

Università degli Studi Roma Tre
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE
Dottorato di Ricerca in Culture e Letterature Comparete
XXVIII Ciclo
Settore scientifico disciplinare: L-LIN 10

**Dal teatro di Derek Walcott all'Éloge de la Créolité.
Uno studio comparatistico e intermediale sulla costruzione di una poetica della
creolità caraibica**

Presentata da:
Dottoressa Angelica Fei

Coordinatore Dottorato:
Chiarissimo Professore
Francesco Fiorentino

Relatore:
Chiarissimo Professore
Richard Ambrosini

Esame finale anno 2016



Indice

Introduzione

p. I-XII

Capitolo I. Prima Parte.

Derek Walcott e le origini del suo teatro

p. 1

1. Derek Walcott e Saint Lucia p. 2
2. Derek Walcott a Saint Lucia: The arts Guild e le prime opere teatrali p. 4
3. La decisione di rimanere: Trinidad e le esperienze formative negli Stati Uniti p. 19

Capitolo I. Seconda Parte.

Il teatro creolo in azione: The Trinidad Theatre Workshop e le opere di Derek Walcott fino ai giorni d'oggi

p. 27

1. Lavorando a un "West Indian Acting Style" p. 28
2. Il Trinidad Theatre Workshop: gli attori, le *tournées* e il pubblico caraibico p. 37
3. I *musicals*, il successo e la rottura con il Trinidad Theatre Workshop p. 44
4. Dopo il Trinidad Theatre Workshop: le opere di Walcott dal 1976 al 1983 p. 50
5. *Pantomime, A Branch of The Blue Nile* e *The Haitian Earth*: gli artisti caraibici e la loro terra p. 60
6. *The Odyssey: A Stage Version* (1992) p.76
7. Un teatro americano. *Walker* e *The Ghost Dance* p. 82
8. Rinnovare la tradizione: *Moon-Child* e la messa in scena a The American Academy in Rome (2011) p. 88
9. Last but not least: *O Starry Starry Night* e *Omeros* al Globe Theatre (2014) p. 96

Capitolo II

“Dream on Monkey Mountain”, in viaggio verso un’arte creola **p. 100**

1. Il testo e la sua messa in scena p. 101
2. Una sera a teatro p. 105
3. Riflessioni dopo lo spettacolo p. 121
4. Altre sere a teatro ovvero “The mulatto style” p. 127
5. Il contesto del sogno di Makak ed il macrotesto walcottiano p. 138

Capitolo III

“Éloge de la Créolité” (1989) e l’arte creola nelle Antille Francesi **p. 160**

1. Le origini de la *Créolité* p. 161
 - 1.1. Da la “Négritude” a la “Créolité” p. 163
2. Il manifesto de la *Créolité* p. 166
 - 2.1. “Vers la vision intérieure et l’acceptation de soi” p. 168
 - 2.2. La *Créolité* p. 174
 - 2.3. “Une dynamique constante” p. 182
3. Oltre l’*Éloge de la Créolité: Texaco* di Patrick Chamoiseau p. 187
 - 3.1. “Texaco” e l’*Éloge de la Créolité* p. 189
 - 3.2. La ricerca della lingua creola: i creolisti e Derek Walcott p. 195
4. L’*Éloge de la Créolité* e il teatro in Martinica p. 202
 - 4.1. Il teatro di Ina Césaire p. 209
5. “Théâtre con science du peuple”: Conclusioni p. 217

Bibliografia

p. 223-233

Ringraziamenti

Nella preparazione di questo lavoro diverse persone mi hanno aiutata, consigliata, supportata e desidero ringraziarle per la pazienza e l'attenzione che mi hanno dedicato.

Un primo pensiero va a Derek Walcott e alle gentili parole di incoraggiamento che mi ha rivolto quando ho avuto l'occasione di incontrarlo al Globe Theatre di Londra, alla prima di *Omeros* (2014). Insieme a lui ringrazio tutta la compagnia dello spettacolo per avermi accolta e coinvolta in una serata indimenticabile; non fosse stato per il contributo dell'attrice Martina Laird e del regista Bill Buckhurst difficilmente avrei passato tanto tempo a vivere il dietro le quinte del teatro "caraibico".

Elizabeth Walcott-Hackshaw viene subito dopo: l'ho conosciuta al Babel Festival di Bellinzona (2014) e nei mesi successivi ha risposto alle mie e-mail cercando di venirmi incontro ed ascoltando le mie perplessità. E' stata lei a fornirmi il prezioso contatto della Professoressa Jean Antoine-Dunne, sua collega alla University of the West Indies (Department of Literary, Cultural and Communication Studies) e docente di Letteratura Inglese.

Indispensabile è stato l'aiuto di Natalya Rattan, Processing Archivist della Thomas Fisher Rare Books Library di Toronto che mi ha consentito di consultare e acquistare buona parte del materiale fotografico contenuto in questa tesi.

In Italia poi di grande stimolo è stato l'incontro con la Professoressa Roberta Cimarosti dell'Università Ca' Foscari di Venezia e con Matteo Campagnoli, traduttore italiano di Derek Walcott: fini conoscitori della sua attività drammaturgica, mi hanno entrambi fornito nuovi spunti, chiavi di interpretazione ed idee per contestualizzare le *pièces* all'interno di una più ampia riflessione sul ruolo dell'arte nelle isole caraibiche.

Desidero inoltre ringraziare i membri del collegio del Dottorato di Ricerca in Culture e Letterature Compare, il personale di Segreteria ed i colleghi con i quali ho condiviso questi tre anni. In particolare, vorrei citare la Professoressa Franca Ruggieri per la cura della sua lettura; il Professor Fiorentino per l'interesse personale mostrato al mio progetto; Luigi Veraldi e Marco De Masi per l'utilità del loro lavoro.

Alle mie amiche, a mio fratello e ai miei zii che mi hanno spronato va un grazie allegro; a mia madre, esempio di impegno intellettuale, e a mio padre, soccorritore delle parole che mancano, un grazie doppio.

Questa tesi non sarebbe stata senza i suggerimenti, le considerazioni, la fiducia del Professor Richard Ambrosini. A lui dedico tutta la mia riconoscenza; per il coraggio e la curiosità che ha contribuito a far nascere in me. Sono molto grata al mio Professore.

Introduzione

Non sorge naturale il sospetto che la nostra epoca debba ancora scoprire i suoi peculiari divertimenti, la forma di ricreazione che le è propria?
Bertold Brecht¹

Non cesseremo di esplorare
e alla fine della nostra esplorazione
sarà arrivare dove siamo partiti
e conoscere il posto per la prima volta.
T: S. Eliot

¹ B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale* (1948), trad. it. Renata Mertens. In *Per conoscere Brecht – un'antologia delle opere a cura di Roberto Fertonani*, Verona 1970, p. 318.

Nei Caraibi l'arte prende una sua forma originale e specifica nel corso del secolo passato grazie all'opera di autori provenienti da isole ed aree linguistiche diverse: sono poeti, drammaturghi, pensatori e saggisti. Considerata la varietà di tempi, luoghi e protagonisti, si tratta di un fenomeno culturale la cui comprensione non può prescindere dai molteplici strumenti offerti dalla comparatistica; disciplina che qui si è deciso di adottare come modello di indagine e di applicare seguendo un approccio intermediale.

In questo lavoro si esamina la nascita di un'arte che sia espressione dell'identità caraibica, così come prende corpo nelle opere teatrali di Derek Walcott (1930-), il più importante poeta caraibico contemporaneo di lingua inglese, e così come viene teorizzata da alcuni filosofi e scrittori contemporanei provenienti dalle Antille francesi. In particolare, si vuole dimostrare fino a che punto il valore meta teatrale della più famosa opera di Walcott (*Dream on Monkey Mountain*, 1967) venga illuminato retroattivamente dalla pubblicazione de *Éloge de la créolité* (1989), un manifesto scritto oltre vent'anni dopo da Jean Bernabè, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant: è un manifesto che ha enormemente contribuito alla diffusione del concetto di *creolo e creolizzazione* a livello internazionale e il cui studio consente di estendere a posteriori l'idea di *creolità* a parte del *corpus* walcottiano.

Termine centrale nelle prossime pagine, la *creolità* è un concetto-guida, con cui oggi si intende la nuova dimensione di creatività culturale e convivenza, legata all'universo caraibico come spazio simbolico dell'incontro delle differenze², e la proposta è quella di utilizzare gli strumenti e i problemi che contraddistinguono l'indagine comparatistica per accostare tale realtà plurale e polifonica, nonché la produzione artistica che le è propria. La scelta ricade in primo luogo sul teatro per l'immediatezza con la quale riesce ad aprirsi, coinvolgere e riflettere le esperienze di un pubblico locale ricettivo e multiculturale e perché – come è stato scritto - “non si dà testo teatrale che non pretenda di simulare o imitare il movimento del mondo, e che non pretenda di offrire quel movimento al mondo stesso”³.

L'obiettivo è confermare come solo il metodo comparatistico possa dare il giusto rilievo al contributo di Walcott in un'analisi che si avvale anche dei saggi da lui scritti nel tempo. Unici all'interno del panorama anglofono per qualità poetica e capacità di indagine, i saggi consentono a all'autore da un lato di anticipare le tematiche oggetto di questo studio, dall'altro di aiutare l'interpretazione delle sue opere teatrali, venendone a loro volta arricchiti. Tale visione intermediale fornisce una chiave di lettura dell'attività walcottiana meno nota; illustra ancor meglio come idee e problematiche da lui affrontate in vari ambiti vengano riprese dagli autori delle isole francofone; ed

² F. Pompeo, *Autentici Meticci, singolarità e alterità nella globalizzazione*. Roma 2009, p. 197.

³ N. Gardini, *Letteratura Comparata, metodi periodi generi*. San Casciano Val di Pesa (FI) 2002, p. 209.

offre uno sguardo d'insieme sulle possibili forme che la riflessione artistica nei Caraibi è in grado di prendere.

Si tratta forse di una sfida agli studi di letteratura comparata ma che rappresenta senz'altro un invito ad accogliere l'idea di Claudio Guillén secondo cui obbiettivo di quest'ultima è proprio quello di porsi nell'ottica di una conoscenza dell'arte attraverso il mondo. E se, come sostiene sempre lo studioso spagnolo, ciò che infonde vita e carattere propri alla letteratura comparata è un insieme di *problemi*⁴, la proposta che si vuole presentare è quella di aprirsi all'opera di questi autori perché – come è stato scritto – la necessità rende possibile, negli abitanti delle ex colonie “una ricettività particolare, una flessibilità nella pratica sociale, una mobilità dello sguardo e della percezione, una capacità di riunificare i pezzi sparsi”⁵.

Gigante indiscusso della poesia contemporanea del ventesimo secolo, Premio Nobel nel 1992, Derek Walcott è conosciuto a livello internazionale per la sua produzione poetica eppure, è proprio nelle opere teatrali che prende vita la sua poetica *creola*. E' nelle *pièces* che ha portato in *tournee* in tutta l'area caraibica con la compagnia da lui fondata nel 1959 che si è realizzato un progetto artistico a valore collettivo volto all'individuazione e alla liberazione della creatività locale: “eravamo convinti di creare non solo un'opera teatrale ma un teatro, e non solo un teatro ma il suo contesto”, ha scritto lui stesso nel saggio “La voce del crepuscolo”⁶.

Fin dall'inizio - e nonostante non faccia alcun riferimento esplicito ad una “poetica della *creolità*” - l'obbiettivo di Walcott è infatti quello di creare e dirigere una compagnia teatrale nazionale, equivalente dell'Abbey Theatre di Dublino, ma con un suo specifico “West Indian acting style”, per mettere in scena le sue opere e quelle del panorama internazionale. E' questo un teatro nel quale si fa ampio uso del dialetto e del folklore di Saint Lucia ma che è anche ispirato ai drammi nazionalisti irlandesi di John Millington Synge (1871-1909); un teatro fondato sulla forza delle immagini, della gestualità e della danza caraibica ed allo stesso tempo una compagnia moderna diretta da un regista-drammaturgo sul modello del Berlin Ensemble di Bertold Brecht, che conosce tanto le avanguardie quanto le tecniche di recitazione dell'Actor Studio; una compagnia di professionisti che non deve

⁴ C. Guillén, *L'Uno e il molteplice – Introduzione alla letteratura comparata*. Bologna 2008, p. 12; 49.

⁵ S. Gruzinski, *La Pensée métisse*, Paris 1999, p. 86.

⁶ D. Walcott, “La voce del crepuscolo” (1970), in *La voce del crepuscolo*, trad. it. M. Antonielli, Milano 2013, p. 18. “Derek Walcott’s plays are living proof of the creation of a Creole Drama. The carefulness of the passion which is manifested in his work, transforms Caribbean people’s lives as they perceive themselves as the authors of their own destiny” ha scritto Viola Davis. In V. J. Davis, *Derek Walcott: Dramatist – Creole drama for creole acting*. Norwich 2008, p. 21.

Edward Hirsch che ha più volte intervistato Walcott ha scritto: “At times one gets the impression that the poetry for which he is primarily known has had to be squeezed between his other projects.” E. Hirsch, “The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott”, *The Paris Review* 1986, in *Conversations with Derek Walcott*, edited by W. Baer, Jackson 1996, p. 96.

nascondere il proprio dialetto *creolo* ma in grado allo stesso tempo di confrontarsi con i versi di William Shakespeare ed il Teatro dell'Assurdo.

Nel primo capitolo della tesi vengono dunque illustrate idee, esperienze, scelte artistiche, relazioni private e pubbliche che hanno dato forma, nell'arco di più di mezzo secolo, a questo esperimento artistico unico nel Novecento. Tale ricostruzione è mirata a far emergere il motivo per cui si sostiene che il giovane poeta (e pittore) trovò proprio in un teatro concepito come azione volta alla decolonizzazione culturale i termini più adatti alla elaborazione della propria poetica.

Viene ripercorsa la vita di Derek Walcott - con l'aiuto di brani tratti dai suoi saggi e delle sue *pièces* - ponendo un'attenzione particolare a quegli aspetti della sua scrittura che più rivelano l'ambizione di creare un teatro tipicamente *antillano*, e che poi avrebbero finito per influenzare il suo stile. Si parte dall'analisi dell'ambiente familiare inquadrato nella più vasta realtà della sua terra natale (la piccola isola di Saint Lucia situata dirimpetto alla Martinica, la patria di Aimé Césaire, Frantz Fanon, e Patrick Chamoiseau) e dell'intero arcipelago caraibico; dal resoconto dei viaggi all'estero, degli incontri professionali e delle prime esperienze, che contribuirono a forgiare idee e scelte artistiche che caratterizzeranno tutta la sua futura attività drammaturgica. Un'attività costante, fondata sull'accettazione *creativa* delle sue origini culturali diverse e che lo porta a definire sé stesso come la miscela unica di opposte eredità, di un'unione di contrari in cui risiede senza dubbio il mistero e l'essenza dell'identità caraibica: "I'm just a red nigger who loves the sea,/I had a sound colonial education,/I have Dutch, nigger, and English in me, /And either I'm nobody, or I'm a nation", leggiamo nella sua celebre poesia "The Schooner *Flight*" (1979)⁷.

La tesi procede con una ricostruzione del progetto artistico cui egli diede avvio con la fondazione del Trinidad Theatre Workshop (1959), la compagnia che avrebbe diretto fino al 1975. Per capire le tante implicazioni del lavoro da lui dedicato al Workshop, si è scelto di osservare da vicino gli attori durante le prove, svelando le dinamiche culturali e di classe che egli valorizzò dando forma a un teatro volutamente *antillano*. Si presta attenzione quindi a chi fossero gli attori della compagnia, alla loro provenienza, agli spettacoli e alle *tournées*. A questa disamina del lavoro "concreto" del gruppo si affianca una panoramica di tutte le opere teatrali scritte da Walcott sino ad oggi e la descrizione di alcune messe in scena, soffermandosi sulle diverse tradizioni - da quelle africane a quelle giapponesi ed europee - che lo hanno influenzato.

L'intento è quello di mostrare almeno una parte delle numerosissime fonti che confluiscono all'interno del suo teatro "sincretico", oltre che di offrire un'immagine della *creolità* che abbia un

⁷ "Io sono solamente un negro rosso che ama il mare, /ho avuto una buona istruzione coloniale, /ho dell'olandese, del negro e dell'inglese, /sono nessuno, o sono una nazione." D. Walcott, "The Schooner *Flight*" ("La goletta *Flight*") in D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Milano 1992, p. 110-149.

riscontro nella realtà. Ciò che se ne ricava è la convinzione che l'intera attività drammaturgica di Walcott – nata nei Caraibi e per i Caraibi – sia una lunga e continua risposta all'incitazione fatta da George Bernard Shaw agli artisti antillani: “se l'obiettivo nazionale è quello di creare un teatro locale autentico ed indipendente” – aveva infatti detto Shaw nel lontano 1911 – “fondare le vostre compagnie, scrivete da soli i drammi da mettere in scena e poi allontanate le solite compagnie itineranti inglesi ed americane”⁸. Ciò che se ne ricava è altresì la conferma della fiducia dell'autore nel mezzo teatrale – lo dimostrano le recenti messe in scena di *Moon-Child* svoltasi a Roma nel 2011 e la trasposizione sul palcoscenico del Globe Theatre di Londra del suo poema epico *Omeros* (2014) - perché come ha detto, “il teatro è la forma artistica che più di tutte sa far comunicare culture differenti”⁹.

Nel secondo capitolo si analizza *Dream on Monkey Mountain* (1967), considerato uno dei capolavori teatrali di Walcott e che è una delle sue opere più conosciute, tradotte e rappresentate a livello internazionale. Testo di svolta all'interno della produzione artistica dell'autore, concepita all'insegna dell'ibridismo, dell'incontro e della fusione di disparate culture, *Dream* è l'opera che permette a Walcott di realizzare concretamente un teatro nazionale stimato anche all'estero, in particolare negli Stati Uniti dove nel 1970 ne viene prodotta persino una versione televisiva. Soprattutto, *Dream* è l'opera nella quale Walcott mette in scena attraverso le avventure del protagonista la nascita dell'identità caraibica: “*Monkey Mountain* is about many things” - riferisce lui stesso in un'intervista – “It's about the West Indian search for identity, and about the damage that the colonial spirit has done to the soul [...]”¹⁰.

Si inizia dunque raccontando la trama di *Dream on Monkey Mountain* – che Walcott ha definito un *poema fisico* - cercando di far “comparire” il più possibile lo spettacolo davanti agli occhi del lettore; prestando particolare attenzione alle musiche che lo animano, alla scelta degli strumenti, ai pezzi ballati ed alle espressioni di lingua creola, nonché anticipando alcuni spunti di analisi che vengono ripresi nei paragrafi successivi. Ci si sofferma quindi sulla citazione di Jean-Paul Sartre posta in epigrafe del copione e in un secondo momento, si indagano i diversi elementi intertestuali che confluiscono tanto nel testo quanto nella recitazione.

⁸ G. B. Shaw, in *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*, edited by Martin Banham, Errol Hill, George Woodyard. Cambridge University Press, 1994, p. 147.

⁹ D. Walcott 1985, in B. King, *Derek Walcott and West Indian Drama: “Not a Playwright but a Company”*: *The Trinidad Theatre Workshop 1959-1993*. New York 1995, p. 336.

¹⁰ D. Walcott, in “Man of the Theatre”, *The New Yorker* 1971, in *Conversations with Derek Walcott*, edited by William Baer, *op. cit.*, p. 17.

Dream on Monkey Mountain è infatti il modello per eccellenza di uno stile che Walcott chiama “mulatto style”¹¹ nel quale metodi ed esperienze teatrali diverse si fondono, e che si è qui scelto di analizzare una ad una: ispirato a luoghi e persone a lui noti fin dai tempi dell’infanzia trascorsa a Saint Lucia, nel dramma si riconosce l’influenza del teatro Nō e Kabuki; si trovano riferimenti alla storia del Vangelo; ai testi di Georg Büchner e August Strindberg; a Miguel de Cervantes o al teatro del primo García Lorca, mentre il personaggio di Makak può ricordare *Peer Gynt* (1867) di Henrik Ibsen o *The Emperor Jones* (1920) di Eugene O’Neill. Sono citazioni, omaggi al patrimonio universale, cultura occidentale compresa, che nelle parole dell’autore non vogliono essere un dotto esercizio di stile ma un modo per interpretare la propria realtà - “più crescevo e mi sentivo sicuro di me ... più per capire il mio mondo avevo bisogno di diventare onnivoro riguardo all’arte e alla letteratura dell’Europa”¹²- oltre che un inno alla forza della fantasia e dell’immaginazione.

A seguire si procede col porre in evidenza la continuità di temi e problematiche che collegano quest’opera teatrale con una serie di saggi, poesie ed articoli scritti da Walcott negli stessi anni – in particolare i famosi “What the Twilight Says (La voce del crepuscolo”, 1970), “The Muse of History” (“La musa della storia”, 1974) e “The Caribbean: Culture or Mimicry”(1974) – e ad analizzare al contempo il rapporto che questi intrattengono con il clima politico e culturale di questo preciso momento storico. Sono anni in cui Walcott vive a Trinidad, isola multietnica e multiculturale ma dilaniata dagli scontri portati avanti dal Black Power Movement e che offrono un ulteriore spunto per indagare la poetica dell’autore - il suo rapporto sia con la cultura di matrice africana che con quella di origine europea – attestando la sua distanza dagli scontri a sfondo razziale e dall’importazione di un pensiero razzialista americano, adattato da alcuni poeti attraverso un rifiuto di tutto ciò che nell’arte arriva dalla tradizione europea. In quest’ambito ci si sofferma sulla concezione walcottiana della Storia; sul ruolo dell’Arte nei Caraibi; e sul legame con la lingua del colonizzatore, affrontando le diverse prospettive che distinguono Walcott da altri scrittori caraibici suoi contemporanei come Edward Kamau Brathwaite e V. S. Naipaul, mentre si evidenzia la sua affinità con coloro che definisce “i grandi poeti del Nuovo Mondo” – da Jorge Luis Borges a Aimé Césaire, da Saint-John Perse a Walt Whitman e Pablo Neruda – e con i quali dichiara di condividere temi, obiettivi e problematiche. Lui, come loro, ama definirsi all’ ”inizio di una nuova tradizione, non certo all’apogeo di quella passata”¹³.

¹¹ In T. Olaniyan, “Islands of History at a Rendezvous with a Muse”, in *Scars of Conquests/Masks of Resistance. The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama*. New York 1995, p. 103.

¹² D. Walcott. “La musa della Storia”, in *La voce del crepuscolo*, op. cit., p. 76. Si è scelto di citare i saggi di Walcott già pubblicati in italiano nella versione tradotta. Al contrario, trattandosi di un testo primario per questo lavoro, i brani tratti da *Dream on Monkey Mountain* verranno riportati nella versione originale e saranno tradotti in nota.

¹³ D. Walcott in, E. Hirsch, op. cit., p. 106.

I saggi di Walcott offrono nuove opportunità per leggere l'opera teatrale oggetto di questo studio e per avere un'immagine d'insieme del progetto artistico walcottiano, nel complesso orientato ad un ideale di rinascita spirituale delle popolazioni caraibiche, e consentono inoltre di anticipare i temi che saranno ripresi dagli scrittori francofoni cui è dedicato il terzo capitolo di questo lavoro.

Si tratta di Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé, i tre intellettuali martinicani che nel 1989 hanno pubblicato *Éloge de la Créolité* [*Elogio della creolità*]. Il manifesto, che rappresenta un momento fondamentale nel dibattito sull'elaborazione della cultura antillana, vuole essere, insieme, affermazione del valore dell'ibridazione culturale come carattere distintivo della società globale e appello al riconoscimento del valore universale della letteratura creola¹⁴. Diverse sono le idee ed i punti di contatto che legano l'*Eloge de la créolité* agli articoli di Walcott, diverse sono le proposte avanzate dai tre autori martinicani cui lui ha già trovato un posto nei suoi testi drammatici (primo fra tutti *Dream on Monkey Mountain*) dando forma concreta a quanto da loro teorizzato.

E proprio di tali punti di contatto ci si occupa in questa sezione del lavoro.

Da una parte e dall'altra, ciò che ricorre è la necessità di scoprirsi, riconoscersi, identificarsi, da cui consegue una presa di coscienza del vivere che, attraverso l'arte, implica possesso del presente ed uno sguardo proteso ad un nuovo futuro: è una pulsione al superamento, una spinta in avanti che li avvicina a quell'idea di *creolità* intesa non come la frammentazione della cultura ma come “la creazione e la costruzione della cultura oltre i passati frammentati, violenti e disgiunti”¹⁵.

In questo nuovo capitolo, si è deciso di dedicare anche alcune pagine ad Aimé Césaire (1913-2008) ed al movimento letterario e culturale della *négritude* da lui fondato. Tale scelta si è resa necessaria, non solo perché Césaire è considerato uno degli intellettuali caraibici più importanti di sempre, e non solo perché è un poeta che negli anni in cui la colonizzazione raggiunge il suo apice si dedica ad un teatro di impegno politico e di omaggio alla cultura africana, ma soprattutto perché non è possibile inquadrare e comprendere l'*Eloge de la créolité* senza ricordare il movimento della *négritude*, di cui la *creolità* vuole essere il prolungamento ed il superamento.

Si delinea quindi una panoramica dell'arte drammatica di Césaire (1956-1969), dalla quale appare evidente la distanza con la poetica walcottiana, nonché – come si vedrà – dalle *pièces* che scriverà anni dopo sua figlia Ina Césaire, ma si tenta principalmente di fornire al lettore quegli strumenti necessari per comprendere il significato e la portata della *négritude*, cui tante volte sia gli autori dell'*Eloge de la Créolité* che il loro maestro Édouard Glissant (1928-2011) fanno riferimento. Ci si avvale delle parole dello stesso Césaire, degli scritti di Jean-Paul Sartre sull'argomento (*Orfeo*

¹⁴ F. Pompeo, *Autentici Meticci – singolarità e alterità nella globalizzazione*. Roma 2009, p. 209.

¹⁵ *Ibid.* p 211.

Negro, 1949), degli articoli di Walcott, con l'obiettivo di indagare un momento imprescindibile del discorso sull'identità caraibica al quale tutt'oggi Patrick Chamoiseau ed i sostenitori della cultura *creola* sono debitori: "La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre *dignité* restituée. Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire", si legge nel manifesto¹⁶.

La tesi quindi si concentra sullo sviluppo e sulla teorizzazione dell'arte *creola* nelle Antille francofone. Per far questo si inizia introducendo l'etimologia, l'evoluzione e le diverse accezioni del termine "creolo" ponendo particolare attenzione alla lingua nata verso la metà del XVII nelle piantagioni e frutto dell'elaborazione di elementi culturali di diversa provenienza. Si sottolinea come nella visione degli autori dell'*Elogio*, la creolità sia qualcosa di più di un progetto linguistico e di una poetica, e come essa rappresenti soprattutto un modello di società fondato sugli scambi e sul *métissage*, valido oltre le frontiere dell'arcipelago caraibico, prefigurazione del mondo futuro. Come ha detto Édouard Glissant in un'intervista rilasciata nel 1982: "credo che nei Caraibi qualcosa stia nascendo. Ci sono fermenti fecondi. L'arcipelago caraibico è uno dei luoghi dove si prepara il futuro"¹⁷.

All'introduzione di carattere generale sulla *creolità*, segue l'analisi dettagliata dell'*Eloge de la créolité*: il manifesto viene illustrato nelle sue varie sezioni avvalendosi anche di altri testi pubblicati dagli autori, nonché integrando la spiegazione con riferimenti al pensiero del *maestro* Édouard Glissant e di altri scrittori. Si espone il rapporto della *creolità* con la *négritude* e l'*antillanità*; la visione che gli autori hanno dell'arte e della storia caraibica, e si propongono diversi raccordi con gli scritti di Derek Walcott: non ultimi, si sottolinea la comune rivalutazione dell'opera di Saint-John Perse e viene citata la recensione che proprio Walcott ha scritto dell'*Eloge de la créolité* ("A letter to Chamoiseau", 1997).

Sempre in queste pagine, si pone in evidenza il carattere "relazionale" dell'identità caraibica e la denuncia del pensiero occidentale "universalizzante" che gli autori intendono perseguire nel manifesto - mettendone in luce quindi i rapporti con i movimenti postmodernisti - e si illustra la strada che propongono di seguire per la piena affermazione dell'estetica creola. Dal loro punto di vista infatti, per accettare pienamente la *creolità* è necessario nutrire e rafforzare i cinque *criteri* definiti da Glissant per l'espressione letteraria dell'Antillanità: a questi criteri, che Bernabé, Chamoiseau e Confiant analizzano uno ad uno, si è deciso di dedicare un paragrafo a parte visto che - dopo essere stati enunciati nel manifesto - prendono vita nel romanzo *Texaco* (1992) di Chamoiseau e trovano un riscontro nelle opere drammaturgiche di Ina Césaire. L'intento è, ancora

¹⁶ "La Négritudine di Césaire è stata un battesimo, l'atto fondativo della nostra dignità recuperata. Saremo per sempre suoi figli.". J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la créolité/Elogio della creolità*. Trad. it. D. Marin e E. Salvadori. Como-Pavia 1999, p. 30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

una volta, quello di fornire al lettore un'idea viva dell'arte creola che non si limiti alla sola esposizione teorica.

I cinque criteri esposti dai *creolisti* vengono quindi spiegati alla luce del romanzo *Texaco*, vincitore del Prix Goncourt - definito "il più alto risultato di quella letteratura caraibica che va compiendo un percorso identitario sotto il segno della *creolità*"¹⁸ - e ricorrendo all'interpretazione che ne viene data da Derek Walcott. Ci si sofferma sulla problematica, ancora attuale nelle Antille francofone, di *creare una letteratura* che "non infranga nessuna esigenza della scrittura moderna ma che si radichi nelle forme tradizionali dell'*oralité*"¹⁹ e sul dibattito, ancora acceso, sulla rivalutazione della lingua creola; nonché sul ruolo della memoria collettiva e del racconto tradizionale folclorico nella pratica letteraria di questi tempi²⁰.

Con l'ultimo paragrafo si torna a parlare di teatro. Si rimane nelle Antille francesi, in particolare in Martinica e si raccontano tre drammi - *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (1982) di Chamoiseau e i due drammi d'esordio di Ina Césaire - nei quali sembra prendere forma l'assunto di Glissant secondo cui "le théâtre de la communauté détourne l'énergie loin de la pratique individuelle du délire ou de la costume collective de théâtralisation, pour l'orienter sur la conscience en formation"²¹. Queste opere vengono illustrate non solo perché anche qui prendono corpo i "cinque criteri" esposti nel manifesto, ma anche perché attestano come, con una generazione di ritardo rispetto a quella di Walcott, gli autori francofoni si dedichino ad una ripresa del folclore locale per mezzo del teatro²².

Se Édouard Glissant aveva definito le Antille francofone "coriandoli, ballerine, incubi, arcipelago incompiuto, polveri ... ancora incapaci di imporre all'altro l'immagine della propria realtà"²³, il teatro di Ina Césaire (1942-) a partire dagli anni ottanta, rappresenta un passo verso una nuova e consapevole ricerca identitaria: perché le sue *pièces* hanno come obiettivo la testimonianza e la

¹⁸ Quarta di copertina di *Texaco* (1992), versione italiana a cura di S. Atzeni, Nuoro 2004.

¹⁹ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 62-71.

²⁰ Gli strumenti di analisi critica risultano per la maggior parte appannaggio dell'area caraibica francofona all'interno della quale l'attenzione per i problemi linguistici (uso del francese o del creolo) predomina persino nei pochi testi dedicati al teatro come *Théâtre des Antilles* (2009) di Stéphanie Bérard, ed è evidente nella raccolta *Écrire la "parole de nuit" - La nouvelle littérature antillaise* (1994). Ina Césaire lamenta la scarsità di saggi e di studi esistenti sulla pratica drammaturgica nella Antille Francofone e sottolinea che i pochi lavori esistenti in materia sono opera di specialisti di linguistica e letteratura, non di addetti ai lavori. I. Césaire, in S. Bérard, *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines. Préface de Ina Césaire*. Paris 2009, p. 11-13.

²¹ E. Glissant, *Discours antillais*, *op. cit.* p. 684. Nel capitolo del volume intitolato "Théâtre conscience du peuple" l'autore definisce l'attività teatrale una "forma di auto-analisi" ed opera una distinzione fra la lenta e graduale evoluzione del teatro nelle società dotate di una storia (passaggio dal folclore alla "rappresentazione") e paesi, come la Martinica, in cui questo non è avvenuto.

²² La stessa Ina Césaire ha dichiarato che in Martinica bisogna aspettare gli anni novanta per assistere alla ripresa del folclore locale da parte degli artisti. I. Césaire, in S. Bérard, *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines. Préface de Ina Césaire*. Paris 2009, p. 104.

²³ E. Glissant, "Piccolo glossario della cultura caraibica", in M Campagnoli e S. Graziani, *Primi dispacchi dai Caraibi*, Bellinzona 2014, p. 15.

salvaguardia della memoria collettiva²⁴, e perché secondo lei la “vocazione del teatro contemporaneo è l’espressione della storia locale ricreata, *reintegrata*, dagli artisti del posto”.

Di Ina Césaire vengono presentati *Mémoires d’îles* (1983) e *L’Enfant des passages ou La geste de Ti-Jean* (1987) - quest’ultima opera scelta perché tratta dallo stesso ciclo di racconti popolari che nel lontano 1958 aveva ispirato Walcott per il suo *Ti-Jean and His Brothers* - a chiusura di una tesi che ha visto emergere molteplici possibilità di approccio comparatistico: fra i saggi di Walcott e quelli di Glissant; fra le opere teatrali di Walcott e *l’Eloge de la créolité*; fra gli articoli di Walcott ed il romanzo di Chamoiseau; fra le opere dei medesimi autori; infine fra il teatro di Walcott e quello di Césaire (sia padre che figlia).

E’ un contributo che vuole aprire a nuove prospettive di ricerca e portare attenzione alla vitalità artistica dell’area caraibica, espressione di una società “mosaico” in movimento, di una coscienza collettiva che mentre cerca di “essere” chiede di “poter fare”, e cui ben si addice lo strumento teatrale. Perché come ha scritto T. S. Eliot, il teatro “è forse la più permanente delle forme d’arte, è quella capace di maggiore varietà e di esprimere i tipi più differenziati di società.”²⁵.

E perché forse, come ha suggerito Glissant – “è da paesi di questo genere che si può veramente vedere ed immaginare il mondo”²⁶.

²⁴ C. P. Makward, “Préface” a I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, op. cit., p. 5.

²⁵ T. S. Eliot, “Possibilità di un teatro di poesia”, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la lirica*. Trad. V. Di Giuro e A. Obertello. Milano 2010, p. 82.

²⁶ É. Glissant, *Tutto-mondo* (1993), trad. ita G. Colotti e M. J. Hoyet, Roma 2009, p. 12.

CAPITOLO I

Prima Parte

Derek Walcott e le origini del suo teatro

Sentivo, anzi sapevo, che se fossi andato in Inghilterra non sarei mai diventato un poeta, e meno che mai un caraibico, e l'unica cosa che potevo concepire di diventare era un poeta caraibico. A preoccuparmi non era la mia lingua. Mi era stata data, e in maniera irreversibile, non potevo restituirla e nessuno poteva chiedermela indietro. Ma temevo le cattedrali, la musica, il peso della storia, non perché mi sentissi estraneo, ma perché mi sembrava che la storia fosse un fardello altrui. Non mi eccitava la continuazione del suo processo ma la scoperta, il puro e semplice carico di lavoro, perché c'era troppo da fare qui²⁷.

Derek Walcott

Poiché, dei vari modi d'esistenza, il più lieve è l'arte²⁸.

Bertold Brecht

²⁷ D. Walcott, "La musa della storia" (1974) in D. Walcott, *La voce del crepuscolo* (1998). Trad. it. M. Antonielli, Milano 2013, p. 76.

²⁸ B. Brecht, *op. cit.*, p. 348.

1. Derek Walcott e Saint Lucia

E' il 1970 e Derek Walcott, che già dirige già da nove anni The Trinidad Theatre Workshop – la compagnia di attori ballerini e musicisti che ha fondato – pubblica la sua prima raccolta di pièces teatrali. Nel Prologo, intitolato “What the Twilight Says” [“La voce del crepuscolo”], si trovano i primi ricordi che legano l'autore al giuoco del teatro.

Qui Walcott racconta di sé stesso e di suo fratello ancora bambini:

Assieme al fratello stavano già creando il loro primo teatrino, “folletti” fatti di ramoscelli che interpretavano drammatiche fughe e inseguimenti, ma di cowboy e gangster, non di sorveglianti e schiavi fuggiaschi. In veranda, e spalle alla strada, il bambino cominciò spossanti maratone di poemi sugli eroi greci, poemi che si esaurivano per mancanza di fiato, canzoni per liuto, tragedie eroiche, ma quei ritmi, le parodie dell'Esercito della Salvezza, i canti natalizi del Diavolo e i ritmi della strada gli penetravano nei battiti del polso²⁹.

In queste pagine si trovano le suggestioni di un'infanzia passata nella piccola isola caraibica di Saint Lucia:

[...] E c'erano vampiri, streghe, gardeurs, massaggiatori... per non parlare della campagna dove la notte nascondeva una anonima mitologia di fiammeggianti pelli di serpente dopo la muta. E meglio di tutto ... le storie cantate dalla vecchia Sidone, uno strano gracidio di canzoni cristiane e africane ... Storie che ci impregnavano come una macchia. E che ci insegnarono la simmetria [...] e qualunque bambino abbia udito cantare la sua simmetria vorrà riarcontarla quando diventerà il cantastorie di se stesso³⁰.

Sono immagini che avranno un'eco fortissima soprattutto nelle prime opere e con le quali si è deciso di iniziare il lavoro di analisi del suo teatro: partire dagli anni della scuola e da una breve presentazione dell'ambiente familiare inquadrato nella più ampia realtà della terra natale, con le sue contraddizioni e mancanze, non ha infatti una giustificazione puramente cronologica perché, come ha scritto lui stesso “I think that is why a lot of my plays remain set in Saint Lucia because there is a mystery there that is with me from childhood, that surrounds the whole feeling of the island”³¹. Capire il rapporto della famiglia Walcott – che appartiene alla minoranza protestante e anglofona dell'isola - con la maggioranza della popolazione francofona e cattolica; dare uno sguardo alle loro

²⁹ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, in *La voce del crepuscolo*, trad. it. Marina Antonielli, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ *Ibid.* p. 34. Sidone, che negli anni racconterà a Derek molte leggende locali, è la sorella della nonna materna.

³¹ D. Walcott, “Meanings”, in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, edited by R. D. Hamner. Boulder, Colorado 1996, p. 50.

origini e alla società di Saint Lucia nel confronto con le altre isole caraibiche, permette infatti di anticipare idee e scelte artistiche che caratterizzeranno tutta la futura attività di Derek, nonché, come si vedrà più avanti, di avvicinarci gradualmente al concetto di *creolità*.

Scriva Bruce King, autore della biografia di Walcott, che quando si parla delle Indie Occidentali si incorre spesso nel rischio di considerarle secondo polarità semplicistiche e ad ignorare il fatto che le isole caraibiche abbiano invece avuto una storia particolarmente complessa che non può essere ridotta allo scontro fra la popolazione bianca e quella nera: proprio Saint Lucia, a lungo contesa fra Francia e Gran Bretagna, è stata infatti per gran parte della sua storia sotto il dominio francese di cui ha continuato a subire l'influenza anche una volta passata definitivamente nelle mani degli inglesi (1803). Di origine vulcanica, verde e montagnosa, con foreste fitte e strade polverose spesso impraticabili durante la stagione delle piogge, l'isola è tutt'oggi un luogo difficile da visitare e per molto tempo buona parte dei suoi villaggi sono rimasti isolati³². Ci sono piccoli paesi nei quali l'eredità della musica, della danza e delle usanze africane, nonché quella legata ad un folclore di matrice francese è ancora molto forte; il *patois* è la lingua più diffusa e fino a tempi recenti l'istruzione è stata interamente gestita dalla chiesa cattolica francese: ecco perché la maggioranza della popolazione si considera nera, creola e franco-cattolica.

La lingua ufficiale è l'inglese ma la maggioranza della popolazione parla come lingua nativa il creolo francese, chiamato anche *kwéyòl*. I dati forniti da studiosi come Le Page, Tabouret-Keller, Alleyne e Holm parlano chiaro: nel 1946, il 43% della popolazione non parlava inglese; nel 1958 solo il 35% della popolazione parlava inglese fluentemente e il creolo francese era la lingua madre del 98% della popolazione; all'inizio degli anni Sessanta solo una parte ristretta, benestante e per lo più conservatrice della popolazione parlava la lingua inglese³³.

Negli anni quaranta, quando Derek è bambino, la società è dunque composta dalla classe degli amministratori inglesi, da una minoranza di antichi coloni francesi, da preti francesi ed irlandesi, dalla maggioranza nera creola e dagli abitanti di villaggi isolati e legati alla cultura africana. A tutti questi gruppi si erano poi aggiunti con il tempo immigrati anglofoni provenienti da altre isole delle Indie Occidentali. Inoltre, scrive sempre King, sebbene il colore della pelle sia ancora alla base delle

³² Raggiungere la Martinica (francofona e terra natale di Aimé Césaire) è certamente più agevole e per questo le due isole intrattengono un intenso scambio di persone, merci e attività culturali.

³³ Dal 1998, il *kwéyòl* francese è riconosciuto come seconda lingua per la discussione parlamentare, un gesto che ha ulteriormente confermato l'importanza di questa lingua come depositaria dell'eredità e identità culturale di St. Lucia. Come osserva David Frank: "Nothing else identifies a person as being St. Lucian as clearly as the ability to speak St. Lucian French Creole". In M. Bergan, *Verso l'Itaca antillana. "Omeros" di Derek Walcott*. Roma 2011, p. 103-106.

distinzioni sociali, Saint Lucia non condivide la medesima storia di violenza razziale della Giamaica o di Cuba³⁴.

2. *Derek Walcott a Saint Lucia: The Arts Guild e le prime opere teatrali*

Derek Walcott e suo fratello gemello Roderik nascono a Castries, capitale di Saint Lucia il 23 gennaio del 1930. Il padre Warwick, impiegato statale e pittore non professionista, muore l'anno seguente, lasciando i due bambini alle cure della madre, Alix, direttrice della scuola materna metodista locale. Derek ha la carnagione chiara e, come molti abitanti dell'isola, gli occhi verdi. Entrambe le nonne sono nere, i due nonni sono invece bianchi, di origine olandese quello materno, delle Barbados quello paterno.

La sua posizione lungo lo "spettro del colore" (della pelle) può essere illustrata con le parole di Bruce King:

In the West Indies, where "Negro is still often used to describe people of African and part African descent, Derek's place on the colour spectrum is "red", someone more negroid in features than a "near white", but lighter than most middle-class "browns" and "coloureds"³⁵.

La famiglia appartiene alla minoranza anglofona, per lo più metodista, che rappresenta una cerchia ristretta ma progressista, istruita ed energica. In una società all'interno della quale, l'istruzione, il colore, la posizione, la proprietà ed il decoro contano, i Walcott, sebbene non particolarmente benestanti, sono vicini alla classe dirigente. E' inoltre degno di nota che in questa stessa società, composta per il novanta per cento da cattolici, quelli che come il nonno di Derek provengono da isole anglofone, sono considerati dalla maggioranza della popolazione estranei, quasi alieni: soprattutto in passato infatti la divisione cattolici-protestanti rimarcava la già forte lontananza linguistica³⁶.

Nessuno meglio di Walcott è in grado di illustrare tale distanza. In "La voce del crepuscolo" ricorderà una festa cittadina alla quale lui ed il fratello non avevano preso parte traendone un'immagine che non si dimentica:

³⁴ B. King, *Derek Walcott and West Indian Drama: "Not a Playwright but a Company": The Trinidad Theatre Workshop 1959-1993*. New York 1995, p. 7-8.

³⁵ *Ibid.* p. 8.

³⁶ B. King, *Derek Walcott: A Caribbean Life*. New York 2000, p. 17.

La gioia si levava più alta in due bambini pallidi alla finestra del primo piano che avrebbero voluto marciare con quella folla di straccioni scalzi, ma non potevano perché non erano né neri né poveri; finché per uno dei due, fisso su quell'assembramento sinuoso e festante, la differenza divenne tristezza, la tristezza rabbia, e il desiderio di condividere quelle vite ambiziose. Almeno un convertito c'era. *Quelle erano le ombre del suo primo teatro [...]*³⁷.

Altrove parlerà di una vera e propria condizione di “assedio”, pur riconoscendo che far parte di una minoranza gli abbia consentito di mettere in discussione molto presto il ruolo “dell'autorità”:

The Catholicism propounded by the French provincial priests in St. Lucia was very hide-bound, prejudiced, medieval, almost hounding kind of Catholicism. The doctrine that was taught assigned all Protestants to limbo. So we felt defensive about our position. This never came to a head, but we did feel we had to stay close together. It was good for me too, to be able to ask questions as a Protestant, to question large authority. Nobody in my generation at my age would dare question the complete authority of the church³⁸.

Tutto questo troverà posto negli scritti dell'autore, in particolare nella *pièce* teatrale *Franklin* (1973), che non a caso non è mai stata prodotta al di fuori delle Indie Occidentali, a riprova di quanto i suoi lavori nascano da uno specifico contesto sociale che è facile fraintendere oltre i confini dell'area caraibica. L'idea, sviluppata negli anni, che tutti gli abitanti della regione siano immigrati e che sia possibile trovare il proprio posto nella società grazie “all'amore ed all'impegno”, può essere almeno in parte considerata un'elaborazione della peculiare posizione della sua famiglia.

Sempre nel saggio “La voce del crepuscolo” scriverà:

[...] così, da meticcio che sono, qualcosa in me freme quando m'imbatto nella parola “Ashanti” e nella parola “Warwickshire”, che separatamente evocano le radici dei miei due nonni, e che battezzano questo bastardo che non prova né orgoglio né vergogna, questo ibrido, questo caraibico. Il potere della rugiada continua a sprigionarsi dai nostri dialetti, come canta Césaire:

“Direi temporale. Direi fiume. Direi tornado. Direi foglia. Direi albero. Sarei bagnato da tutte le piogge, irrorato da tutte le rugiade”³⁹.

³⁷ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 32. Corsivo aggiunto.

³⁸ D. Walcott, in “The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott” by E. Hirsch, 1985. In *Conversations with Derek Walcott*, edited by W. Baer, Jackson Mississippi, 1996. P. 97.

³⁹ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 21-22.

L'essere parte dell'élite metodista consente comunque a Derek e Roderick di frequentare le migliori scuole di Saint Lucia i cui insegnanti, ritenuti delle vere e proprie leggende viventi, offrono un livello di istruzione persino superiore a quello di molti istituti nordamericani o europei. Al St Mary's College (1941-'47) oltre a studiare latino e i classici della letteratura, Derek incontra giovani insegnanti irlandesi che parlano di W. B. Yeats, di J. M. Synge, dell'Abbey Theatre di Dublino⁴⁰ e raccontano del nazionalismo irlandese. E proprio a scuola si formano i primi gruppi di amici che mettono in scena i testi teatrali che Derek inizia a scrivere a sedici anni. Si tratta per lo più di atti unici con protagonisti maschili - visto che maschi e femmine frequentano scuole diverse - e che andranno in gran parte perduti o non saranno mai pubblicati:

“Flight and Sanctuary” is said to have involved an escape from and return to civilization. “A simple Cornada” was about revolutionaries. “Another World for the Lost” concerned a bored young girl and suicide, and like others of his early plays (and some of the poems) was thought depressing. “Cry for a Leader” appears to have been about nationalist politics⁴¹.

Anche l'atmosfera familiare stimola Walcott e lo incoraggia a scrivere. Ancora bambino, la madre lo sprona a comporre poesie e dopo la prematura scomparsa di Warwick, gli trasmette la passione paterna per la pittura. Derek stesso aprirà molti anni dopo il noto saggio “Meanings” con queste parole:

My mother, who was a school-teacher, took part in amateur theatre. My father was a civil servant, but also wrote verse and was an excellent draughtsman. He was also a good portrait painter in water-colour. Our house was haunted by his absence because all around the drawing room there were his water-colours and water-colour portraits. [...] So to begin as a poet was,

⁴⁰ L'Abbey Theatre, fondato nel 1898 a Dublino fu la fucina di tutti gli autori, maggiori e minori, irlandesi compresi William Butler Yeats (1865-1939) e John Millington Synge (1871-1909), e divenne il fulcro del movimento drammatico che all'inizio del secolo scorso riuscì a conciliare le ragioni dell'indipendentismo con quelle dell'arte. Scrive Giovanni Antonucci che la drammaturgia di Yeats non fu l'esperimento di un grande poeta, ma nacque da un approfondimento, anche teorico, di ciò che doveva essere il teatro in un paese come l'Irlanda in cui esisteva un ricchissimo patrimonio di miti, di fiabe e di leggende celtiche. Il suo sogno era di creare una drammaturgia che ritrovasse le condizioni ideali del teatro greco e di quello elisabettiano. I suoi testi più felici sono espressione di un teatro lirico e mitico, che si opponeva sia alla commedia borghese che al teatro di ideologico di George Bernard Shaw. In essi, poesia e drammaturgia trovarono una sorprendente sintesi, anticipando il “teatro di poesia” di Thomas Stern Eliot. In G. Antonucci, *Storia del teatro contemporaneo*, Roma 2008, p. 36-37.

Per quanto riguarda Synge, vale la pena ricordare le parole scritte in suo onore proprio da Yeats: “Synge ha in comune con il grande teatro, con quello della Grecia e con quello dell'India, con il creatore di Falstaff o con Racine, il piacere della parola e l'attenzione alla vita dell'individuo. Egli ce li ricorda anche per la attenzione a tutto ciò che è nobile e duraturo, e che è arrivato a lui non, come credo, dai libri, ma mentre ascoltava vecchie storie nelle case dei contadini e confrontava ciò che veniva evocato con la realtà”. W. B. Yeats, *John Millington Synge e i suoi drammi*, in J. M. Synge, *Tutto il teatro*, a cura di P. De Angelis e O. T. Farinella, Roma 1991, p. 11.

⁴¹ B. King, op. cit., 2000, p. 73. Il radio dramma *Harry Dernier* (1946) verrà successivamente pubblicato. E nel 1950 la BBC manderà in onda il suo *Senza Alcun Sospetto*, ispirato all'episodio di Paolo e Francesca de *La Divina Commedia*.

for me, a direct inheritance. It was natural. I feel that I have simply continued where my father left off⁴².

A spronarlo a dipingere è poi anche Harold Simmons, un pittore locale profondamente attratto dall'arte e dal folclore dell'isola, nonché l'amicizia con Dunstan St Omer, destinato a diventare nel giro di qualche anno il più famoso pittore modernista di Saint Lucia. Simmons lo ospita spesso nel suo studio, gli insegna alcune tecniche: soprattutto rappresenta il primo artista di professione che Walcott incontra, un uomo totalmente dedicato al proprio mestiere, un modello a cui ispirarsi.

Ricorda Walcott:

He gave us equipment and told us to draw. Now that may seem very ordinary in a city, in another place, but in a very small, poor country like St. Lucia it was *extraordinary*. [...] Just to let us be there and to have the ambience of his books, his music, his own supervision and stillness and dedication that his life meant in that studio was a terrific example. The influence was not so much technical. [...] Mostly, it was the model of the man as *a professional artist* that was the example⁴³.



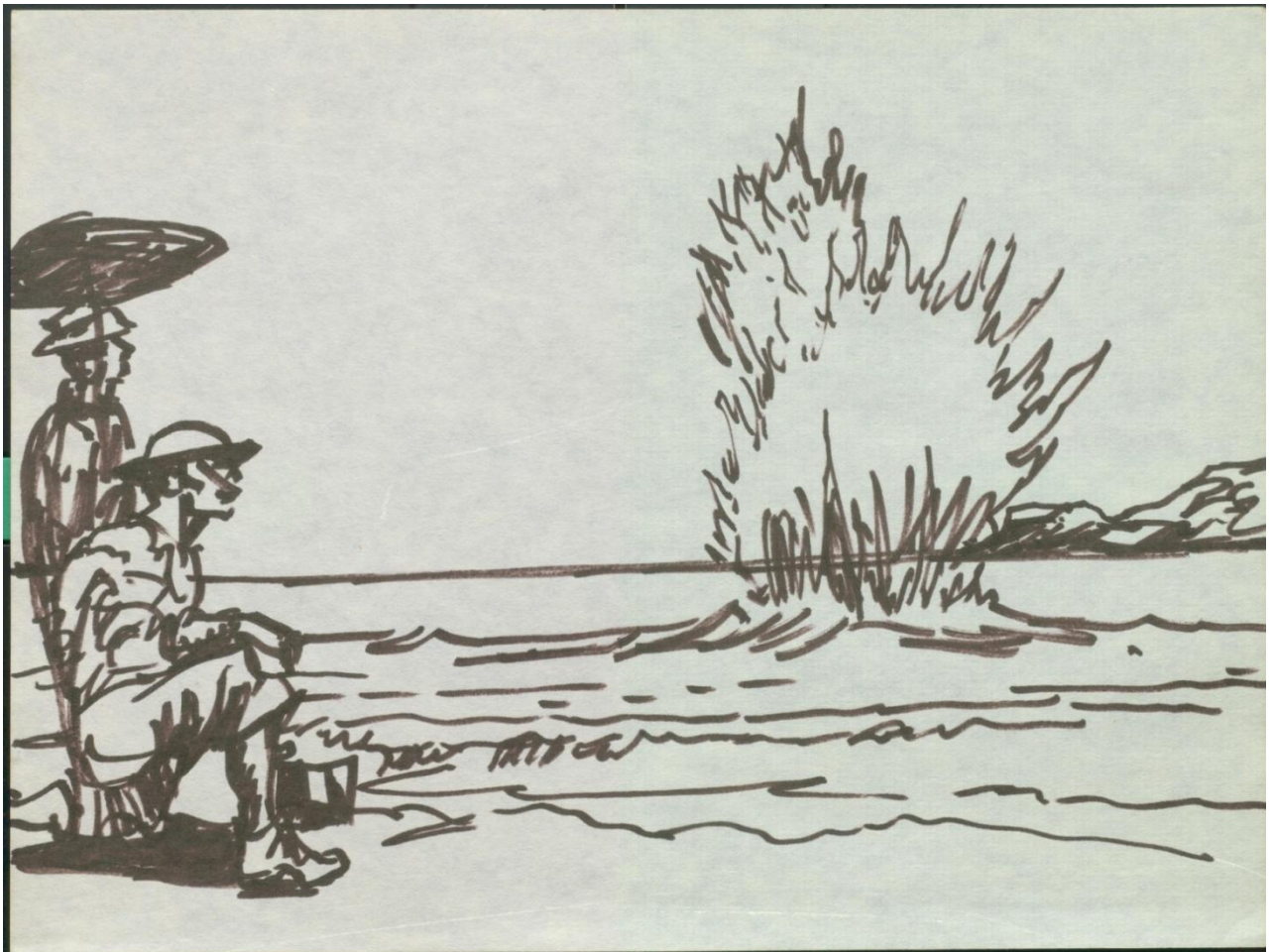
Dunstan St Omer e Derek Walcott. Saint Lucia, inizio anni novanta.

⁴² D. Walcott, "Meanings", op. cit., p. 45. Le prime due raccolte di poesie, *25 Poems* e *Epitaph for the Young* saranno rispettivamente pubblicate nel 1948 e nel 1949.

⁴³ D. Walcott, in "The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott", op. cit., p. 98-99. Corsivo aggiunto.

La passione per la pittura si confermerà un'attività fondamentale per la messa in scena delle sue opere teatrali, divenendone il punto di partenza, oltre che lo strumento per intrecciare connessioni con stili e culture apparentemente lontane come quella giapponese. “Tutti i registi sono anche pittori” dirà in futuro⁴⁴; certamente lui lo è, e non di rado scriverà il dialogo di un dramma solo dopo aver dipinto o disegnato la scena. Spesso poi sul palcoscenico di varie *pièces* si troveranno quadri celebri, portatori di volta in volta, di un significato specifico.

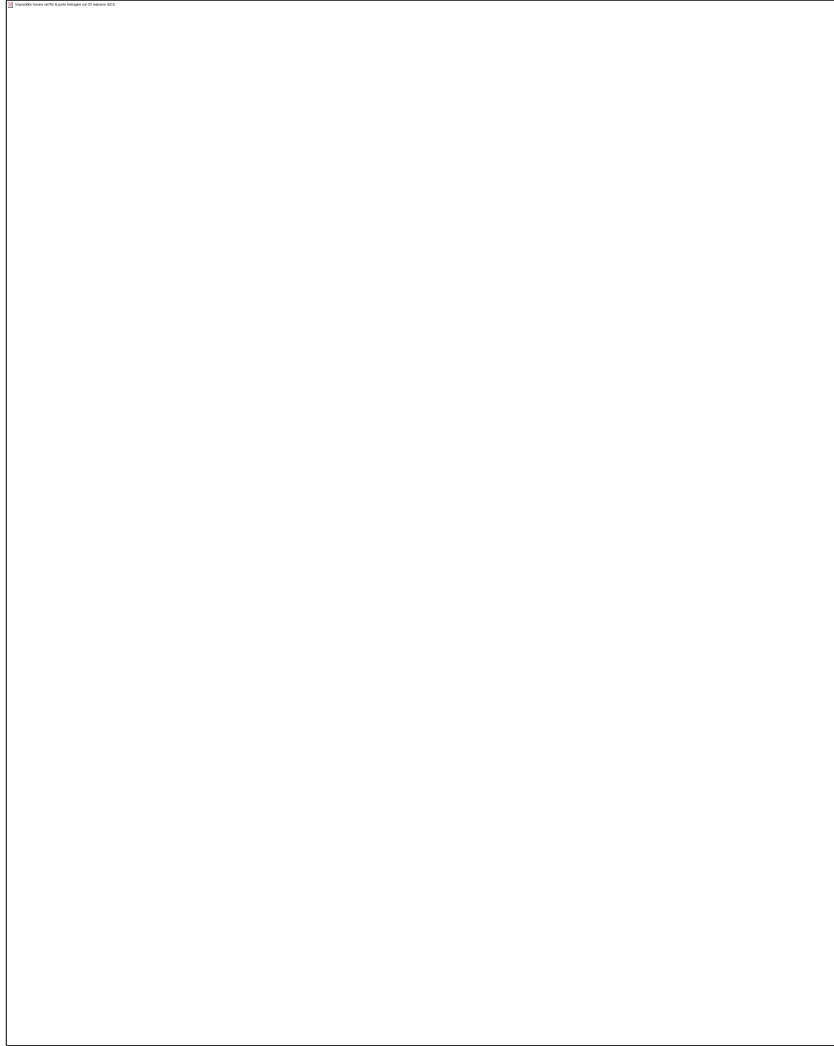
Furthermore, I do a lot of drawing for my plays. In fact, I visualize them completely in terms of costume and staging, even certain group formations, before I go into production and while I am writing the play⁴⁵.



Alcuni disegni di pugno dello stesso Walcott. Archivio Thomas Fisher Library, Toronto.

⁴⁴ In B. King, *op. cit.*, 1995, p. 305.

⁴⁵ D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 47.



“Stage Sketches” per il musical *O’ Babylon* (1976)

Nel frattempo, come se non bastassero gli stimoli familiari, è proprio il fratello Roderick a suggerirgli il tema per il suo primo dramma completo; ha letto un libro sulla rivoluzione haitiana e ritiene che possa essere un buon soggetto per un’opera in versi: è il 1949 e nel giro di sei mesi Derek scrive *Henri Christophe*⁴⁶.

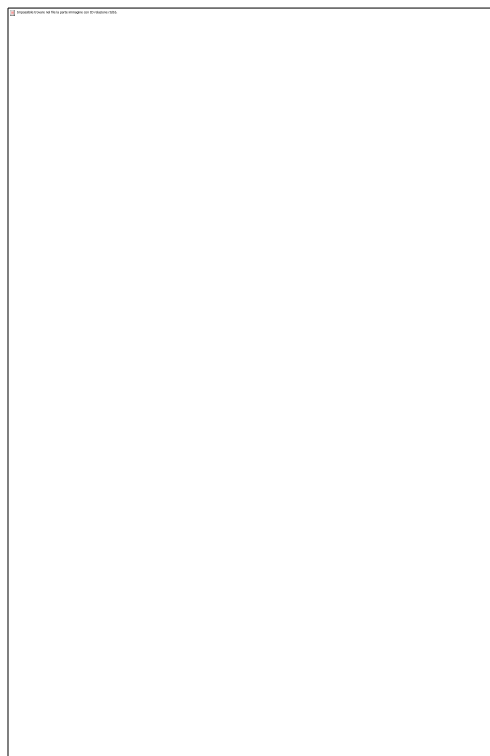
Il testo - ispirato alla vicenda storica dell’ex schiavo e generale Henri Christophe, divenuto re di Haiti nel 1811 dopo aver lottato contro il dominio francese⁴⁷ - prende a modello il teatro inglese del

⁴⁶ “I really became involved in theatre when my brother suggested I write a play about the Haitian revolution. He had read a book about it and gotten excited. So I said, all right, I’ll try one, and I wrote a play, *Henri Christophe*. This was in Saint Lucia, where I was still living. We formed a group there called the Arts Guild – mainly schoolboys, and we performed this play. Then I began to write more plays for them”. D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁷ Henri Christophe (1767-1820) aveva partecipato alla sommossa di Haiti al fianco di Toussaint Louverture (1743-1803). Divenuto generale nel 1802, nel 1806 fomentò un colpo di Stato contro Jean-Jacques Dessalines che si era proclamato imperatore con il nome di Giacomo I. Christophe governò la parte settentrionale dell’isola (il sud era nelle mani di Alexandre Sabes Pétion) prima come presidente eletto, poi come re con il nome di Enrico I. Creò una classe nobiliare, fece erigere il palazzo di Sans Souci e la fortezza di La Ferrière. Si suicidò nel 1820 durante una messa in una chiesa da lui fatta costruire.

XVI-XVII secolo ed utilizza un linguaggio altamente poetico⁴⁸. Suscita l'immediato risentimento della chiesa cattolica a causa dell'"atteggiamento blasfemo nei confronti di Dio" e Walcott viene bollato dall'arcivescovo locale come un "selvaggio". Nonostante ciò, proprio grazie all'argomento trattato – la fondazione del primo stato nero indipendente delle Americhe – lo spettacolo viene presto messo in scena da numerose compagnie in Giamaica, a Trinidad e persino in Inghilterra: "Quegli schiavi-re, Dessalines e Christophe, gli sembravano allora uomini che avevano strutturato la propria disperazione" - scriverà Walcott anni dopo - "la loro mole tragica era imponente come una roccaforte al tramonto. Loro erano le nostre uniche rovine nobili"⁴⁹.

Come suggerisce King, la storia di questo spettacolo rappresenta *la Storia* della creazione del teatro delle Indie Occidentali. Una recensione uscita dopo il debutto a Londra nel 1952 parla di un evento senza precedenti: è la "prima opera scritta e diretta da un autore delle Indie Occidentali, con un cast interamente delle Indie Occidentali"⁵⁰.



Albert Laveau nei panni di Henry Christophe (1968).

⁴⁸ Molto tempo dopo Walcott scriverà in proposito: "E' facile, vent'anni dopo, prendersi gioco di tanta ambizione, ammettere quella che un critico ha chiamato la sua "pomposità", ma lo stile giacomiano, la sua infiorettatura cinica, aristocratica, erano connaturati a questa prima opera teatrale – la corruzione che trasforma gli schiavi in tiranni." D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ D. Walcott, *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰ "A special correspondent", *West India Committee Circular* (Feb. 1952). In B. King, *op. cit.*, 1995, p. 13.

A Saint Lucia *Henri Christophe* debutta con la regia di Walcott nel 1950: a metterla in scena è la Arts Guild, un'associazione di giovani artisti ed intellettuali appena fondata, fra gli altri, dai due fratelli Walcott con l'obiettivo di incoraggiare lo sviluppo delle arti nelle Indie Occidentali. E' questa un'iniziativa della massima rilevanza poiché, nel giro di poco tempo, la Arts Guild inizia a promuovere i lavori di Derek, poi di Roderick e di Dunstan St Omer; ad incoraggiare altri drammaturghi; a partecipare a festival con un repertorio sia classico che contemporaneo e ad organizzare *tournées*, affermandosi per almeno due decenni come il più importante riferimento culturale di Saint Lucia.

A ben guardare, la necessità di creare l'associazione si deve all'incontro fra una sempre crescente enfasi sulla lingua e cultura inglese (sostenuta dai metodisti) un nuovo nazionalismo regionale ed un crescente interesse per la cultura folclorica. Certo, l'intento di sostenere una decolonizzazione dell'arte nazionale avvicina la Arts Guild a movimenti simili che stanno prendendo piede in altri paesi, tuttavia, viste le dimensioni dell'isola ed il complesso rapporto con la chiesa cattolica, gli "atti di resistenza" dei suoi membri non possono che assumere aspetti peculiari: gli abitanti di Saint Lucia trovano infatti posto nell'amministrazione coloniale; la chiesa mantiene saldo il controllo dell'istruzione; si riscopre il valore della cultura *creola* e a tutto questo si aggiungeranno, nel giro di pochi anni, le speranze legate alla nascita della federazione indipendente delle Indie Occidentali. Se già durante la guerra, Saint Lucia aveva preso a cambiare lentamente, con i locali che avevano iniziato a ricoprire incarichi in precedenza riservati agli inglesi, la Arts Guild può essere considerata parte di quella che è stata chiamata una "rivoluzione silenziosa", durante la quale il vecchio ordine coloniale lascia gradualmente spazio ad una nuova generazione desiderosa di interpretare una prospettiva diversa.

La Arts Guild non rifiuta l'arte europea: al contrario, le spalanca le porte di un'isola dove prima era stata poco conosciuta; il suo radicalismo consiste nell'essere accademica, modernista; nel riconoscere ed incoraggiare l'arte locale, nel riuscire persino ad ottenere il sostegno della comunità cattolica.

La direzione della compagnia viene affidata a Roderick quando Derek nel settembre dello stesso anno si iscrive all'University College of West Indies e parte per la Giamaica.

All'università segue corsi di letteratura inglese francese, latina; e grazie allo studio della linguistica affina la sua capacità di distinguere i differenti tipi di pronuncia inglese, di riconoscere il suono ed il movimento della voce in poesia e sul palcoscenico. Tuttavia, per lui la Giamaica è una terra davvero straniera: da molto tempo colonia britannica priva di influenze culturali francesi o spagnole; storicamente isola di schiavi e di ampie piantagioni; fisicamente distante da Saint Lucia; grande abbastanza da far dimenticare la presenza del mare, è in tutti i sensi più vicina a Cuba o Haiti.

Anche la situazione linguistica è diversa poiché il dialetto giamaicano è una vera e propria “lingua nazionale” nella quale l’inglese è profondamente influenzato dalle lingue africane, mentre Saint Lucia non ha una così forte forma dialettale. In generale pochi giamaicani conoscono la cultura creola e vedono i caraibici meridionali come Derek un po’ strani e *bohémien*, venendo in cambio considerati borghesi noiosi ed altezzosi.

In compenso però il campus universitario offre una vivace attività teatrale e Walcott dirige alcuni drammi, fra i quali il suo *Harry Dernier* (1952), divenendo presto presidente dell’University Drama Society. Mentre continua a dedicarsi alla pittura ed inizia ad essere apprezzato come scrittore, entra in contatto con altri drammaturghi, attori e compositori provenienti da tutta l’area caraibica, anticipando così di alcuni anni quella che sarà l’esperienza di Wole Soyinka, Chinua Achebe, Christopher Okigbo e J.P. Clark all’University College di Ibadan in Nigeria.

Dopo essersi laureato nel 1953 insegna alcuni mesi in un liceo di Grenada ma il lavoro non fa per lui e la stessa Grenada non gli va a genio: è troppo “British”, troppo ordinata. L’anno seguente Derek, ora ventiquattrenne, sposa Faye Moyston e dall’unione, che durerà fino al ’59, nasce un bambino, Peter.

La sua fama di drammaturgo continua a crescere e i suoi lavori vengono messi in scena da numerose compagnie e gruppi amatoriali nell’intera regione caraibica. Il dramma *The Sea at Dauphin* (1953) è fra i primi ad essere pubblicato nella serie *Caribbean Plays* dell’Extra-Mural Department e diviene presto un classico del teatro contemporaneo delle Indie Occidentali.

Ambientato a Saint Lucia e scritto in una lingua che vuole rappresentare la parlata specifica delle Antille, il testo racconta l’esperienza tragica di Afa, un povero pescatore la cui vita ai margini è inesorabilmente segnata dalla povertà e da una lotta, persa in partenza, con la potenza e la malvagità del mare. La trama si snoda attraverso le dolorose vicende di Afa e del vecchio Hounakin e mostra l’impotenza umana di fronte alla natura e la percezione soggettiva degli ideali. *The Sea at Dauphin* si ispira apertamente a *Riders to the Sea* di J. M. Synge⁵¹ ed è Walcott stesso a riconoscere l’influenza del teatro irlandese e a parlare di una vera e propria identificazione con gli scrittori di quella terra.

Secondo lui caraibici e irlandesi hanno molto in comune:

⁵¹ John Millington Synge (1871-1909) è stato, oltre che poeta e scrittore, uno dei più celebri e rappresentati drammaturghi irlandesi. Fra i fondatori dell’Abbey Theatre di Dublino, influenzato da Yeats, si ispirò ad antichi miti e leggende irlandesi allo scopo di realizzare una rinascita del teatro nazionale; tentò inoltre audacemente per i tempi, con passione ed ironia, di raccontare un’Irlanda quale era veramente, con i suoi mali, i suoi pregiudizi ed insieme con quell’insostituibile patrimonio, tipicamente irlandese, che è la fantasia estrosa ed avventurosa del suo popolo.

Il dramma in un atto *Riders to the Sea* (1904) è ambientato nelle Isole Aaran, i dialoghi riprendono la parlata dell’Irlanda rurale e la storia racconta la lotta disperata dei quattro protagonisti contro l’implacabile crudeltà del mare. Walcott dirà in un’intervista: “When read Synge’s *Riders to the Sea* I realized what he had attempted to do with the language of the Irish. He had taken a fishing-port kind of language and gotten beauty out of it, a beat, something lyrical. Now that was inspiring, and the obvious model for *The Sea at Dauphin*”. D. Walcott in E. Hirsch “An interview with Derek Walcott”, 1977. In *Conversations with Derek Walcott*, edited by W. Baer, Jackson 1996, p. 59.

I've always felt some kind of intimacy with the Irish poets because one realized that they were also colonials with the same kind of problems that existed in the Caribbean. They were the niggers of Britain. Now, with all that, to have those outstanding achievements of genius whether by Joyce or Beckett or Yeats illustrated that one could come out of a depressed, depraved, oppressed situation and be defiant and creative at the same time. As a Methodist in a Catholic country, I also sympathized with the most rebellious aspect of Irish literature, priest-hating and such⁵².

Oltre a riscuotere successo, le sue *pièces* suscitano fin dai primi tempi anche accesi dibattiti che vedono la critica schierata in favore oppure fermamente contraria, stordita da come queste opere stiano improvvisamente divenendo parte del repertorio di tanti nuovi gruppi teatrali. E così sarà ogni volta che Walcott si cimenterà con un nuovo genere teatrale, con sperimentazioni o tecniche diverse. Il titolo di una recensione di *The Sea at Dauphin* recita "Not the Stuff for a West Indian Theatre"; di *Malcochon* scriveranno "Arts Guild Play Objectionable"; e di *Ione* "Colourful but Academic". La replica dell'autore è secca: il palcoscenico deve essere violento o crudo esattamente come la vita che rappresenta e non sta certo al critico prescrivere la forma che prenderà il teatro tragico locale. Ed aggiunge quella che secondo Bruce King è una buona interpretazione di molte sue opere di questo periodo:

Those people who are seeking for myths in the arts are wasting their faith. There has only been one myth, in several disguises, and that is the pride of man and the pride of God, depending on the kind of pessimism of your own time⁵³.

Nonostante i riconoscimenti e comunque il clamore suscitato, Derek non vede opportunità concrete per sfruttare al meglio il suo talento nei Caraibi.

Insoddisfatto, irrequieto, si immagina costretto a seguire le orme di chi, come V.S. Naipaul, è dovuto emigrare per cercar fortuna; come se, paradossalmente, solo al di fuori delle Indie Occidentali - in esilio - si possa davvero diventare uno scrittore delle Indie Occidentali. Non ci sono infatti case editrici locali; nessuna scuola di recitazione; le borse di studio vengono elargite da governi stranieri; i teatri son ben pochi e troppo legati alle mode inglesi. In un contesto senza possibilità - scrive Walcott in "Society and the Artist" del 1957 - è dunque comprensibile che i giovani artisti facciano armi e bagagli e partano per l'Europa; eppure: qui con il tempo, il loro stile perderà di vigore e

⁵² D. Walcott, in "An Interview with Derek Walcott" by E. Hirsch, in *Contemporary Literature*, Vol. 20, no. 3, 1980, p. 288. Altrove dirà Walcott: "What I had was the same thing Synge had: a totally new language, a totally new set of rhythms, a totally new people in a sense." D. Walcott in, R. D. Hamner "Conversations with Derek Walcott, 1975 in *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, p. 24.

⁵³ D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 14-15.

freschezza, la memoria si offuscherà, non avranno più radici. A rimetterci più di tutti sarà poi la terra che li ha lasciati andare.

Conclude:

Our artists and writers should not be forced, like soldiers to die on foreign soil, or to return wounded and crawl famously into a hole. They are part of what can be one of the finest and most beautiful of countries. I mean these islands. Without them Greece would have been a Tourist resort, and these islands will be beautiful but dumb⁵⁴.

Nel giro di poco tempo dunque cambierà idea; sceglierà di non emigrare, di essere un poeta e drammaturgo caraibico nei Caraibi e per i Caraibi: perché - scriverà in “La musa della storia” [“The Muse of History”, 1974]- “c’era troppo da fare qui”⁵⁵.

3. La decisione di rimanere: Trinidad e le esperienze formative negli Stati Uniti

Lavorare in teatro rappresenta per Walcott la ragione che lo spinge a non lasciare i Caraibi e, anche quando negli anni futuri si troverà ad insegnare negli Stati Uniti, costituirà sempre il motivo per tornare: “The theatre itself is very much a part of my being in the Caribbean”, dichiarerà nel 1980⁵⁶.

Decisivo per questo cambio di rotta è certamente l’incarico di scrivere un testo da mettere in scena in occasione dell’inaugurazione della Federazione delle Indie Occidentali (1958)⁵⁷. Per celebrare l’evento infatti l’Extra Mural Department, creato all’interno dell’University College of West Indies proprio per favorire lo sviluppo delle arti sceniche, si fa promotore di un Arts Festival che dovrà aver luogo a Port of Spain (Trinidad), futura capitale della Federazione.

Philip Sherlock, direttore del dipartimento convinto che le arti performative rappresentino lo strumento migliore per creare una cultura condivisa dalle popolazioni delle Indie Occidentali, ottiene il finanziamento della Rockefeller Foundation ed incarica Walcott di scrivere un “pageant play”. Per poter meglio organizzare il festival inoltre Sherlock si assicura la consulenza dello Stratford

⁵⁴ D. Walcott, “Society and the Artist”, in *Critical Perspective on Derek Walcott*, op. cit., p. 17.

⁵⁵ D. Walcott, op. cit., p. 76.

⁵⁶ D. Walcott in, N. Thomas “Interview” (1981), in *Conversations with Derek Walcott*, op. cit., p. 64.

⁵⁷ La Federazione, formata dalle colonie britanniche nei Caraibi, nasceva con l’intento di preparare ciascun membro all’indipendenza dal Regno Unito. Ha avuto tuttavia vita breve e, a seguito di conflitti politici interni, è collassata del tutto nel 1962.

Shakespeare Festival canadese, divenuto ormai un'attrazione internazionale, un modello per le compagnie teatrali che nelle colonie e nei *dominions* tentano di creare il loro teatro.

E così Walcott ed Errol Hill, suo collega dai tempi dell'università, vengono mandati prima a Stratford e poi a New York per perfezionare le armi del mestiere.

Questo viaggio si rivela estremamente importante e produttivo: la visita al teatro di Stratford rafforza la sua convinzione della possibilità di creare un teatro che riprenda le caratteristiche metriche dei drammi shakespeariani e che, al contempo, utilizzi lo spazio scenico come luogo di comunicazione attraverso uno studio mirato della gestualità e dei movimenti degli attori.

In un breve saggio guarda intanto ai Caraibi ed anticipa di fatto quello che sarà il suo lavoro con The Trinidad Theatre Workshop:

On a stage like this, actor and writer and director must work together constantly, and this means more freedom of conception, more flexibility of direction and more spontaneous joy from the actors... I hope that our poets will be tempted to write great plays for a great stage. As for our actors I have complete confidence that they can be among the best in the world⁵⁸.

A New York, intimorito dall'impatto con la città e chiuso nella sua stanza d'albergo, scrive in soli quattro giorni la *pièce* teatrale *Ti-Jean and His Brothers* (1958): "forse ho scritto quella dannata cosa perché avevo troppa paura di uscire", commenterà anni dopo. Basato sul folclore di Saint Lucia ed ispirato ai racconti dell'infanzia, è il suo primo "stylized West Indian play", il primo testo per il quale ricorre a canzoni, danze e ad un narratore⁵⁹.

Quando poi pochi mesi dopo arriva a Trinidad per preparare lo spettacolo per l'Arts Festival i suoi dubbi sul lasciare o meno i Caraibi svaniscono del tutto: si innamora di Trinidad e decide di rimanere.

Port of Spain, con la sua architettura francese e spagnola, è multietnica, multiculturale e in quanto futura capitale della Federazione delle Indie Occidentali, inizia ad attrarre giovani artisti da tutta la regione. Dopo essere stata a lungo colonia spagnola, la presenza americana durante la guerra aveva portato denaro, opportunità ed una mobilità sociale sconosciuta ad altre isole. Ci sono persino alcune compagnie che fanno di Trinidad, insieme alla Giamaica, il centro dell'attività teatrale caraibica: sarà da alcuni di questi gruppi, fra i quali la Whitehall Players fondata da Errol Hill nel 1947, la New Company ed il Trinidad Dramatic Club, che Walcott formerà il Little Carib Theatre Workshop.

Drums and Colours, il dramma epico scritto da Walcott per l'inaugurazione ufficiale della Federazione va in scena dal 25 aprile al 1 maggio 1958, presente anche la principessa Margaret

⁵⁸ D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 20.

⁵⁹ D. Walcott, "Meanings", *op. cit.*, p. 46.

d'Inghilterra: il progetto è molto ambizioso, con un cast di circa ottanta persone ed una platea da tremila posti, è la prima volta che viene impiegato il palcoscenico all'elisabettiana nei Caraibi. Ambientato in epoche e luoghi diversi, concepito come un grande affresco, il tema è quello della guerra e della ribellione illustrato dalla vita di quattro "uomini litigiosi": Cristoforo Colombo (lo scopritore), Walter Raleigh (il conquistatore), Toussaint L'Ouverture (il ribelle) e William Gordon, (uno dei primi martiri dei diritti costituzionali). La lingua cambia con ogni periodo storico rappresentato, così che ciascuna parte del dramma ha un ritmo ed un modo di recitazione differente; le scene carnevalesche, affiancate allo stile shakespeariano intendono accorciare la distanza fra la cultura alta e quella popolare; i personaggi storici ed il carnevale si fondono contribuendo a una creolizzazione della Storia stessa⁶⁰.

Il dramma può essere considerato un'opera nazionalista poiché ricorrendo alla forma epica, illustra la storia delle varie razze e nazionalità che hanno fatto parte del passato e della politica dei Caraibi e che, seppure un tempo distanti, dovranno imparare a convivere con l'imminente fine del potere imperiale. Il testo, scrive King, vuole altresì mostrare la rovinosa ambizione per il denaro e la tolleranza che gli uomini imparano attraverso la sofferenza ed il sacrificio (tema che rimarrà centrale per Walcott, ad esempio in *Pantomime*): il messaggio è che tutte le razze e nazioni sono simili, che la vendetta è sbagliata, che tanto gli imperi quanto la vita personale finiscono in fallimento e tragedia⁶¹.

Drums and Colours viene considerata troppo ambiziosa come opera teatrale, orchestrata in maniera imprecisa e con una regia non all'altezza dell'impresa, ma rimane un tentativo senza precedenti, un evento culturale della massima rilevanza che spalanca definitivamente a Walcott le porte della comunità artistica dei Caraibi.

Per di più, ad essere favorevolmente colpiti dal talento dell'autore sono alcuni membri della Rockefeller Foundation che avevano sostenuto il progetto e che ora riconoscono in lui le potenzialità per creare una compagnia teatrale nazionale.

Infatti, se già dopo la guerra la fondazione aveva preso ad elargire borse di studio nel tentativo di arginare il flusso migratorio di artisti promettenti dai Caraibi e a fare donazioni a dipartimenti di arti performative - fra i quali proprio l'Extra Mural Department dell'University College of West Indies - adesso, nel pieno della guerra fredda, i suoi obiettivi di decolonizzazione culturale si fanno più ambiziosi. E nessuno come Derek Walcott, o Wole Soyinka (1934-) in Nigeria, appare più adatto per realizzarli. Educati sui classici occidentali ma affascinati dal mito e dal folclore, entrambi gli scrittori stanno creando da soli una letteratura regionale moderna; accomunati da un quasi istintivo disprezzo

⁶⁰ In M. Valcavi, *Il Teatro e Derek Walcott – Prospettive postcoloniali e multiculturali*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese, Relatore Chiarissima Professoressa Rita Monicelli, Università di Bologna 2009 (non pubblicata), p. 101-113.

⁶¹ B. King, *op.cit.*, 2000, p. 136-141.

per la repressione e lo stalinismo, tutti e due si oppongono al nazionalismo retrogrado e al razzismo nero sbandierati da taluni governi africani e caraibici, facendo propria una visione dell'arte che riesce ad essere al contempo universalista e profondamente radicata nella cultura d'origine.

Sia Walcott che Soyinka diventano così beneficiari di borse di studio offerte dalla Rockefeller Foundation e Derek nel settembre del 1959 viene mandato di nuovo a New York per studiare regia, recitazione, sceneggiatura e scenografia. Affianca José Quintero, forse il più influente regista di opere drammatiche degli Stati Uniti e direttore del Circle in the Square; osserva il suo metodo che spinge gli attori a superare le proprie inibizioni ma che ha poi per risultato produzioni stilizzate, statiche; piene di silenzi e di dipinti; simboliste e concentrate sulle emozioni individuali. La struttura stessa del Circle in the Square si rivela un utile elemento formativo: il teatro è un vecchio bar con il pubblico seduto a dei tavolini disposti intorno ad un palcoscenico semi-circolare, molto simile al Basement Theatre nel quale Walcott si troverà a lavorare nel giro di qualche anno a Trinidad.

Sempre a New York, segue corsi di scenografia con Lester Polakov ma si dilegua ben presto, considerandoli troppo indirizzati ai teatri di Broadway, inadatti a quelli delle Indie Occidentali e inizia così a seguire Stuart Vaughan al Phoenix Theatre. Qui osserva l'intera produzione degli spettacoli, dalla lettura dei copioni alle prove luci, fino all'allestimento del palcoscenico.

While I was in America I was supposed to study scene design as well as directing, but because I was so isolated *I felt very alone in the United States*. I knew I did not want what was going on. Not on Broadway, but in a way, not off-Broadway as well. I think the pressure of that loneliness made me realize I had to do something which was true to the kind of company I wanted to have. I used to go to José Quintero classes and to the Phoenix Theatre⁶².

Nel frattempo va anche all'opera, a vedere balletti e *musicals*; scopre il cinema di Ingmar Bergman e quello giapponese (in particolare *Rashomon* di Akira Kurosawa); studia le opere di Bertold Brecht, il teatro Nō e Kabuki, mentre inizia a revisionare i suoi testi per migliorarne la messa in scena. Si convince che il modello del teatro caraibico debba essere quello orientale con la sua scenografia minimalista fatta quasi di sola luce e decisamente economica, piuttosto che cercare di imitare il realismo dettagliato degli spettacoli occidentali. Il suo vuole essere un teatro folclorico di azione e poesia, mentre una messa in scena realistica implicherebbe che i personaggi intrattengano conversazioni, non scambi di emozioni e frasi poetiche: "Poetry works on stage because the best plays approach it", dichiarerà ancora in un'intervista del 2002⁶³.

⁶² D. Walcott, "Meanings", *op. cit.*, p.45-46. Corsivo aggiunto.

⁶³ L'intervista fatta da Glyn Maxwell a Derek Walcott nel 2002 può essere ascoltata integralmente all'indirizzo web: <http://www.lannan.org/events/derek-walcott-with-glyn-maxwell/>

Walcott individua inoltre varie corrispondenze fra la mitologia caraibica e quella giapponese, riconoscendo quanto il suo teatro sia debitore nei confronti dell'arte nipponica. Del suo dramma in un atto *Malcochon or the six in the rain* (1959) scriverà:

I had written one play which was derivative of *Rashomon*, called *Malcochon*. It was the story of a woodcutter and people gathered together under a hut. This was a deliberate imitation, but it was one of those *informing* imitations that gave me a direction because I could see in the linear shapes, in the geography, in the sort of myth and superstition of the Japanese, *correspondences* to our own forests and mythology. I also wanted to use the same type of figure found in this material, a type *essential* to our own mythology. A woodcutter or a charcoal burner. [...] I would like to have had a play made up of grunts and sounds which you don't understand, like you hear at a Japanese film. The words would be reduced to very primal sounds⁶⁴.

Sempre durante questi mesi, entrando in contatto con la comunità artistica newyorkese, inizia a rendersi conto che negli Stati Uniti ci si aspetta da lui che scriva cose da “nero”, drammi di protesta o commedie su temi razziali. Ma lui non può farlo; i problemi dell'America nera non sono i suoi:

Black writers in America are Americans. All right. That's important. They quarrel a lot. It's not my quarrel. I'm not taking part in a universal quarrel among all Black people all over the world. I am not interested in that; that is too noisy and is very tiring. I know that they wrangle. But it may be good for them because they may be looking for something in which they want a common bond to be realized. I have my own quarrels at home, I can't take on American quarrels. *I sit back from it*⁶⁵.

Secondo lui il teatro non deve avere “barriere razziali”, soprattutto in un luogo multietnico e multiculturale come Trinidad dove è impensabile mettere in scena drammi scritti sulla linea del colore, ed afferma: “I'm not interested in making a black theatre in the Caribbean, absolutely not, because that would exclude everybody, apart from the black”⁶⁶. Ciò che invece sempre più fermamente intende fare è utilizzare le forme artistiche occidentali per dare espressione alle

⁶⁴ D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 48. Corsivo aggiunto.

Walcott insiste spesso sull'influenza esercitata dal teatro giapponese e sul legame fra questo e l'arte poetica. Un esempio è l'intervista a Sharon Ciccarelli nella quale dichiara: “I am strongly influenced by Japanese Noh theatre in which essentials are important, so that a piece of cloth becomes a stream, or a movement of the hand a fountain. In the final analysis, every play of that kind moves closer to a poem.” D. Walcott in, S. Ciccarelli “Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott” (1977) in, *Conversations with Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁵ D. Walcott, in “An Interview with Derek Walcott”, by J. P. White, 1990. In *Conversations with Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 168. Corsivo aggiunto.

⁶⁶ D. Walcott in, A. Milne “The Country is a very small Place” (1982) in, *Conversations with Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 72.

esperienze caraibiche, per creare uno stile nuovo che possa tener testa a quello europeo e che sia espressione della sua duplice eredità.

Scrivo in “La voce del crepuscolo”:

[Il Negro del Nuovo Mondo] Ciò che lo avrebbe liberato dal servaggio era la forgiatura di una lingua che andasse oltre la mimica, un dialetto che con la forza della rivelazione inventasse nomi per le cose, e che alla fine si stabilisse sulla propria modalità di inflessione e iniziasse a dar vita a una cultura orale di canti barzellette, canzoni popolari e fiabe: questa, e non solo il debito della Storia, era la rivendicazione che egli doveva avanzare al Nuovo Mondo. [...] Ciò non comportava il rigetto della “cultura”, ma grazie all’uso *creativo* della propria schizofrenia, una *fusione elettrica di vecchio e nuovo*⁶⁷.

Non a caso proprio a New York inizia a scrivere *The Dream on Monkey Mountain* (1967) destinato a diventare uno dei suoi maggiori successi e che costituisce, come vedremo, il primo tentativo di dar forma a questa duplice eredità attraverso la messa in scena della “nascita” dell’identità caraibica:

I am a kind of split writer: I have one tradition inside me going in one way, and another tradition going another. The mimetic, the Narrative, and dance element is strong on one side, and the literary, the classical tradition is strong on the other.

In The Dream on Monkey Mountain, I tried to fuse them. [...] I think the pressure of those two conflicts is going to create a verbally rich literature, as well as a mimetic style⁶⁸.

Una volta chiariti i suoi obiettivi e vedendo che a New York non ci sono possibilità concrete di lavorare con compagnie di attori neri né di rappresentare i suoi drammi, Walcott si stanca presto della città e decide di partire tre mesi prima della fine della borsa di studio⁶⁹. Non interrompe i contatti con la Rockefeller Foundation, che anzi continuerà a svolgere un ruolo importante per la sua carriera in tutti gli anni a venire, ma torna a Trinidad nel giugno del 1959 per aiutare il fratello e la Arts Guild che sono in *tournee* sull’isola.

Al suo rientro a Trinidad Derek non è più un drammaturgo principiante di una remota colonia britannica: negli Stati Uniti ha visto ciò che il teatro può offrire e torna con il progetto di creare e dirigere una compagnia nazionale, con un suo definito “West Indian acting style”, per mettere in

⁶⁷ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 28. Corsivo aggiunto. Nell’ultimo capitolo sfrutteremo in chiave comparatistica questo importante passo di Walcott.

⁶⁸ D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁹ “I didn’t finish my Fellowship. I was very tired and was feeling very depressed about New York theatre and about any chance I might have of ever doing anything there. Plus, of course, at that time in ’58, plays about the West Indies, or black actors – well, there wasn’t much of a chance of getting anything going. There was no such thing in New York as a company of black actors.” D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 46.

scena le sue opere e quelle del panorama internazionale. Ha in mente un teatro fondato sulla forza delle immagini, della gestualità e della danza caraibica ed allo stesso tempo una compagnia moderna diretta da un regista-drammaturgo sul modello del Berlin Ensemble di Bertold Brecht, che conosce tanto le avanguardie quanto le tecniche di recitazione dell'Actors Studio; una compagnia di professionisti che non deve nascondere il proprio dialetto creolo ma in grado allo stesso tempo di confrontarsi con i versi di William Shakespeare ed il Teatro dell'Assurdo.

Così, non appena la ballerina Beryl McBurnie gli propone di creare un laboratorio teatrale all'interno del suo Little Carib Theatre, lui accetta l'invito senza esitazione. Conosce McBurnie da tempo, l'ha vista esibirsi e dominare con la sua energia una *summer school* in Giamaica nel 1957, e anzi era stata proprio lei in quell'occasione a fargli intravedere la possibilità di utilizzare danze, ritmi e movimenti per creare uno stile recitativo autenticamente caraibico:

I had seen the dancers of the Little Carib Company in Trinidad and I felt that what would spring from our theatre need not to be a literary thing... I had a company in mind who would be both dancers and actors... a dance company mixed with an acting company⁷⁰.

Beryl McBurnie (1915-2000) dopo aver studiato danza negli Stati Uniti con Martha Graham, era tornata nella natia Trinidad con l'intento di dar vita ad uno stile folclorico moderno che fosse un'alternativa al balletto europeo solitamente insegnato nelle scuole, e che andasse ben oltre il genere di spettacoli esotici offerti nei *nightclub* per turisti. Con questo proposito, dopo anni di ricerca sulla musica e sulla danza delle Antille, aveva aperto il Little Carib Theatre per la sua compagnia di ballerini (1948).

Quando Walcott torna a Trinidad, il Little Carib ospita ormai ogni sera spettacoli con balli e percussioni ed è diventato un punto di riferimento per coloro i quali si mostrano interessati a sviluppare una cultura nuova negli anni della fine del colonialismo. Walcott poi è attratto dal dinamismo e dalla personalità di Beryl McBurnie che sembrano corrispondere alla sua idea di un teatro vitale, fisico.

McBurnie – scrive Bruce King - fa parte della prima fase di decolonizzazione culturale che nel dopoguerra trova espressione nella musica e nella danza; Walcott, grazie all'uso del dialetto e del folclore locale in *Ti-Jean and His Brothers* nonché rifacendosi all'esempio dei drammi del nazionalismo irlandese di Synge, porta poi quel nazionalismo culturale all'interno del suo teatro. Ma lui è più giovane, fa già parte della seconda ondata di decolonizzazione culturale e al pari di altri scrittori nati intorno al 1930 – incluso Wole Soyinka – vuole spingersi oltre. L'obiettivo è di lasciarsi

⁷⁰ D. Walcott, "Meanings", *op. cit.*, p. 49.

alle spalle la “romanticizzazione” del primitivo, di entrare a far parte della moderna cultura mondiale e di creare una propria distinta identità attingendo alle fonti più varie. Se quindi il primo incontro con McBurnie nel '57 gli aveva fornito un'idea di quello che avrebbe potuto essere un “West Indian acting style”, è solo durante i mesi passati a New York per la borsa di studio che l'idea di creare una compagnia caraibica nazionale ma di respiro internazionale può prendere piede.

Scegliere gli attori e trovare i teatri; sviluppare uno stile e creare un pubblico; cercare sponsor; ottenere pubblicità; organizzare *tournées*; richiederà tempo, fatica e non sarà un'impresa priva di difficoltà. Ma Walcott dedicherà tutti gli anni a venire alla creazione di questa compagnia e al tentativo di renderla parte del panorama artistico mondiale⁷¹.

Fine di queste pagine era fornire alcuni primi strumenti per capire ciò che verrà affrontato più avanti: come mai gran parte dei lavori di Walcott abbiano a che fare con dei paradossi ricorrenti, come quello di essere un “nero” con una cultura da “bianco”; di scrivere letteratura inglese in un'isola a maggioranza francofona; di parlare delle Indie Occidentali anche dopo che la Federazione si sarà dissolta in tante piccole micro-nazioni (1962); o di essere considerato l'esempio per antonomasia dello scrittore caraibico che decide di non emigrare quando di fatto sarà sempre economicamente dipendente dagli Stati Uniti.

Nelle prossime pagine si seguirà più da vicino la nascita del Trinidad Theatre Workshop, la sua composizione e il suo sviluppo nel tempo; il metodo di Walcott e gli obiettivi che nella messa in scena delle opere di volta in volta si prefiggerà. Si assisterà insomma alla nascita del teatro creolo.

⁷¹ B. King, *op. cit.*, 1995, p. 26-27.

CAPITOLO I

Seconda Parte

*Il teatro creolo in azione: The Trinidad Theatre Workshop e
le opere di Derek Walcott fino ai giorni d'oggi*

Per quante età future questa nostra grandiosa scena sarà rivissuta,
in Stati ancora da nascere, in accenti ancora ignoti!

(da *Giulio Cesare* di William Shakespeare)

Portare le sardine dentro, portare le sardine fuori...
È la farsa. È il teatro. È la vita!

(da *Rumori Fuori Scena* di
Michael Frayn)

The atmosphere was competitive, creative.
It was cruel but it created our literature.

Derek Walcott

1. Lavorando a un "West Indian acting style"

Se non c'era niente, era ancora tutto da fare.
Si cominciava con questa prodigiosa ambizione⁷².

Derek Walcott

Nel 1959, una volta accettato di collaborare con la ballerina Beryl McBournie ed il suo Little Carib Theatre, Walcott non inizia subito a mettere in scena opere teatrali. Al contrario di quello che ci si potrebbe aspettare, decide di sfruttare lo spazio che ha ora a disposizione per organizzare una serie di laboratori ed invita a partecipare alcuni fra i migliori attori di Trinidad.

Se infatti l'aspirazione è quella di dirigere una compagnia dotata di uno stile tutto suo, è chiaro che l'obiettivo non potrà che essere di lungo termine: per prima cosa è necessario elevare il livello di recitazione, far conoscere agli attori i metodi più moderni e creare un gruppo compatto. I laboratori devono servire proprio a questo e per diverso tempo saranno l'unica attività svolta dal Little Carib Theatre Workshop. Come lui stesso scrive:

Most of the people who came to this Company had some experience in amateur theatre or with other companies in Trinidad. But we began very modestly. I didn't do any work on production at first. Having gone through the American experience of seeing improvisations and directing, watching American actors and "the method", *I knew that initially I had to get discipline*. I had to work for three or four years doing improvisations, letting the actors lead themselves with all of us exploring together before we finally could put on a play. It was seven years before we really decided we were fit to produce something⁷³.

Fino a questo momento a Trinidad, i corsi di recitazione erano stati per la maggior parte organizzati dal British Council⁷⁴ e si concentravano sui movimenti, la mimica e l'uso della voce piuttosto che sull'interpretazione delle parti. Inoltre, nonostante alcune compagnie tenessero saltuariamente dei workshop, gli attori di solito iniziavano a prepararsi per un ruolo imparando a memoria le battute del copione.

Questo è esattamente l'approccio che Walcott decide di abbandonare.

⁷² D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 16.

⁷³ D. Walcott, "Meanings", *op. cit.*, p. 46.

⁷⁴ Il British Council aveva iniziato subito dopo la guerra a promuovere la letteratura ed il teatro inglesi in tutte le colonie favorendo così la nascita di numerosi gruppi teatrali e l'elargizione di borse di studio per l'Inghilterra.

Da alcuni anni organizza quindi concorsi per selezionare le opere migliori e la BBC manda in onda da tempo in India e nei Caraibi i lavori dei nuovi scrittori (è il servizio per il quale già durante la guerra aveva lavorato George Orwell).

A Trinidad nel 1947, proprio grazie al contributo del British Council, Errol Hill aveva fondato la Whitehall Players, la prima compagnia dell'isola composta per la maggior parte da attori non bianchi.

La sua idea è che scene e personaggi debbano prendere forma durante gli esercizi dei laboratori, attraverso una particolare attenzione agli aspetti psicologici e ai possibili sottotesti, optando per un metodo che anteponga i ricordi, l'improvvisazione e le sensazioni individuali. Sceglie insomma di rifarsi ad alcune delle tecniche dell'Actors Studio⁷⁵ scoperte nei mesi passati a New York e di adattarele al suo contesto: durante le lezioni organizza dei piccoli gruppi che a turno recitano scene tratte dai più svariati generi di opere teatrali; fa girare i copioni fra gli attori di modo che ognuno si trovi ad interpretare più di un ruolo alla volta e ciascuna esibizione si chiude con una discussione collettiva. I testi sono letti e riletto prestando attenzione ad ogni minimo dettaglio per favorire un atteggiamento critico e curioso; alcuni esercizi prevedono che le stesse due battute vengano recitate modificando l'accento ed improvvisando tutte le intonazioni possibili. Spesso lui interviene improvvisamente con dei suggerimenti o anche solo con battute ed aneddoti, stravolgendo le regole del giuoco.

Il cambiamento è imponente e dietro questa impostazione innovativa sentiamo l'eco delle parole di Bertolt Brecht (1898-1956), altro modello al quale Walcott guarderà sempre con interesse ed ammirazione. Nel suo *Breviario di estetica teatrale* [*Kleines Organon für das Theater*, 1948] il drammaturgo tedesco aveva scritto:

L'attore studierà insieme agli altri attori, costruirà il suo personaggio insieme con gli altri personaggi. Poiché la più piccola unità sociale non è l'uomo, ma due uomini. Anche nella vita ci costruiamo a vicenda.

[...] gli attori dovrebbero ogni tanto scambiarsi le parti durante le prove, così che i personaggi ricevano gli uni dagli altri ciò di cui abbisognano. Ma giova anche agli attori incontrare i loro personaggi in copia o in una concezione diversa. Impersonato da un attore di sesso diverso, il personaggio rivelerà più chiaramente il proprio sesso; impersonato da un comico – in modo tragico o comico – acquisterà nuovi aspetti⁷⁶.

⁷⁵ L'Actors Studio è un laboratorio per la formazione del mestiere dell'attore fondato a New York nel 1947 da Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, tre registi provenienti dal Group Theatre (1931-1941). L'intento dei fondatori è di rifarsi alle teorie dell'American Laboratory Theatre, creato negli anni venti da alcuni attori russi emigrati discepoli di K. S. Stanislavskij, sostenitore di una tecnica recitativa improntata al massimo di realismo psicologico.

Di una tecnica troppo nota ed articolata per essere riassunta in poche righe, possiamo dire che l'Actors Studio propugna un metodo di recitazione (detto semplicemente "the Method") finalizzato alla totale identificazione dell'attore con il personaggio che interpreta, in modo da rivelarne le più intime contraddizioni. Non è più il personaggio che si adatta alle caratteristiche dell'attore, secondo la tradizione hollywoodiana, ma viceversa: l'interprete deve penetrare nel ruolo con tutto se stesso e quindi non solo con le battute della sceneggiatura, ma anche e soprattutto con la gestualità e le espressioni del volto. Si ricorre inoltre frequentemente all'improvvisazione e sono previste discussioni di gruppo per stimolare le tecniche necessarie per l'interpretazione.

⁷⁶ B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, trad. it. Renata Mertens. In *Per conoscere Brecht – un'antologia delle opere a cura di Roberto Fertonani*, Verona 1970, p. 338.

Derek non indica un'interpretazione corretta dei personaggi, anzi chiede a ciascun membro del workshop di interiorizzare la parte secondo il proprio modo di sentire, ricercando ed innovando di volta in volta. Insegna ad osservare le persone per strada, ad immaginare le loro vite, ad attingere a ricordi ed emozioni personali per stimolare la consapevolezza richiesta da un'attiva creazione del personaggio:

Every speech or gesture must be interpreted not in the light of its surface content or its immediate effect, but as a *product of the psychological and physical forces* that go to make up the humanity of the character at the moment... not one word should be spoken or one finger moved without consciousness on the part of the actor of how the word or gesture fits in with his conception of the character... underneath to be brought to light⁷⁷.

Durante le improvvisazioni un'attenzione particolare è dedicata poi ai movimenti del corpo perché, al realismo psicologico e all'analisi del testo, Walcott intende affiancare la forza della gestualità, l'espressività tipica della danza caraibica. L'obiettivo è una combinazione nuova di recitazione e ballo che faccia sì che quest'ultimo non venga più considerato solo materia da commedia popolare o da intrattenimento per turisti, ma che trovi il suo spazio persino all'interno di opere drammatiche:

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

So that's what we aimed at. And once improvisations began to go well, then I would know in what direction the company could move. So I was after... and am still after... a theatre where someone can do Shakespeare or sing Calypso with equal conviction⁷⁸.

Per gli attori si tratta di esprimere la propria naturale fisicità, di non vergognarsi di comunicare attraverso le movenze che da sempre conoscono e di partecipare alla messa in scena con tutti i muscoli del corpo. E' questa una pratica che deve molto a quanto teorizzato da Antonin Artaud in *Il Teatro e il suo doppio* [*Le Théâtre et son double*, 1938] e che dimostra come il teatro di Walcott risponda fedelmente e fin dall'inizio agli scritti del commediografo francese sulla necessità di un teatro plastico, fisico: “la sfera teatrale non è psicologica ma plastica e fisica” - scriveva Artaud dopo

⁷⁷ D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, p. 32. Corsivo aggiunto.

⁷⁸ D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 46.

La musica calipso è un genere musicale appartenente alla cultura afroamericana delle isole caraibiche nato a Trinidad e Tobago agli inizi del Novecento (le cui origini risalgono però alla musica africana importata dagli schiavi nel Diciassettesimo secolo) e caratterizzato da canti ritmati ed armonici.

aver a lungo osservato e studiato il teatro balinese⁷⁹ -, mentre sottolineava l'importanza di capire se nel "regno del pensiero e dell'intelligenza esistano atteggiamenti che le parole non sono in grado di cogliere, ai quali i gesti, e tutto ciò che partecipa del linguaggio spaziale, possono arrivare con maggior precisione". Addirittura, secondo Artaud il motivo per cui ai giorni d'oggi non si riesce a dare di Eschilo, Sofocle o Shakespeare "un'idea degna di loro", dipende in gran parte dal fatto che si è smarrito il senso *fisico* del loro teatro:

Ci sfugge cioè l'aspetto direttamente umano e attivo di una dizione, di una gesticolazione, di tutto un ritmo scenico; aspetto che dovrebbe avere importanza pari, se non superiore, a quella della mirabile dissezione parlata della psicologia dei protagonisti⁸⁰.

Artaud sostiene che si debba modificare il punto di partenza della creazione artistica e di capovolgere le abituali leggi del teatro: "si tratta di sostituire al linguaggio articolato un linguaggio di natura diversa, le cui possibilità espressive equivarranno al linguaggio delle parole, ma la cui fonte si troverà in un punto più nascosto e più remoto del pensiero"⁸¹.

Le messe in scena di Walcott si orientano esattamente in questa direzione, alla ricerca di quella che sempre Artaud ha definito "una dimostrazione sperimentale dell'identità di fondo fra concreto e astratto"; verso l'esplorazione di una nuova grammatica del linguaggio e dell'"autentico assoluto fisico"⁸².

"I vari membri della compagnia sanno muoversi bene" – scrive Walcott - e pur non facendo parte di nessuna scuola di ballo, sono in grado di danzare in maniera tanto spontanea quanto precisa. Tutti conoscono per esempio il "bongo-step", un passo che rappresenta esattamente il tipo di movimento che desidera avere sul palcoscenico e che porta un carico di "virilità" secondo lui assente da lungo tempo nel teatro occidentale:

[A bongo step] is a kind of Russian thing, low-stepping, leg-crossed, and it's just one of those associations that generated a style for me.

The bongo is a wake dance, a spiritual celebration at death of the triumph over death. [...] It is a very foot-asserting, earth-asserting, life-asserting dance in contradiction of the grief that has happened through the death.

⁷⁹ "Lo spettacolo del teatro Balinese, fatto di danza, di canto, di pantomima – e pochissimo di teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente – riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e sgomento", sostiene Artaud (A. Artaud, op. cit., p. 142). Walcott conosce senz'altro gli scritti di Artaud, come dimostra il fatto che nel suo saggio "La voce del crepuscolo" inserisce un passaggio tratto proprio da *Il teatro e il suo doppio*. In D. Walcott, op. cit., p. 36.

⁸⁰ A. Artaud, op. cit., p. 155; 182.

⁸¹ *Ibid.*, p. 183.

⁸² *Ibid.*, p. 182; 151.

In that dance, when the legs are crossed, and the dancer is arrested for a second, there is all the male strength that I think has been absent for a long time in Western theatre⁸³.

Walcott esige dai suoi attori disciplina, partecipazione, studio ma anche spontaneità e capacità di improvvisare; vuole degli artisti completi che sappiano essere cantanti, ballerini e mimi. Chiede che si confrontino con i versi di Shakespeare ed il teatro dell'Assurdo ma che non cerchino di mascherare il proprio dialetto: la scommessa è quella di presentarsi al pubblico con una buona dizione ma seguendo un ritmo naturale; di far accettare l'idea che sia meglio rappresentare un'opera seria o un dramma in versi con l'accento di Trinidad piuttosto che ricorrere ad un artificioso "British English". Anche perché così facendo ci si avvicina all'interpretazione originaria – allo stesso tempo ruvida ed elegante – data per esempio dagli attori elisabettiani; se ne rispetta la forza, la credibilità, e si accorcia la distanza con la gente presente in sala:

Some of the finest Shakespeare I have ever heard was spoken by West Indian actors. The sound of Shakespeare is certainly not the sound we now hear in Shakespeare, that androgynous BBC-type, high-tone thing. It's a coarse thing - a great range between a wonderful vulgarity and a great refinement, and we have that here. We have the vulgarity and we also have that refinement in terms of the diction⁸⁴.

In effetti, questa può dirsi un'impresa tutt'altro che facile per buona parte degli attori perché, se alcuni hanno una lunga esperienza alle spalle e conoscono i testi della tradizione classica, altri provengono invece da retroterra umili, sono meno istruiti e troppo consapevoli di essere "caraibici".

Scriverà Walcott ancora in "La voce del crepuscolo":

Così nella cupa ambizione dell'attore c'era la paura che le sue armi non fossero adeguate, che la sua voce, il suo corpo, il colore della pelle non fossero all'altezza del teatro come viene concepito nel mondo civile.

[...] Quando eccellevano nel gesto la dizione era impacciata, raramente sapevano spiegare o ripetere ciò che per istinto era loro chiaro, e adesso alcuni lo avvicinavano con richieste terrificanti: capire la tecnica del teatro come se fosse qualcosa di diverso da ciò che i loro corpi istintivamente

⁸³ D. Walcott, "Meanings", *op. cit.*, p. 48. Anche Jean Genet, le cui opere Walcott metterà in scena più volte, ha espresso (in termini non lontani da quelli di Artaud), una profonda insopportazione del teatro occidentale, sostenendo invece l'idea di un teatro assolutamente diverso, profondo, mitico, necessario all'uomo. Nella sua *Lettera a Pauvert* leggiamo: "Quello che mi hanno detto dei fasti giapponesi, cinesi o balinesi e l'idea grandiosa che si ostina nel mio cervello, mi rende troppo grossolana la formula del teatro occidentale. Si può solo sognare un'arte come groviglio profondo di simboli attivi, capace di parlare al pubblico un linguaggio in cui nulla sarebbe detto e tutto intuito [...]". In *Jean Genet, tutto il teatro*. Trad. G. Caproni e R. Wilcock. Milano 1989, p. IX-X.

⁸⁴ D. Walcott, in "The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott", by E. Hirsch, *op. cit.*, p. 110.

praticavano; migliorare la dizione quando la loro aveva un vigore che l'inglese stava perdendo⁸⁵.

Non a caso, quando scriverà una *pièce* ambientata nel mondo del teatro antillano, Walcott riporterà fedelmente queste difficoltà. In *A Branch of the Blue Nile* (1983), che racconta la storia di un gruppo di attori alle prese con la messa in scena di *Anthony and Cleopatra*, il sentimento di inadeguatezza traspare in più punti. Lo intuiamo da un breve scambio di battute fra i personaggi:

CHRIS You still here?
SHEILA Yeah. We got rhythm.
CHRIS Can't talk Shakespeare, though.
SHEILA Lips too big.
CHRIS No. No brains.
SHEILA Got rhythm, though. Pass me that towel⁸⁶.

Più avanti nel dramma, quando la compagnia decide improvvisamente di cimentarsi anche con una commedia scritta da uno di loro e dunque in netto contrasto con il tono della tragedia shakespeariana, i problemi si complicano. Il cambio repentino di registro confonde gli attori e spinge la giovane Marilyn a parlare di vera e propria “schizofrenia”:

CHRIS *Beneat'! No H! You stubborn bitch! Beneat!* She ain't from England. You see the damage you cause? The girl can't get the basics, Harvey.

MARYLIN Awright, chooks. [*Kisses Chris*] I just have this other metre in my head. Go back and sit down. Sit down by your pardner Harvey. All you making us schizophrenic. We talking Shakespeare like 'rangatang people... and vice versa. [*Points to the two directors*] Over there you see our split personality⁸⁷.

E' lo stesso Walcott a ricorrere all'aggettivo “schizofrenico” nel definire l'atteggiamento cui è destinato l'interprete: tuttavia, secondo lui, un'ambivalenza simile rappresenta la più grande fortuna dell'artista caraibico. L'argomento sarà approfondito nel prossimo capitolo, ma è possibile anticipare che è questa la risorsa su cui fa leva tutto il suo teatro. La personalità divisa frutto di tradizioni distinte e di una realtà presente da accettare è l'eredità più importante, la base da cui può nascere la vera identità antillana. All'attore non resta che riconoscerlo, conservando il proprio “amore per i personaggi e per il paesaggio” della sua terra:

⁸⁵ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 29, 45.

⁸⁶ D. Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, in *Derek Walcott Three Plays. The Last Carnival, Beef, No Chicken, A Branch of the Blue Nile*, New York 1986, p. 228.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 244.

The West Indian artist will remain *schizophrenic*, having two languages, imitating the stylistic and technical advances of the European tradition while developing his own self-expression. Such contradictions can be hammered out, but the artist must remain a humanist concerned with love of his characters and their landscape⁸⁸.

Ma chi sono nello specifico i membri di questa “compagnia energica, armoniosa ed euforica”⁸⁹ da lui fondata?

Innanzitutto bisogna dire che i primi attori che entrano a far parte del Little Carib Theatre Workshop appartengono per lo più all'*élite* culturale dell'isola, godono già di una certa fama nell'ambiente teatrale e nel giro di non molto tempo si allontaneranno per intraprendere strade individuali. Così, mentre il laboratorio continua la sua attività, apprestandosi a diventare una compagnia in pianta stabile, la sua composizione cambia ed inizia ad attirare soprattutto uomini neri provenienti dalla nascente borghesia locale. Quasi sempre figli di maestri, meccanici, infermiere e carpentieri, appartengono ad una generazione che ancora non ha conosciuto la rigida distinzione “high/popular culture”: fin da piccoli, nonostante le origini semplici, sono stati abituati ad ascoltare registrazioni radiofoniche di concerti, a leggere poesie, hanno partecipato a competizioni e spettacoli scolastici. La fine della guerra e l'apertura del pubblico impiego anche alla popolazione non bianca aveva poi consentito loro di trovare occupazioni più sicure, con possibilità di fare carriera e di scorgere nell'attività teatrale un'ulteriore occasione di cambiamento e mobilità, un'opportunità per approfondire i propri interessi:⁹⁰ è questo il caso di Errol Jones, Stanley Marshall, Albert Laveau e Claude Reid che si trasferiscono da San Fernando alla capitale Port of Spain per partecipare al Workshop, diventandone tra l'altro esponenti di spicco.

Tutti i componenti del laboratorio hanno un impiego, famiglie da mantenere e si destreggiano fra i doveri della vita privata e l'attività del laboratorio; e soprattutto quando dopo il 1967 iniziano le *tournées* internazionali, far conciliare il lavoro con il ritmo serrato delle prove ed un numero sempre maggiore di spettacoli richiede una dedizione ed uno sforzo considerevoli. Stando alle parole di alcuni di loro, sarà sempre piuttosto difficile far capire a Walcott la differenza fra le condizioni nelle quali si trovano a lavorare a Trinidad e quelle di certi artisti americani professionisti che lui porta come esempio. Laurence Goldstraw, suo amico ed attore, racconterà la giornata tipo del collega Winston Goddard, offrendo una nitida immagine delle difficoltà ma anche della passione dei membri della compagnia:

⁸⁸ D. Walcott, “West Indian Art Today”, *Sunday Guardian* (8 May 1966), in B. King, 1995, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁹ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁰ B. King, *op. cit.*, 1995, p. 44-45.

Derek had become obsessed with the idea of the all-singing, all-dancing, all-acting performer found everywhere in the American entertainment world; and yearned to have us conform. It was useless to point out to him that the Sammy Davises of this world did not also have to run an office or a home, or bring up children, or work as a builder's labourer to earn his or her daily bread. For instance, there is the case of Winston [Goddard], normally a construction worker down south in San Fernando. He was a faithful member of the Workshop, and during rehearsals, having no car, he would take a taxi to Port of Spain each evening (thirty-five/forty miles), make his way to the Little Carib, and join in the rehearsals till half past eleven. He would then have to beg a lift to Port of Spain and take a taxi back to San Fernando, reaching home about 1:30 a.m. He had to be at work by 7: a.m. and he would often do this every weekday when rehearsals were in full swing, and come up on Saturday or Sunday as well. Even when he had quite a small part, he seldom if ever missed a rehearsal⁹¹.

Per la maggior parte gli attori sono di sesso maschile e neri, anche se dagli anni settanta in poi Walcott scriverà testi— come *Franklin*, *The Charlatan*, *The Last Carnival* o *Pantomime* — che prevedono dei bianchi in alcuni dei ruoli principali. Le donne sono poche ma le poche che ci sono, dice King, hanno un carattere sufficientemente deciso da tener testa alla forte personalità di Derek. Fra loro c'è l'attrice Eunice Bruno e soprattutto la costumista e scenografa Margaret Maillard, proveniente da un'importante famiglia nera francofona dell'isola e destinata a diventare la sua seconda moglie (1962). Ben inserita nella società locale, con contatti all'estero, Margaret avrà un ruolo molto importante nella carriera di Derek e si dedicherà quanto lui alla compagnia, cercando sponsor e editori; occupandosi della gestione; persino lavorando al botteghino e facendo le pulizie⁹².

Il numero delle donne è limitato non solo per le difficoltà della vita quotidiana, ma anche perché i ruoli femminili sono ben pochi. Soprattutto nei primi lavori e fino a quando Walcott non inserirà grandi pezzi di ballo nelle sue opere, si tratta sempre di personaggi secondari. E' questa una scelta precisa dell'autore secondo il quale porre l'accento sulla "virilità" - ricorrendo per esempio a passi di danza come il "bongo-step" - contribuisce a meglio definire i tratti di un teatro "più fisico", con un carattere autentico e definito ma che rivela al contempo radici antiche. Nel saggio "Meanings" scriverà:

⁹¹ L. Goldstraw, "Reminiscences of Derek Walcott and The Trinidad Theatre Workshop", in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, op. cit., p. 272.

Sammy Davises Jr. (1925-1990) - figlio del già Sammy Davises Senior (1900-1988) - è stato un celebre ballerino, cantante, vibrafonista, batterista, attore e comico statunitense. Fu, fra le altre cose, componente fisso dei Rat Pack, un gruppo di attori e ballerini capitanato dal suo amico Frank Sinatra.

⁹² Il matrimonio, dal quale nasceranno due bambine (Elizabeth e Anna), finirà anni dopo quando Derek inizierà una relazione con la ballerina e attrice Norline Metivier. Sposerà quest'ultima nel 1982 e divorzierà poi per la terza volta nel 1993.

The ancient idea of the actor in a theatre where women are not allowed to take or are uninterested was true of colonial society in the West Indies and in Africa, whether in Soyinka's Company or in mine. Very few women took part in our theatre when we began, so initially all our plays had more male characters than women. Still, it's good. I think that in a theatre where you have a strong male principle, or where women aren't involved at the beginning, a kind of style will happen; there will be violence, there will be direct conflict, there will be more physical theatre and there will be less interest in sexual psychology. [...] In that sense, it is more like early medieval plays or early Shakespeare plays where the conflict is always a male conflict⁹³.

La prima presentazione al pubblico dell'attività del laboratorio ha luogo nel dicembre del 1959 sotto forma di "private performance". Si intitola *Showcase I* ed è una serata in cui gli attori si esibiscono in sei brevi scene tratte da quattro opere teatrali: *Moon on a Rainbow Shawl* di Errol John, *This Property Condemned* di Tennessee Williams, *Saint Joan* di Bernard Shaw e *The Crucible* di Arthur Miller; cui si aggiunge l'adattamento di un racconto di Samuel Selvon, un autore di Trinidad. Non sono previsti né scenografia né trucco o costumi. E' un evento informale e durante l'intervallo gli spettatori sono invitati a fare commenti e a dare la propria opinione.

Per uno spettacolo vero e proprio, nonostante le pressioni e l'impazienza degli artisti, bisogna aspettare il 1962 con la messa in scena di due *pièces* di Samuel Beckett, *Krapp's Last Tale* e *The Caged*. Protagonista è Slade Hopkinson, considerato insieme ad Errol Jones il miglior attore delle Indie Occidentali, e che ottiene critiche positive. Nel programma di sala Walcott scrive esplicitamente che obiettivo del Little Carib Theatre Workshop è stimolare per il teatro lo stesso interesse che c'è da un po' di tempo per la danza e che si sta sperimentando una fusione delle due arti per cercare una "indigenous West Indian form"⁹⁴.

Da questo momento in poi il laboratorio inizia ad organizzare rappresentazioni, prima sporadiche poi sempre più frequenti e a creare un repertorio anche quando – improvvisamente - viene sfrattato dal Little Carib Theatre. I motivi della rottura non sono chiari - forse il Workshop sta diventando troppo ingombrante, toglie spazio e tempo alla scuola di Beryl McBournie, forse ci sono dei pagamenti in arretrato - fatto sta che la ballerina interrompe bruscamente i rapporti e Walcott si vede costretto a cercare una nuova sede (1965).

E' questo un passaggio importante perché se rappresenta la fine del Little Carib Theatre Workshop, coincide con l'inizio degli anni di maggior sviluppo del teatro di Walcott, del decollo della sua carriera di drammaturgo, regista e produttore.

⁹³ D. Walcott, "Meanings", *op. cit.*, p. 48-49. Come abbiamo visto, già i testi scritti da Derek ai tempi della scuola hanno per protagonisti sempre personaggi maschili (*infra*, p. 5)

⁹⁴ D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 43.

Nel giro di qualche mese il gruppo trova una nuova sede ed un nuovo nome. Costruiscono un piccolo teatro nel seminterrato del Bretton Hall Hotel, che non a caso viene chiamato Basement Theatre, e continuano le attività: nasce così The Trinidad Theatre Workshop (1966), destinato a diventare la compagnia più importante delle Indie Occidentali.

2. *Il Trinidad Theatre Workshop: gli attori, le tournée ed il pubblico caraibico*

E' proprio lavorando nel piccolo spazio del Basement Theatre che il gruppo forma definitivamente il suo stile e, benché già nel 1968 perderà l'uso anche di questo ambiente – rimanendo senza fissa dimora per oltre due decenni – , è qui che inizia ad ampliare il proprio repertorio, ad organizzare regolarmente stagioni teatrali, a creare un pubblico.

Per dirla con Walcott:

Al principio, vent'anni fa, eravamo convinti di creare non solo un'opera teatrale ma un teatro, e non solo un teatro ma il suo contesto⁹⁵.

Il Basement Theatre è il primo teatro semi-professionale di Port of Spain e si guadagna ben presto la fama di “gioiello nazionale”. Quando non ci sono spettacoli in cartellone vengono per far le prove altre compagnie oppure viene usato per letture di poesie e mostre; è un luogo di incontro e scambio, qualcosa che la città non ha mai conosciuto prima. E' comunque uno spazio molto piccolo, angusto dove non è affatto comodo lavorare: gli attori devono entrare e uscire attraverso le scale laterali; non c'è posto per i tecnici che sono costretti a nascondersi sotto le scale; a causa del caldo il cellophane dei riflettori va cambiato ogni sera. Il palcoscenico, appoggiato ad una parete lunga per consentire al pubblico di sedersi su tre lati, misura all'incirca cinque metri e quaranta per due metri e quaranta e può accogliere comodamente solo sei attori, anche se in realtà ce ne sono sempre di più. Di conseguenza l'allestimento della scena deve essere essenziale, con pochi oggetti e magari alcune immagini dipinte sullo sfondo. E' un teatro intimo, semplice: per necessità.

Noi, gli attori e i poeti, avanzavamo baldanzosi come novelli Adami in una nudità dove scenografie, costumi, luci tutti gli stratagemmi del teatro erano superflui o inaccessibili. La povertà ci sembrava un dono fatto all'immaginazione, la necessità era davvero una virtù [...] Il nostro tema era “l'uomo ridotto alla nuda vita”⁹⁶.

⁹⁵ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 18. “L'uomo ridotto alla nuda vita” è una citazione tratta dal *Re Lear* (atto III, scena IV) di William Shakespeare.

Allo stesso tempo, esibirsi in condizioni simili consente al Workshop di definire il proprio stile interpretativo perché gli attori, che recitano letteralmente ai piedi degli spettatori seduti in prima fila, devono abituarsi ben presto ad essere osservati da vicino. Ogni gesto, ogni sguardo conta; ciascun movimento delle labbra o dei muscoli del viso viene colto dal pubblico. Questo significa concentrarsi sui dettagli, curare minuziosamente le sfumature, al punto che l'attenzione scrupolosa al particolare diventa un tratto distintivo delle loro messe in scena. Il teatro viene interamente dipinto di nero per favorire la concentrazione; in un ambiente tanto piccolo, Walcott esige assoluto silenzio prima degli spettacoli affinché gli artisti possano calarsi nella parte, meditare e non perdere l'armonia dei movimenti una volta saliti sul palcoscenico.

Gli spettacoli prendono un carattere particolare anche grazie alle luci che vengono impiegate per indicare cambiamenti di scena o per rimarcare mutamenti nelle emozioni dei personaggi. Forte della sua esperienza nei teatri off di Broadway, Walcott sa che i problemi posti dal recitare in uno spazio limitato si possono arginare grazie ad un sapiente impiego dell'illuminazione:

The area lighting off-Broadway is supremely professional, related to the infinitesimal relationship of actor and his immediate area... there is an expertise of lighting the play to the nearest half-inch of spill from a spotlight that helps to make the movement possible... In a small theatre, illusion is possible not by less, but by more light⁹⁷.

A volte, gli schizzi preparatori dei suoi spettacoli includono indicazioni precise sul come e dove posizionare le luci, sulle tonalità da utilizzare, mentre i tecnici del gruppo diventano sempre più abili ad improvvisare effetti visivi ricorrendo a materiali semplici ma inconsueti, cartoni del latte e pezzi di carta stagnola compresi.

Così facendo, riescono a dare il via alla prima stagione del Basement Theatre: in programma per un mese sono previsti tre drammi che in maniera diversa affrontano il tema della "razza" e dell'essere "neri", *Les Nègres* di Jean Genet, *The Road* di Wole Soyinka e *Belle Fanto* di Eric Roach, un poeta contemporaneo di Tobago⁹⁸. Nonostante il successo dell'iniziativa, è in questa

⁹⁷ D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 32.

⁹⁸ È famosa l'epigrafe posta da Jean Genet all'inizio de *I negri* (1959): "Una sera un uomo di teatro mi chiese di scrivere una commedia per un gruppo di attori negri. Ma che cos'è poi un negro? E per prima cosa, di che colore sono i negri?" (In J. Genet, *op. cit.*, p.272). *I negri* rappresenta, nelle forme di una *clownerie*, un gruppo di attori Neri che propone davanti a un pubblico di spettatori Bianchi il rapporto fra Neri e Bianchi, colto dalla parte dei neri. Siamo in un ritualismo assoluto dove Genet, senza cadere mai nel dibattito ideologico, rappresenta "il suo amore per i neri che diventano ai suoi occhi gli "altri", i diversi da noi, gli irraggiungibili e incomprensibili "altri", tali quali sono con la loro difformità, le loro passioni, il loro dolore chiuso, l'incalcolabile distanza che li separa da noi e l'infinita somiglianza che li lega a noi tutti" (In N. Chiaromonte, *Il cerimoniale di Jean Genet*, in *Scritti sul Teatro*, Torino 1976, p. 83). Fondamentale è qui la parodia, l'eccesso, l'appropriazione indebita del colore altrui. I neri sono visti con lo sguardo alienante dei Bianchi, i Bianchi sono visti con quello altrettanto alienante dei Neri: lo scopo del dramma potrebbe essere dunque quello di sottoporre entrambi i gruppi ad un viaggio dentro il loro razzismo mediante una recita per eccesso dei

occasione che vengono alla luce i limiti di un teatro tanto piccolo e scarsamente attrezzato. Il palcoscenico è del tutto inappropriato per esempio per *The Road* dove il simbolismo dello spazio è di primaria importanza e, per quanto entusiasti ed ingegnosi possano essere i membri della compagnia, la mancanza di fondi e di mezzi, il costante bisogno di sovvenzioni sono e rimarranno a lungo un problema assillante per il Trinidad Theatre Workshop.

L'anno seguente vanno in Canada cogliendo l'opportunità di essere la prima compagnia delle Indie Occidentali a partire per una *tournée* al di fuori dell'area caraibica, e nel 1969 debuttano negli Stati Uniti con *Dream on Monkey Mountain*: eppure questi, come molte altri progetti, andranno incontro a molteplici problemi organizzativi, richiederanno sforzo, capacità di adattamento e avverranno sempre in un clima piuttosto concitato. Le *tournées* non di rado avranno un che di rocambolesco, con arrivi e partenze ravvicinati; i tecnici che devono installare l'impianto elettrico sul momento; pochissimo tempo a disposizione per le prove e per allestire la scena. Spesso porteranno il teatro in luoghi dove fino a poco prima non c'era davvero niente.

Ancora una volta l'attore Laurence Goldstraw ricorda la sua esperienza personale con il gruppo:

We also managed to put up with the various vicissitudes which we encountered. When we toured St. Lucia to put on *Joker* (in a banana warehouse on the docks) we had to save money by each of us carrying – as a hand luggage – one of the theatre lights. It was all part of the experience, but I can vouch for the fact that such lights are not the most comfortable of travelling companions. Of course, the stage crew were in the same boat as actors, in having normal nine-to-five jobs during the day⁹⁹.

Lo sviluppo del Trinidad Theatre Workshop rimarrà ancorato alle sovvenzioni straniere: a quelle di grandi enti come la Rockefeller Foundation che nel '67 fa una donazione a Walcott di diecimila dollari per consentirgli di “dedicarsi alle attività artistiche”; e con il tempo sempre più al sostegno di privati e gente di spettacolo, nella pressoché totale assenza di fondi pubblici locali.

Walcott, che insieme alla seconda moglie Margaret investe anche il proprio denaro nella compagnia, non nasconderà mai il suo disappunto nei confronti della classe dirigente. Che l'indifferenza di quest'ultima porti alla fuga all'estero di tante personalità brillanti ed ostacoli le possibilità di realizzazione di chi rimane soffocando la cultura caraibica, è un *leit motiv* che torna in

loro tratti stereotipati (F. Angelini in J. Genet, *op. cit.*, p. XV). Tutto ciò, scrive Walcott, ha effetti sconcertanti sui suoi attori: non capiscono quella “sfida dell'assurdo” e, “messi di fronte alla pantomima in bianco e nero di Genet, stentano a riconoscere la propria immagine” (D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 35). A risultati simili porterà, come vedremo nel prossimo capitolo, anche la messa in scena di *The Road* (1965) del nigeriano Soyinka.

Belle fante è un dramma in tre atti ambientato a Grande Rivière (Trinidad) e che parla di amore, tradimenti e delle difficili decisioni che la giovane donna protagonista è costretta a prendere. Di recente è stato messo in scena (settembre 2014) dalla Tobago Arts Guild durante una serata organizzata in memoria del suo autore (Eric Roach, 1915-1974).

⁹⁹ L. Goldstraw, *op. cit.*, p. 276. Quella di cui parla Goldstraw è la tournée di *The Joker of Seville* del 1975.

alcuni suoi scritti. Nel già citato saggio “Society and the Artist” (1957) aveva raccontato l’amara posizione degli artisti caraibici:

[The artists] are the voices which the Government cannot hear, since nothing can make a government uncomfortable in a democracy. When the democratic government is disturbed, it is hearing the total voices of his own conscience. It is not disturbed when a painter or a writer succumbs to despair, suffers continual frustration and abuses its lack of patronage. [...]

[The artists] are urged to remain, and these islands kill them. They are killed by acclaim without cash, praise without purchase, killed by too much drinking which like the praise of friends bloats and distends their ego. They are killed by the humiliation of borrowing from people who always knew they would never mean anything¹⁰⁰.

Per di più non è un problema legato solo alla politica coloniale, al dominio britannico perché – come afferma nel 1970 - anche dopo l’indipendenza le situazione rimane la stessa¹⁰¹. Nelle Indie Occidentali, guadagnarsi da vivere facendo il pittore, il ballerino, il musicista o lo scrittore è ancora una scelta quasi eroica. Nel 1986 lamenterà di nuovo l’assoluta mancanza di finanziamenti per la cultura a Trinidad, dove ancora non è stato costruito un centro dedicato alle arti performative che consenta a compagnie come la sua di lasciare un segno, di non cadere nel dimenticatoio: quest’assenza di sostegno – dirà – è un vero “crimine culturale”¹⁰².

¹⁰⁰ D. Walcott, “Society and the Artist”, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰¹ “[...] It is almost death to the spirit to try to survive as an artist under colonial conditions, which haven’t really changed with our independent governments. The fall-out rate among artists and actors, in fact, all creative people, is considerable. They either abandon their talents or emigrate, which is the same thing.” D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰² D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 336.



Un articolo pubblicato da Walcott nel 1974. Archivio Thomas Fisher Library, Toronto.

Le difficoltà saranno molte. Decidendo di gestire una compagnia di professionisti nei Caraibi Walcott ha accettato una sfida - “trasformare il teatrale in teatro, definire la sottile differenza tra un dono e una maledizione”¹⁰³ – che gli causa momenti di crisi e periodi di sconforto. Spesso si sentirà solo, scrive, costretto in un’impresa paragonabile a quella di Sisifo:

Ora che la sfida era diventata una fissazione [...] la forza della missione pubblica si nutriva del deperimento privato. [...] Avrebbe spinto da solo il suo masso di Sisifo su per la salita, anche a costo di spezzarsi la schiena. [...] Ma chi lo avrebbe aiutato se gli fosse sfuggito il masso? [...]

Forse tutto questo era il prezzo del coraggio, ma gli lasciava un formicolio sulla pelle, la testa rombante per l’amnesia, l’ego gravemente infiammato. Un furore del genere era suicida [...].

C’erano liti con gli attori di una villania inimmaginabile: un’esasperazione che riduceva alle lacrime, una violenza che stracciava qualsiasi rispetto di sé. [...]

¹⁰³ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 44.

Così dovemmo spostare il nostro teatro dalla sala alla cantina, dalla cantina alla capanna, e il parallelo di tutto questo era il cliché dell'emigrato che vaga per strade grigie senza alloggio e senza un soldo [...].¹⁰⁴

Fra i vari compiti che Walcott si assume c'è quello di creare un pubblico diverso dalla ristretta *élite* di artisti, amici e professionisti di vario genere che assiste ai suoi spettacoli durante i primi anni. Farsi seguire, apprezzare da un numero sempre maggiore di persone richiede tempo e per raggiungere questo obiettivo scrive articoli nei quali spiega il contenuto ed il significato delle opere che stanno per debuttare; fornisce materiale pubblicitario ai giornali e, soprattutto nella fase iniziale, diverse recensioni anonime che appaiono sui quotidiani si basano proprio su quanto suggerito da lui.

Fino al 1968 lavora come critico d'arte per il *Trinidad Guardian*, attività che gli consente di capire la cultura di Trinidad che - con la sua musica calipso, il carnevale, le bande ed i balli - è così diversa da quella di Saint Lucia. Scrivere di teatro lo aiuta a farsi conoscere ed al contempo lo porta ad interrogarsi su problemi concreti legati all'organizzazione delle rappresentazioni, sulla necessità di acquisire abilità professionali e sui compromessi necessari per adattarsi a lavorare nell'isola.

Walcott diventa abile nel promuovere la compagnia, intrecciando legami con gli Stati Uniti e l'Europa, e suscitando di pari passo il risentimento di altri drammaturghi locali che non riescono ad accettare il predominio del Workshop, l'idea che solo quest'ultimo sia l'artefice della rigenerazione del teatro caraibico. Fra questi Freddie Kissoon degli Strolling Players che oltre a recensire negativamente *Dream on Monkey Mountain*, accusa il suo autore di scrivere solo per l'*intelligencija* e di non essere riuscito a comunicare nella lingua del popolo¹⁰⁵.

Tuttavia, persino le critiche negative stimolano dibattiti, portano pubblicità e Walcott riesce nell'intento di attrarre sempre più spettatori. Troviamo la conferma in un articolo scritto da Patricia Ismond a proposito di *The Joker of Seville* (1974):

[*The Joker of Seville*] represented a new attempt to introduce continuous theatre in the region. *The Joker* was well able to carry off this experiment. [...] The play reached out, in fact, to expand the country's theatre audience. Already its musical score has passed into our everyday experience, much as the music of Carnival does. It is a sure sign of the way in which good theatre becomes part of a people's cultural experience. This is a measure of the strong regional appeal of *The Joker*¹⁰⁶.

Le Indie Occidentali rappresentano per Derek la fonte dell'ispirazione, fanno parte della sua cultura e sono anche l'unico luogo che fornisce gli attori con cui desidera lavorare, la critica ed il

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁰⁵ F. Kissoon, "Playwright: Let Me Do My Thing", *Trinidad Guardian*, 29 May 1969. In B. King, *op. cit.*, 1995, p. 109.

¹⁰⁶ P. Ismond, "Breaking Myths and Maidenheads", in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 251.

pubblico che meglio possono apprezzare i suoi lavori: non offrono però le condizioni materiali necessarie per lo sviluppo di un teatro professionale.

Nel 1974 la National Brewery Company investe settemila dollari nel Workshop e, benché sia la prima volta che un'azienda di Trinidad offre il suo contributo, l'apatia degli imprenditori è ancora troppo forte. Per far fronte alle spese Walcott porta i suoi attori anche alla radio ed in televisione: per Radio Canada International incidono *The Throne in an Autumn Room* dello scrittore connazionale Lennox Brown; la Trinidad and Tobago Television comincia a produrre annualmente una delle sue *pièces*. Le entrate non sono tuttavia sufficienti a realizzare gli obiettivi del gruppo e neppure la fortuna riscossa da *The Joker of Seville* - che solo nel 1975 raggiunge il record di quasi cinquanta repliche - riesce a risolvere la situazione. Dopo lo sfratto dal Basement Theatre (1968) gli attori non hanno un posto dove provare e spesso vanno nei parchi pubblici, allo zoo o nei pub; il materiale scenico è accatastato nel garage di casa Walcott; fino al 1989, quando trasformano una vecchia stazione dei vigili del fuoco in teatro, non dispongono di una sede stabile.

Ecco perchè, nonostante riesca persino a formare un vasto pubblico locale, la necessità di mandare avanti la compagnia porta Walcott ad essere sempre più dipendente dai finanziamenti stranieri.

In un'intervista che rilascia nel 1985 ad Edward Hirsch illustra molto chiaramente la situazione:

I'm fifty-five now and all my life I've tried to fight and write and jeer and encourage the idea that the state owes its artists a lot. When I was young it looked like a romance; now that I'm older and I pay taxes, it is a fact. But not only do I want roads, I want pleasure, *I want art*. This is the terrible thing in the Caribbean. The middle class in the Caribbean is a venal, self-centered, indifferent, self-satisfied, smug society. [...] The philanthropy that exist exists in the Caribbean is negligible. Money is here – you just have to see the houses and the cars, and to look at the scale of living in any one of these islands – but nobody gives anything. [...]

Without any bitterness I can say that *anything that I have gotten, whether earned or not, has been from America and not from the Caribbean*¹⁰⁷.

Ed il bisogno di questo aiuto apre per l'autore un altro annoso problema: la scelta fra il fare carriera all'estero – soprattutto negli Stati Uniti – ed il rimanere fedele all'ideale di creare un teatro tipicamente caraibico. Di tale ambivalenza scriverà:

¹⁰⁷ D. Walcott, in "The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott", *op. cit.*, p. 111-112. Corsivo aggiunto. Stando al biografo Bruce King, la situazione economica di Walcott si stabilizza solo quando nel 1981 vince il MacArthur award (248.000 dollari). In B. King, *op. cit.*, 1995, p. 289.

[...] aveva accettato il ruolo di martire. Questo gli consentiva la perversione di rimanere sconosciuto mentre invece desiderava la fama, di essere naufragato su uno scoglio sperando al tempo stesso che quel suo gorgo fosse l'ombelico del mondo¹⁰⁸.

Sempre più spesso si trova a dover decidere se veder realizzate le sue opere negli Stati Uniti ma messe in scena da compagnie americane o se rinunciare a quest'opportunità di raggiungere il successo personale. A partire infatti dalla proposta di produrre *Dream on Monkey Mountain* a Los Angeles (1970) diviene evidente che l'interpretazione che ne viene data all'estero non corrisponde alla sua. Gli attori non sono caraibici, il pubblico è abituato ad altro, persino la critica non conosce la terra che ha dato vita al suo mondo artistico. Il tentativo di adattare i testi ai gusti stranieri lo disturba: Walcott, che ha iniziato a scrivere proprio per dar voce alla sua gente, non si ritrova nelle versioni americane. Essere "nero" – sostiene – non significa saper parlare a nome di tutte le popolazioni nere. E scrivendo di *Dream on Monkey Mountain* - dramma che verrà analizzato più avanti - afferma che quest'opera è frutto del lavoro di un gruppo specifico, pensata avendo determinati attori in mente e la cui poetica è "autoctona"¹⁰⁹. Nell'adattamento è dunque necessaria una certa dose di "umiltà interpretativa" se si vuole evitare di trasformare le complessità culturali proprie dei Caraibi in un altro testo sulle proteste razziali americane.

Un dialogo tratto da una sua opera conferma queste idee, ribadisce la distanza fra le due realtà. In una scena di *A Branch of The Blue Nile* l'attore Christopher discute con Gavin, il collega che ha lavorato negli Stati Uniti:

CHRIS Look, don't scream at me. This ain't the States.

GAVIN The States, the States, what this got to do with the States?

CHRIS We don't have your fucking paranoia down here.

This ain't a black or white theatre, friend.

Don't take your bile and bitterness out on me.

You leave sweet and you come back sour. My fault?

GAVIN [...] I went up there to be an actor and found out that I was a nigger, so I could have spared myself the airfare¹¹⁰.

Più volte Walcott ha l'impressione che lo spirito dei suoi drammi venga contraddetto, distorto. E' questo il caso di alcune messe in scena di *Malcochon*: in una, sebbene l'azione si svolga nei pressi di una cascata nel mezzo di una foresta, vengono usate musiche americane ed un pianoforte; in un'altra si ricorre alla voce elegante di una bellissima narratrice africana, nonostante il tema

¹⁰⁸ D. Walcott, "la voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁹ D. Walcott to Gordon Davis (13 May 1970), Walcott Collection and Rockefeller Archive, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 136.

¹¹⁰ D. Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, *op. cit.*, p. 248-249.

dominante sia quello della “violenza mascolina”. Anche lo stile di recitazione accentua le differenze: i suoi attori sono di frequente considerati “statici” dai colleghi statunitensi che tendono a prediligere il movimento, l’azione aperta ed esplicita. Questi ultimi non conoscono infatti il metodo che lui ha elaborato negli anni intorno all’attenzione minuziosa ai dettagli, alle possibili interpretazioni del testo, alle immagini ed alla cura di ogni gesto¹¹¹.

3. *I musicals, il successo e la rottura con il Trinidad Theatre Workshop*

Certamente con il tempo Walcott impara anche ad andare incontro ai gusti nordamericani con intuizioni dagli esiti positivi come nel caso della produzione di *The Charlatan* a Los Angeles (1974). Per l’occasione si avvale del compositore canadese Galt MacDermot (1928-), già celebre per la colonna sonora del musical *Hair* (1967), e riscrive buona parte del copione. Sebbene continui ad insistere sull’importanza del testo scritto, lavora ad una maggiore integrazione di dialoghi, canzoni e danza; taglia le battute troppo lunghe, elimina alcuni termini creoli e supplisce con un’accentuazione della gestualità, in modo che ciò che si perde del significato delle parole venga comunque comunicato grazie ad il linguaggio del corpo ed alla mimica.

Musica e canzoni diventano ancora più importanti nella nuova versione di *The Joker of Seville* (1975) e nel musical *Oh Babylon!* (1976)¹¹² per i quali continua la collaborazione con Mac Dermot. Non più semplici accompagnamenti ma parte dell’azione, raccontano la storia, forniscono punti di vista alternativi, creano metafore di senso. Gestì, voci e suoni si fondono per dar vita, tutti insieme, alla trama.

Scrìve Patricia Ismond:

¹¹¹ In B. King, *op. cit.*, 1995, p. 134-137.

¹¹² *O’ Babylon!* racconta le vicende di una comunità rastafari, composta da ex criminali e venditori ambulanti, che vive abusivamente su una parte di spiaggia di fronte al porto di Kingston, capitale della Giamaica. Il periodo coincide con la visita nell’isola del negus d’Etiopia Hailé Selassié nel 1966 che il movimento rastafari identifica con Jah, il nuovo Messia.

L’azione si dipana tra due scenografie principali rappresentanti l’insediamento dei rasta sulla spiaggia da una parte, mentre dall’altra appaiono la discoteca ed il lounge di un lussuoso albergo, simboli dell’industria del turismo su cui si basa gran parte dell’economia del paese. I rasta infatti sono costretti a lasciare l’accampamento abusivo per far posto ad un cantiere che erigerà un resort per turisti.

Per lo più la critica ritiene che l’opera non riesca a rappresentare in maniera fedele la realtà dei rastafari senza cadere nello stereotipo. Sule Mombara sottolinea la contraddizione tra il musical, genere teatrale “leggero” e profondamente americanizzato, e la rappresentazione di gente oppressa come i rastafariani. Scrive: “*O Babylon!* is a cynical castigation of oppressed Jamaicans which sought to merge European musical forms on African movements and songs.” S. Mombara, “*O Babylon!* – Where it went wrong”, in *Critical Perspectives on Derek Walcott, op. cit.*, 271.

[The sequences of the play] function on a mimetic principle – that is, dramatic states and attitudes are not being directly presented, but rhythms and gestures are stylized to mime the experience. [...] Vocal expression – both speech and song, symbolic gesture and movement, are generally working *together* to present action. [...] Dialogue therefore, is just as important as song and dance in this *wider style*¹¹³.

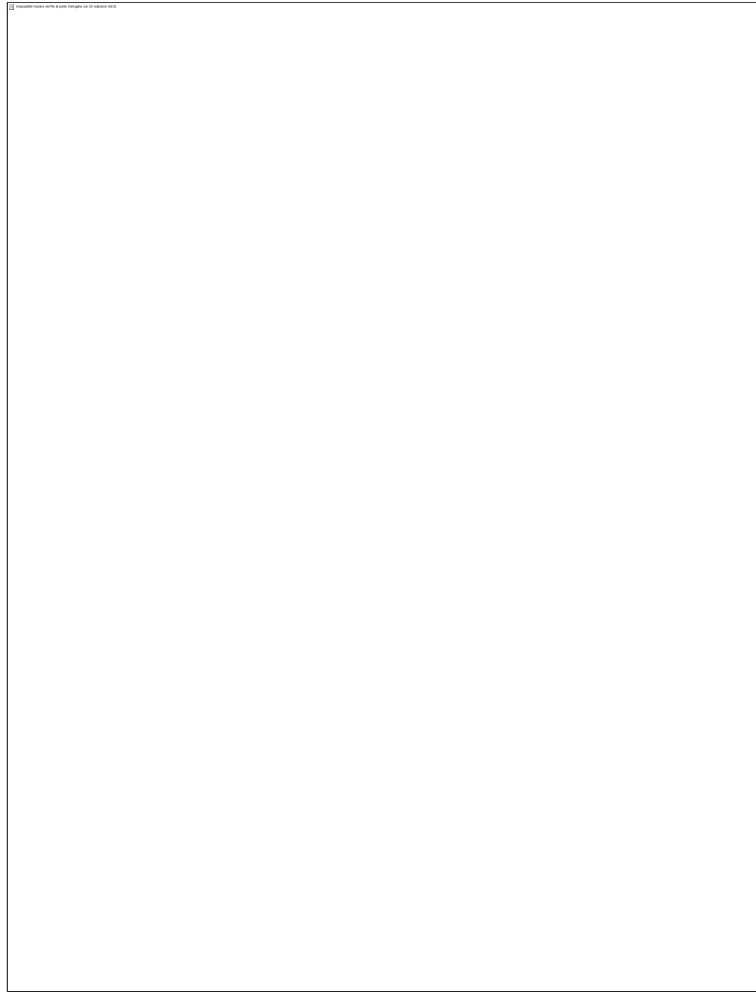
Delle coreografie si occupano Astor Johnson (fino al 1975) e successivamente Carol La Chapelle, due ballerini che condividono con Walcott il progetto di creare un linguaggio che consenta alla cultura dell'isola di entrare a pieno titolo nei circuiti internazionali. Rispetto al periodo in cui il regista lavorava con Beryl Mc Burnie, si presta ora un'attenzione maggiore ai modelli contemporanei, nel tentativo di fondere l'eredità locale con gli sviluppi più recenti della danza moderna, spingendo oltre l'unione dell'elemento folcloristico con la novità. E' l'inizio di una nuova fase nella quale le prospettive si fanno più elaborate e si attualizza il passato guardando ai movimenti di avanguardia.

Spiega Bruce King:

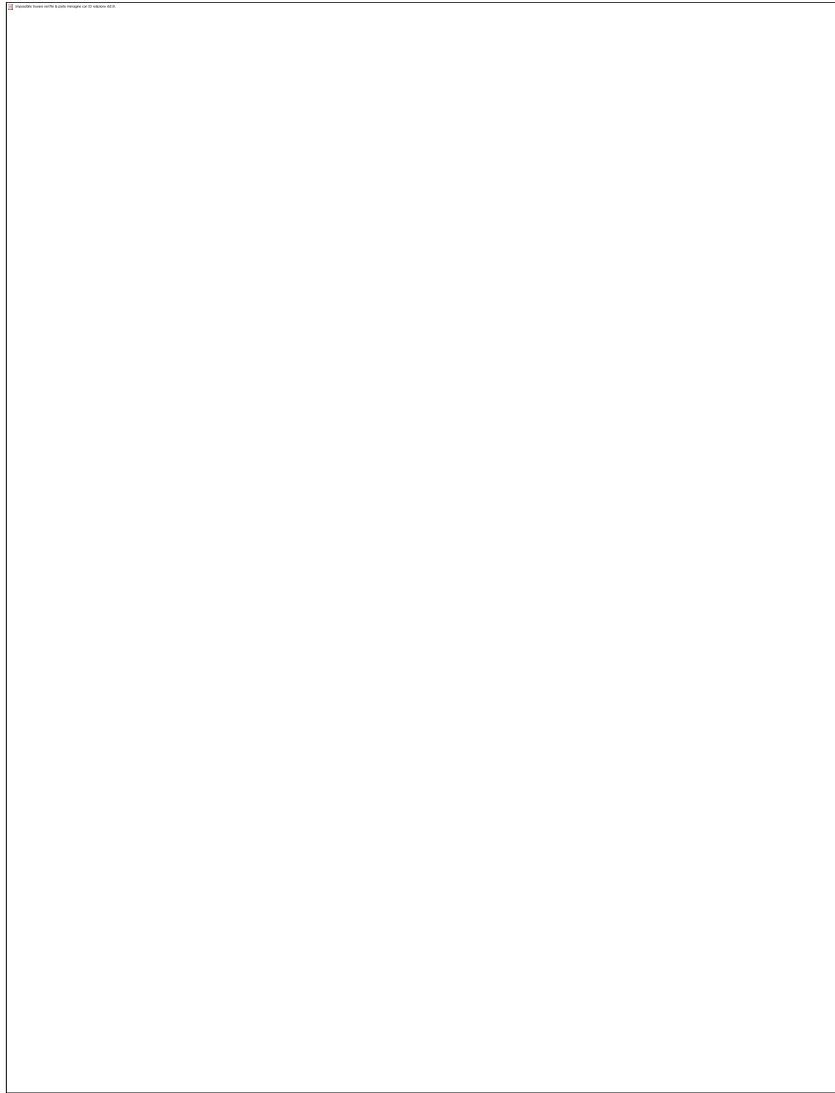
Like Walcott, Johnson assumed that the folk traditions would ossify unless infused with contemporary idioms. [...] Both McBurnie and Johnson (like Walcott) can be seen as phases of cultural nationalism and modernization, but in the second phase the folk and the primitive elements have already become assimilated (as in Walcott's *Sea at Dauphin*), now seem dated, and there is a need once more to modernize (as in *Dream*), with more attention to contemporary fashions, forms, and standards. [...] Johnson was remixing the elements, bringing them up to date, working towards more sustained forms¹¹⁴.

¹¹³ P. Ismond, *op. cit.*, p. 261. Corsivo aggiunto.

¹¹⁴ B. King, *op. cit.*, 1995, p. 172; 174-175.



La locandina della prima mondiale di *O' Babylon* a Trinidad



Disegno preparatorio per la scena finale di *O' Babylon*

Walcott individua nel musical americano una forma stilizzata che si presta ad essere rivisitata, piegata al suo obiettivo di arricchire uno stile tipico delle Indie Occidentali. Così, esattamente come i versi ed i dialoghi rimandano spesso ad altri autori e sono echi di mondi culturali distanti, anche la musica richiama movimenti e periodi artistici diversi, dall'opera lirica al calipso. *The Joker of Seville* è una trasposizione de *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina (1584-1648) che gli viene commissionata dalla Royal Shakespeare Company. Walcott mantiene l'intreccio, i personaggi, la suddivisione delle scene e degli atti della versione originale; aggiunge un prologo carnevalesco ed introduce Don Juan in un nuovo spazio, quello dei Tropici. Ne fa un musical in cui flamenco, ritmi occidentali, caraibici e calipso, si uniscono per creare una lingua musicale originale. Insomma, nel

Joker il punto di partenza è una storia europea, la forma è quella del musical americano, ed il risultato è un'opera antillana¹¹⁵.

Sempre nella recensione di Patricia Ismond leggiamo:

The play is working all the time to find rhythmic counterparts between the foreign and the local. [...] The spirit of Juan's triumph is caught in the rhythms of the local stickfight, corresponding to the sword-fight of the Spanish original. This is not to overlook the combination of foreign and local elements present especially in the musical content of the play. Many remained unhappy with this combination, resulting from the joint effort of Walcott and MacDermot.

But the point is that this blend is well subordinated to the underlying effort to realize the correspondences in native rhythms. [...]

Walcott thus seeks to revive the power of dance and song in his theatre, in his effort to create a style based on *our own dramatic resources*¹¹⁶.

Tuttavia, scrive King, l'idea che la carriera all'estero ed i suoi ideali siano in conflitto, l'immagine degli Stati Uniti come del serpente che offre il frutto proibito, non abbandona Walcott ed anzi, diverse sue scelte in proposito scatenano polemiche e dissapori all'interno del Workshop¹¹⁷.

Più la compagnia si avvia sulla strada del professionismo e del successo, più la brama del regista di equipararla agli standard internazionali e di affrontare nuove sfide diventa forte. Ma, il fascino esercitato da Broadway ed i progetti ambiziosi si scontrano con la realtà di un gruppo in cui lui è l'unico professionista a tempo pieno. Gli altri, come si è visto, hanno tutti un secondo lavoro – che Walcott vorrebbe che lasciassero - famiglie da mantenere, ed alle produzioni sfarzose ed impegnative preferirebbero l'idea di investire le entrate nella costruzione di un teatro.

E soprattutto, è la gestione economica del Trinidad Theatre Workshop a preoccuparli. Gli attori sono tenuti all'oscuro della situazione finanziaria; hanno solo una vaga idea delle donazioni della Rockefeller Foundation o dei costi sostenuti in prima persona da Walcott. E' sempre lui a decidere dei pagamenti, la pianificazione delle spese non è prevista; la compagnia non ha né un suo conto in banca né personalità giuridica.

In effetti il Workshop è, sotto ogni punto di vista, "a one-man-band": nasce dai sogni e dai progetti di Derek Walcott che lo considera una sua creazione e sente gli attori quali "membri, estensioni della sua sensibilità"¹¹⁸. Convinto che nel teatro non ci possa essere democrazia, lui si occupa di tutto: non solo è produttore, regista, drammaturgo, scenografo ed agente pubblicitario della

¹¹⁵ *Ibid*, p. 229.

¹¹⁶ P. Ismond, *op. cit.*, p. 252; 261.

¹¹⁷ In B. King, *op. cit.*, 1995, p. 111; 136, 137.

¹¹⁸ D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 34.

compagnia, ma gestisce anche la raccolta fondi, seleziona gli interpreti, stabilisce le parti ed i copioni, disegna e scrive i programmi, lavora fianco a fianco con musicisti e ballerini.

Nelle memorie di Laurence Goldstraw leggiamo:

Derek made virtually all the decisions himself, perhaps discussing them with a select committee post facto; and generally, we in the company were quite prepared to go along with this. This arrangement was usual in such areas as selection of plays, casting and production arrangements. [...] At the onset of a production there would be a first reading and the parts would be assigned. Very often the major parts would have been decided beforehand-by Derek, and sometimes several of the cast would have been informed. This may not sound very democratic, and I suppose it wasn't, but the company went along with it and the committee did likewise. (Most if not all of these were senior members of the Workshop, and so reasonably sure of a part, but I am not implying that this is why they went along with the system; they just accepted it *faut de mieux*.)¹¹⁹

Nonostante questa sia la prassi cui tutti si sono abituati, con il passare del tempo l'amministrazione confusa e l'atteggiamento "dittatoriale" di Walcott suscitano incomprensioni ed aspre discussioni.

La situazione, che si trascina fra alti e bassi, degenera pochi mesi dopo il debutto di *O' Babylon* (1976) - nel periodo in cui il Workshop è all'apice della notorietà - quando si arriva al punto che ad essere messa in dubbio non è più solo la gestione finanziaria ma anche le decisioni prese da Derek in qualità di direttore artistico. Gli attori ed il collegio direttivo che nel frattempo viene formato, vogliono ora avere più voce in capitolo, partecipare alla scelta delle opere da mettere in scena e non intendono continuare a considerare la compagnia una proprietà personale del suo fondatore destinata a rappresentare quasi esclusivamente le *pièces* scritte da lui.

Così, quando Walcott annuncia improvvisamente di volere cambiare il cartellone previsto per il 1977, sostituendo *The Charlatan* a *The Joker of Seville*, il malcontento esplose, alimentato - come se non bastasse - dai malumori legati alla sua separazione dalla moglie Margaret, uno degli elementi portanti della compagnia. Diversi artisti non si presentano alle prove; liti e polemiche incalzano. Walcott, dinanzi all'affronto della sommossa popolare, dà le dimissioni: per la prima volta dopo diciassette anni il gruppo si trova senza il suo leader e le defezioni che seguono sono numerose.

Le strade si dividono. Mentre lui continua a scrivere e a rimanere in contatto con diversi attori che cerca anche di far conoscere negli Stati Uniti, il Workshop si ricostituisce sotto la guida di due membri di lunga data, Errol Jones e Stanley Marshall. Tuttavia, appare ben presto evidente che la

¹¹⁹ L. Goldstraw, *op. cit.*, p. 272-273.

grinta e la continuità della vecchia squadra sono perdute poiché, se alcuni tentativi di far ripartire i laboratori vengono fatti, il gruppo non riesce a diventare molto più di una compagnia di produzione “poco avventurosa”. Certamente, mettono in scena opere di drammaturghi caraibici – come quelle del noto Trevor Rhone¹²⁰ - che non avevano trovato spazio sotto la guida di Walcott, ma si tratta pur sempre di autori e spettacoli che hanno riscosso successo altrove, che sono già parte del repertorio regionale. Insomma, organizzano *tournées* e rappresentazioni ma quel gusto per la novità, per il “rischio” che aveva contraddistinto la direzione di Walcott viene meno.

Nel frattempo lui si dedica come sempre al teatro e già nel 1977 debutta con *Remembrance* a Saint Croix, nelle Isole Vergini americane, mentre l’anno seguente è di nuovo a Trinidad per presentare *Pantomime* (1978) al Little Carib Theatre di cui è diventata direttrice l’amica e collaboratrice Helen Camps. Nel 1981 accetta la cattedra di “Visiting Professor” alla Columbia University di New York ed alla Boston University e si trasferisce quindi a Boston con la compagna – poi terza moglie - Norline Metivier. Sebbene questa città – dove fonda anche il Boston Playwrights’ Theatre¹²¹ - diventi la sua seconda casa, rinuncia alla possibilità di un passaporto statunitense - che lo obbligherebbe ad una permanenza ininterrotta di diciotto mesi - e appena può torna a Saint Lucia e a Trinidad. I rapporti con il Workshop rimangono burrascosi, con sporadici ed infruttuosi tentativi di riappacificazione, e sempre più spesso le prime delle sue nuove *pièces* hanno luogo al di fuori dell’area caraibica.

4. Dopo il Trinidad Theatre Workshop: le opere di Walcott dal 1976 al 1983

I cambiamenti nella sua vita accompagnano le strade nuove che in questi anni decide di esplorare attraverso il lavoro di drammaturgo e regista. Walcott infatti ha ancora “bisogno di nuovi mondi da conquistare”¹²². Se già in precedenza questo aveva significato cimentarsi in tecniche e generi diversi, adesso il suo interesse si sposta sulla caratterizzazione dei personaggi, cui cerca di dare spessore ponendo un’enfasi maggiore sull’aspetto “psicologico”. Decide cioè di muoversi nella direzione

¹²⁰ Trevor Dave Rhone (1940-2009) è stato uno scrittore e regista cinematografico giamaicano, considerato inoltre il più importante drammaturgo del paese. Noto soprattutto per il film *The Harder They Come* (1972) di cui è co-autore, dette un contributo fondamentale alla rinascita del teatro nazionale a partire dagli anni settanta. Nel 1965 fu fra i fondatori del gruppo Theatre '77 che a Kingston aprì The Barn, un piccolo spazio dedicato alle opere locali, con l’obiettivo di sviluppare – entro il 1977 – un teatro giamaicano di professionisti.

¹²¹ <http://www.bu.edu/bpt/about-our-theater/> indirizzo web del teatro fondato da Walcott (1981) e che continua la sua attività promuovendo in particolare modo opere prime. Nel sito leggiamo: “We believe the successful development, production, and promotion of new plays is key to continuing theatrical achievement in New England and nationwide, and we measure our success first by a generous dedication to our playwrights’ visions”.

¹²² B. King, *op. cit.*, 1995, p. 310.

opposta rispetto a quella seguita in passato quando - come si è visto - la storia veniva raccontata ricorrendo in maniera sempre più consistente alla gestualità ed ai movimenti del corpo.

Sentendo che buona parte dei suoi drammi non raggiungono quel livello profondo di caratterizzazione che contraddistingue i grandi modelli che ammira – da Edipo e Riccardo III, ad Otello e Re Lear -, ora accentua i fattori di natura interiore, piuttosto che l'azione.

Limitare l'”esternalizzazione”, vuol dire per esempio che per rappresentare il passaggio del tempo, lo sdoppiamento dei ruoli o i mutamenti di stati d'animo si usano ricordi, si fanno paragoni, si inscenano vere e proprie battaglie dialettiche. Significa curare il testo, perfezionare gli scambi di battute.

Scrive Bruce King:

Walcott's interviews of this period reveal an awareness of a *psychiatric perspective*. [...]

Walcott's resignation from the Trinidad Theatre Workshop, his attraction towards success abroad, the breakup of his second marriage, and his increasingly homeless wandering as he attempted to go beyond the limitations of Port of Spain were likely to have resulted in a need for help to see clearly where he was heading and why. This might “explain” the new mood apparent in *Remembrance* and later in *The Last Carnival* where the younger, more Black-Powerish generation, at the conclusion of the plays, are conceded their right to approach white-black relations in their own way¹²³.

Al diverso approccio nei confronti dei personaggi, Walcott affianca un'attenzione particolare per il mutare della realtà caraibica nel corso del tempo: nelle *pièces* di questa nuova stagione sono infatti frequenti i riferimenti alla crescente americanizzazione della cultura locale, mentre gli uomini e le donne si trovano a fare i conti con un'eredità europea che tanto ha contribuito alla loro formazione, e alla quale non intendono rinunciare, ma che rischia ora di andare perduta, di essere dimenticata dalle nuove generazioni.

Remembrance, (1977), *Pantomime* (1978), *Beef, No Chicken* (1981) *The Last Carnival* (1982) e *A Branch of The Blue Nile* (1983) sono le opere all'interno delle quali troviamo tali cambiamenti.

Ancora King spiega:

The increasing Americanization of the young and the middle class, their limited sense of the complexities of history, and perhaps the increasing amount of time he was spending outside the West Indies made Walcott nostalgic and analytically conscious of how much European cultural and political traditions had contributed to the West Indies and how much of what

¹²³ *Ibid.*, p. 304.

he had known might soon be lost with the passing of generations and the Americanized progress¹²⁴.

Remembrance in particolare è un lungo racconto nel quale il protagonista Albert Perz Jordan – un ex professore di liceo e scrittore – viene intervistato da un giornalista locale e ripercorre gli ultimi trentacinque anni della sua vita. I ricordi personali sfumano e si intrecciano con due brani autobiografici “Barrley on the Roof, A Satire” e “My War Effort” attraverso i quali la memoria privata si fonde con la storia caraibica recente. L’anziano professore ci riporta infatti ai tempi della seconda guerra mondiale; rievoca la perdita del figlio, morto negli scontri del *Black Power Movement* che avevano insanguinato le strade di Trinidad nel 1970¹²⁵; parla infine dello scontro generazionale con l’altro figlio, attratto dal mondo nordamericano, divenendo di fatto una fonte storica orale.

L’opera, che coincide con l’intervista, è attraversata dalla penosa sensazione di smarrimento seguita alla fine del governo britannico e vuole essere anche un omaggio a quegli insegnanti – fra i quali la stessa madre di Walcott - che hanno contribuito ad arricchire la cultura locale¹²⁶.

Nella seconda scena del primo atto il giornalista legge un passaggio di “My War Effort” in cui Jordan dichiara il proprio legame con l’Inghilterra:

INTERVIEWER: “In those balmy days of the Second World War, I was not English, but I considered myself to be. I was colonial, but did not consider myself to be so. England belonged to me, her heritage, her war. I adored England and there was nothing more England to me than my immediate superior at the Information Office one desk away, than the adorable Miss Esther Hope”¹²⁷.

Oltre che un tributo all’operato dei docenti delle colonie, *Remembrance* è un omaggio anche alla cultura della madrepatria - intesa come insieme di testi, autori e lingua – del quale è un esempio il momento in cui il vecchio professore recita *Elegy Written in a Country Churchyard* di Thomas Gray

¹²⁴ *Ibid.*, p. 310.

¹²⁵ Esploso a Trinidad con una serie di manifestazioni di protesta durante il Carnevale del 1970, il fenomeno del *Black Power* si ispira ai movimenti per i diritti civili, agli slogan ed alle rivolte che dall’inizio degli anni sessanta muovono la società degli Stati Uniti e sfocia in una serie di scontri ed atti di violenza che travolgono tutta l’isola (uno studente viene ucciso, il ministro degli esteri dà le dimissioni, viene dichiarato lo stato d’emergenza ed imposto il coprifuoco). Le manifestazioni, nate come espressione dello scontento di massa nei confronti della corruzione del governo, della disoccupazione e delle disuguaglianze sociali, assumono subito un carattere “razziale” di esaltazione della popolazione nera e delle origini africane, alienandosi ben presto le simpatie della minoranza indiana, della classe media mulatta e liberale, e di molti intellettuali marxisti.

¹²⁶ “[*Remembrance*] was written in honour of great teachers I had the privilege of knowing in my boyhood, whose encouragement and love have made possible for me, a generation later, to write a play for them.” D. Walcott, 1979 *Programme Note to Remembrance*, in J. Stone, *Studies in West Indian Literature. Theatre*, London 1994, p. 124.

¹²⁷ D. Walcott, *Remembrance*, in *Remembrance and Pantomime*, New York 1980, p. 36.

(1716-1771)¹²⁸ e che vuole dimostrare come la cultura inglese sia una parte fondamentale del *background* culturale caraibico; in perfetta corrispondenza tra l'altro con quanto sostiene proprio Walcott.

Più volte l'autore si è infatti soffermato a raccontare degli anni della scuola, della cultura imparata ad amare ed assimilata attraverso lo studio: “al liceo ci sentivamo parte dell'eredità dell'impero britannico; della sua lingua, della sua storia” – dichiara in un'intervista, aggiungendo che al tempo considerarsi “inglesi” era un sentimento onesto e sincero condiviso da molti ragazzi delle colonie.

Racconta Walcott:

There was absolutely no problem in reciting a passage from *Henry V* in class and going outside of class and relaxing; there was no tension in the recitation of the passage from *Henry V* and going outside and making jokes in patois or relaxing in a kind of combination patois of English and French¹²⁹.

Ai tempi, non c'era contraddizione fra l'eredità caraibica e quella inglese; il contesto nel quale si leggevano le poesie non era politicizzato e la *nostra* vita interiore era quella dell'*istruzione*, aggiunge l'autore¹³⁰, che tutto ciò ha voluto preservare e celebrare mediante i ricordi del protagonista di *Remembrance*.

Beef, No Chicken – l'unica farsa scritta da Walcott – è una satira del neocolonialismo americano, della corruzione e del malaffare che ne conseguono nei Caraibi. La vicenda è ambientata nella città di Couva a Trinidad e narra del tragicomico tentativo di Otto Hogan, meccanico e proprietario di un ristorante, di opporsi alla costruzione di un'autostrada che comporterebbe la demolizione del suo negozio.

Mentre porta avanti la sua battaglia - mascherandosi da “Mysterious Man” – Otto è circondato da una serie di personaggi che fanno sì che la vicenda si sviluppi alternando battute a momenti comici basati sull'equivoco, e che danno un'immagine della realtà variopinta dell'isola: Sumitra, la cuoca e cantante indiana; il giovane Limer ed il maestro elementare Franco, uno portavoce della cultura del

¹²⁸ La poesia viene citata sia all'inizio che alla fine dell'opera che si conclude proprio con le parole di Gray: “The curfew tolls the knell of parting day, /The lowing herd wind slowly o'er the lea/The ploughman homeward plods his weary way, And leaves the world to darkness and to me.” *Ibid.*, p. 87. Nel dramma vengono più volte citati anche William Shakespeare e William Blake (“A Man's worst enemies are those of his own House and Family”, *Ibid.*, p. 10).

¹²⁹ D. Walcott in, C. H. Rowell, “An Interview with Derek Walcott” (1987), in *Conversations with Derek Walcott*, op. cit., p. 126-127. Al lettore, le affermazioni di Walcott ricordano quelle di un altro grande drammaturgo proveniente da una ex colonia britannica, Badal Sircar (1925-2011), che ricordando la propria infanzia trascorsa in India ha scritto a proposito del rapporto con la lingua inglese: “To us, English is not a neutral language. It is associated with the British imperialist rule over our country. By rights and by nature I should feel aversion to it. Yet this language has been more of a medium of my education than my own language and for me this language has been a window to the wide world. Hence, logically, I should be thankful to it. Another contradiction”. B. Sircar in, B. Crow with C. Banfield, *An introduction to post-colonial theatre*. Cambridge 1996, p. 7-8.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 123.

progresso, l'altro di quella "tradizionale" (ma che poi accetta la trasformazione); Cedric Hart, il giornalista che sopraggiunge inaspettato e propone un incarico nel suo telegiornale a Drusilla, la nipote di Otto che passa tutte le giornate guardando le *soap opera*; ed ancora Euphony, la sorella di Otto, con il fidanzato Cardiff Joe che torna senza preavviso – e con un nome diverso - dopo dieci anni passati in Galles. Tutti i personaggi di quest'opera sono in bilico fra due mondi, colti in una fase di passaggio e non appaiono mai statici. Uomini e donne incarnano in prima persona lo scontro fra antiche credenze e superstizioni locali con l'incombente modernizzazione; danno voce ad una caotica realtà in trasformazione.

In *Beef, No Chicken* Walcott sceglie toni comici ed umoristici, scrive giochi di parole attraverso i quali porta al ridicolo le norme sociali e critica alcuni aspetti del mondo contemporaneo. Un esempio è la scena in cui Limer chiede un hot dog ad Euphony facendoci intuire il significato del titolo dell'opera: lo spostamento dalla tradizione culinaria caraibica a quella americana che invade persino i gusti alimentari.

LIMER Gimme a hot dog. Lord, I hungry!
[...]
EUPHONY No ham. Salami. Kneel down, say grace. No kneeling, no sandwich.
LIMER [*Kneels*] Salami aleicum. Gimme a hot dog any temperature.
EUPHONY [*Praying over sandwich*] May the mustard of mercy fill your stomach and your spirit.
LIMER A salami and tomato, then¹³¹.

Il protagonista Otto è una figura drammatica ed esprime il dolore dell'uomo che, pur ammettendo l'inevitabilità del cambiamento, non è disposto a rinunciare al sua vecchia vita e che con mezzi grotteschi, come lo stratagemma del "Mysterious Man", cerca di opporsi all'avvento del capitalismo. La sua profonda amarezza traspare quando racconta la visita in banca:

OTTO [...] I go in to the bank manager [...]. This man who had one merino and one khaki-pants. [...] A souvenir from Canada on his desk. A picture of he, he wife, and about fourteen children waving in Disney-land [...] as if I were Mickey Mouse. He take me to the door, give a big smile, and a nod as a bonus, and say, "We hope to hear from you soon." I leave there feeling like a Third World Country.

Pensando al destino del suo piccolo negozio prosegue:

My customers want shopping mall, plaza. Not this. People ain't want these little country shops no more, Franco. Couva been changing right on the edge

¹³¹ D. Walcott, *Beef, No Chicken*, in *Derek Walcott: Three Plays*, op. cit., p. 116-117.

of the cane fields. Everywhere I looked I should've seen the signs. My head was too busy inside some old car engine to notice. But coming back I see, though: LU FATT small Chinese take-away fry-rice? CATHAY EMPORIUM, HIGHWAY TAKE-AWAY, BRADFORD Old Shoe Repair? TIMES SQUARE LEATHER LOUNGE, WE HEEL YOU FAST. So how about OTTO AUTOMATIC CHICKEN, neon sign, day and night? Two exclamation points and a big red cock. I ain't know from where. Meanwhile, them caterpillar tractors from Mongroo Construction eating dirt and shitting cement. Big four-lane highway through Couva. Going where? I ask you. *Quo fucking vadis?*

EUPHONY Otto, if you say one more bad word, I going inside¹³².

Anche il diacono, che arriva nel finale per celebrare le nozze fra Cardiff Joe ed Euphony, rifiuta un televisore regalatogli da Drusilla, in nome di un passato che non potrà più tornare:

DEACON Pretty soon there'll be no country left. Nowhere to walk, nowhere to sit in the shade, whole place one big concrete suburb. Oh! Yes! It's about McDonaldizing everything, it's Kentucky Frying everything, it's about going modern with vengeance and televising everything, it's hamming up everything, traffic-jamming up everything, it's about neon lighting up everything, urban-blighting everything. I'm warning you. I seen it with my own two feet¹³³.

In effetti, a far da protagonista in questa *pièce* è anche la televisione, tanto che i repentini cambi e colpi di scena, il dinamismo, un certo linguaggio stereotipato, hanno lo scopo di avvicinare la messa in scena della commedia alle modalità espressive televisive¹³⁴. L'opera si chiude proprio con il diacono che prende in mano il telecomando e che guarda per alcuni istanti Cedric, Drusilla, Franco e Sumintra partecipare ad un programma nel quale annunciano la candidatura di Otto a nuovo sindaco della città. I personaggi della commedia diventano così personaggi del piccolo schermo, annullando la distinzione fra ciò che è stato reale e ciò che è fittizio, trascinando l'avvento della modernità dentro il cuore del teatro.

Dunque, rispetto alle opere del primo periodo - i cui protagonisti erano contadini, gente umile e nelle quali predominava l'interesse per l'aspetto "mitico" ed il folklore - o ai musical spettacolari come *The Joker of Seville* e *O' Babylon* - questi ultimi lavori di Walcott costituiscono un considerevole cambiamento di prospettive: con lo sguardo rivolto alla classe media locale ed ai

¹³² *Ibid.*, p. 124-125.

¹³³ *Ibid.*, p. 204.

¹³⁴ In M. Valcavi, *Il Teatro e Derek Walcott - Prospettive postcoloniali e multiculturali*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese, Relatore Chiarissima Professoressa Rita Monicelli, Università di Bologna 2009 (non pubblicata), p. 240.

mutamenti della società contemporanea, sono scritte per lo più in prosa, richiedono un budget limitato ed un numero ristretto di attori.

Osserva in proposito Lowen Fiet nel saggio “Mapping a New Nile: Derek Walcott’s *Later Plays*”:

[...] These later plays record Walcott’s association with foundations, theatre organizations, and universities in the United States, and *Remembrance* and *Pantomime* comply to demands characteristic of U.S. productions: tightly-knit, one-set, small-cast “realistic” plays that concentrate on conflicts between characters in family, work, and/or social contexts which gave them the texture of being more up-to-date, more about real people and possible events¹³⁵.

Sono opere non prive di difetti di sceneggiatura e nelle quali l’azione risulta talvolta troppo schematica, perfino “meccanica” - sostengono Brian Crow e Chris Banfield - ma che, prese nel loro insieme, costituiscono un’esplorazione “impegnata” della condizione dell’Arte nelle Indie Occidentali e confermano la fiducia dell’autore nel ruolo salvifico di quest’ultima¹³⁶: fiducia esemplificata dalla sua celebre affermazione “il futuro dello spirito militante caraibico sta nell’arte” e che sarà oggetto di approfondimento nel capitolo seguente¹³⁷. Inoltre, se la scansione temporale della vita di Walcott come uomo di teatro, non può che rappresentare il punto di partenza di un lavoro di analisi, appare innegabile che le opere scritte in questo periodo hanno degli evidenti tratti in comune, come ci conferma ancora il saggio di Fiet:

The later plays vary from the work in their dependence on surface realism. The language remain poetic –and Walcott often writes dialogue in verse – but the mytho-poetic nature of the action changes. These are *social plays*, plays of commentary and are analytical in form and structure. Ariel’s colonial attitude, Crusoe and Friday in a contemporary context, Black Power versus creole aristocracy, modernization, Americanization, government graft, and colonial restraints on creativity assume primary thematic importance¹³⁸.

¹³⁵ L. Fiet, “Mapping a New Nile: Derek Walcott’s *Later Plays*”, in *The Art of Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 140.

¹³⁶ B. Crow, C. Banfield, *op. cit.*, p. 32. Anche questi due autori operano una distinzione fra la struttura dei primi drammi di Walcott e quella delle opere scritte in questo periodo: “As a rule, where the quarrel with West Indian reality involves peasant or working-class characters struggling against their natural or social environment, [...] Walcott’s form is popular and often modeled on folk story. But when the dramatic conflict is generated by or associated with the tension between “West Indianness and the characters’ relation to white, European culture, his use of dramatic form is recognizably “Western” and contemporary”. *Op. cit.*, p. 22.

¹³⁷ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.* p. 29

¹³⁸ L. Fiet, *op. cit.*, p. 140. Certamente per molti artisti - e per Walcott in particolare - ricorrere al metodo cronologico è solo uno strumento di lavoro utile per un primo approccio. Obiettivo successivo sarà senz’altro individuare l’elemento che rende unica la sua vasta produzione: la ricerca dell’identità creola. Ciò sarà fatto nel prossimo capitolo attraverso l’analisi di *Dream on Monkey Mountain* (1967); mentre per ora la panoramica generale risulta necessaria per offrire un’idea della versatilità dell’autore, per vedere le diverse forme che la ricerca walcottiana è in grado di prendere, oltre che per indirizzare gradualmente il lettore verso tale scopo.

Dilemmi legati all'eredità coloniale, alla politica e all'influenza dell'arte europea, contraddistinguono *The Last Carnival* (1982), dove l'azione inizia nell'immediato dopoguerra, passa per il periodo dell'indipendenza di Trinidad (1962) ed arriva fino agli scontri causati nel 1970 dal Black Power Movement. Al centro dell'intreccio sono le vicende di una famiglia creola aristocratica, i De La Fontaine di Port of Spain, e di Miss Agatha Willet, la governante inglese che si prende cura dei bambini della casa.

Uno dei protagonisti è Victor De La Fontaine, proprietario insieme al fratello Oswald di una piantagione di cacao ma soprattutto pittore, completamente dedito all'arte francese. Sua grande passione è Jean Antoine Watteau (1684-1721), noto per il genere della "fête galante" in cui ritrae l'aristocrazia parigina ed i suoi frivoli svaghi quotidiani. Ama in particolare il quadro *Embarquement pour Cythère* del quale ha fatto una riproduzione che appare, ancora incompleta, sulla scena. Victor è un imitatore, vive staccato dalla realtà che lo circonda e la sua arte è una semplice copia che rifiuta la contaminazione ed il cambiamento. Destinato a fallire, nel secondo atto veniamo a sapere che si è suicidato ed il personaggio torna solo nel ricordo degli altri.

Dall'altra parte, Miss Agatha Willet, che all'inizio della *pièce* ha venticinque anni ed è appena sbarcata a Trinidad, si dimostra subito preoccupata per lo sfruttamento della manodopera locale e si impegna ad istruire i nativi sui loro diritti e sulla storia dell'impero britannico. La ragazza – accusata da Victor e Oswald di essere una "fragrant Communist" - viene vista come l'incarnazione della stessa Inghilterra, che nel tentativo di redimere il passato imperialista, cerca di apportare modifiche positive nella vita degli abitanti più umili. I suoi sforzi si rivelano vani con George, il vecchio maggiordomo, ma funzionano con la cameriera Jean Beauxchamp che si lancia nella carriera politica, divenendo l'emblema dell'abile arrampicatrice sociale, disposta a rinunciare a parte della propria identità in nome del potere. Eletta membro del governo e parlando dei ribelli del Black Power Movement, Jean afferma cinicamente:

JEAN My attitude to them so-called guerrillas simple.
They shoot, we shoot. They stop shooting, we stop.
Till then, we have every right to hunt them down,
and bring some peace back to Santa Rosa.
But I'm not here to talk politics, not today.
Let me enjoy life a little bit, nuh? [...] ¹³⁹

Le idee di Agatha influenzano anche il nipote di George, Sydney, a tal punto che il giovane si unisce al gruppo rivoluzionario. Ferito durante gli scontri, Sydney ritiene la governante inglese

¹³⁹ D. Walcott, *The Last Carnival*, in *Derek Walcott. Three Plays, op. cit.*, p. 67.

responsabile del suo fallimento personale e, prima di tentare una disperata fuga a cavallo nella quale incontrerà la morte, dice:

SYDNEY [...] The first time she put me on her trembling knees driving up from the dock, and I could smell her flesh, she smelt foreign, like England. She still as foreign now, twenty years later. And she can put new children on her knees and tell them they must be strong and independent. And she meant it then. But, you see, Time does have a way. People does think they change, but Time can't change them. She should have leave that little black boy alone. She shouldn't have shown him a place he couldn't reach. Or saddle some horse he wasn't supposed to ride, at least not as long as the race wasn't his. Poor she! Pity she ain't here to see the Sydney that she wanted. [...]¹⁴⁰

In realtà tutti i personaggi hanno qualcosa da dire sulla situazione politica e sociale di Trinidad ed assistiamo ad uno scambio di punti di vista differenti all'inizio del secondo atto, quando – riuniti nel soggiorno della dimora – accolgono Mr Brown, un giornalista del *Guardian* venuto per scrivere dei quadri del defunto Victor. Se George liquida il movimento rivoluzionario come “Black Power stupidity”¹⁴¹, Oswald lamenta l'inacidimento dei valori spirituali e come tutto abbia iniziato ad andare a rotoli dopo la partenza degli inglesi, sostenendo inoltre che i veri problemi del paese siano di natura economica:

OSWALD [...] The problem isn't race, Brown. Is economics. [...] And who owns the banks? Trinidad? Fifty-one percent – what's fifty-one percent when your operating base is London, Paris, Bonn, New York? When New Jersey owns your oil? You think those damned fools in the hills know that?¹⁴²

Brown riconosce invece che la protesta poteva avere dei fondamenti giusti ma che si sta ormai trasformando in un altro “Carnevale”, una moda di importazione straniera, dove le vittime sono i giovani, uccisi fra i ribelli scappati sulle colline¹⁴³.

E' questo un tema già apparso in *Remembrance* e nelle parole del personaggio – che non a caso si chiama “Brown” e non “Black” – troviamo dei paralleli con alcune idee espresse dallo stesso Walcott. Leggiamo infatti nella sua biografia scritta da Bruce King:

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴² *Ibid.*, p. 61.

¹⁴³ BROWN The rhetoric is as imported as their revenge; it lacks direction, despite the vehemence. I don't say you aren't threatened, but what should have been an economic protest, a march of the shirtless against urban injustice, has turned into a Black Power demonstration with berets, leather jackets, another Carnival. And those poor young people shot in the hills. *Ibid.*, p. 59.

Walcott had mixed feelings. [...]

He felt that the Workshop was creating a revolutionary West Indian culture and the radical political rhetoric was just another imported fashion, another West Indian mimicry, this time of black urban America. While he understood the rage and demands for social justice that had brought the young and unemployed into the streets, he saw the Black Power slogans in black-governed Trinidad as absurd and likely to lead to increased racial strife and political repression by either the government or the radicals if they won¹⁴⁴.

In *The Last Carnival* è giustamente presente anche il tema del Carnevale che, tuttavia, compare in maniera del tutto particolare perché non si assiste alle celebrazioni, ai balli o ai calipso, ma solo ai preparativi, alla prova dei costumi organizzata dalla famiglia De La Fontaine. Non solo se ne parla nel secondo atto perché gli scontri fra la polizia ed i ribelli hanno luogo proprio durante questa festa, ma l'atmosfera viene ricreata anche nella prima parte del dramma, come una vera e propria *play within the play*.

Nella quinta scena infatti i personaggi entrano in maschera: Agatha compare nei panni di Jane Avril, la celebre ballerina di can-can; Oswald in quelli di Toulouse-Lautrec, mentre Victor è il suo venerato pittore Jean Antoine Watteau. E' lui ad aver ideato la festa ed è lui che dopo poco si lancia in una profonda invettiva contro l'involgarimento del Carnevale di cui nega l'identità ibrida. Si oppone al fratello che lo concepisce come momento di pura sfrenata follia – secondo la tradizione di Trinidad – e ne rivendica le antiche radici europee. In preda all'ira, urla:

VICTOR You bitch! You vulgar little Cockney bitch!
As for you, boy! Anything you see worthwhile,
you think is your duty to coarsen and vulgarize,
or jeer it to shreds, to creolized quality,
and not recognize it. [...]¹⁴⁵

Dietro questo scoppio di rabbia inaspettato si coglie un preciso intento di Walcott che caratterizza per altro l'intera opera: far accettare i bianchi e la loro cultura di origine francese quale parte integrante della storia caraibica¹⁴⁶. Gli abitanti delle Indie Occidentali non possono rinnegare questo aspetto della loro eredità visto che sono – esattamente come il Carnevale – un ibrido di tradizioni africane ma anche europee, a loro volta rimodellate dall'evoluzione storica e sociale delle Antille.

¹⁴⁴ B. King, *op. cit.*, 1995, p. 128.

¹⁴⁵ D. Walcott, *The Last Carnival*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁶ “*The Last Carnival* incorporated much of the social history found in the many earlier versions, and basically made the claim that the Creole whites and their culture were part of the history of the region, a foundation to build upon rather than reject [...]” B. King, *op. cit.*, 2000, p. 416.

Se dunque Walcott ricorre ad un momento di *play within the play* ed alla figura di un artista per trasmettere in maniera chiara e decisa un suo messaggio, utilizza tali strumenti –adattandoli a forme e generi differenti – in tutte le *pièces* che scrive in questi anni. L’idea ce la suggerisce ancora una volta il saggio di Lowel Fiet:

In Walcott’s “later plays”, the act of performance itself, the play and/or plays within the play, rehearsals, creative processes, theatre settings, and actor/writer/artist characters become increasingly prominent metaphors in the interpretation of Caribbean culture and society¹⁴⁷.

Questo è vero più che mai per *Pantomime* che narra di un cameriere nero e di un ex attore inglese che fanno le prove per mettere in scena *Robinson Crusoe* a parti scambiate¹⁴⁸; e per il già citato *A Branch of The Blue Nile* (1983) nel quale una compagnia di attori è alle prese con la messa in scena di ben due spettacoli: *Anthony and Cleopatra* di Shakespeare ed una commedia di ambientazione caraibica.

5. “*Pantomime*”, “*A Branch of The Blue Nile*” e “*The Haitian Earth*”: gli artisti caraibici e la loro terra

In *Pantomime* (1978), una delle opere più conosciute e rappresentate di Walcott, un ex cantante nero di calipso (Jackson) ed un ex attore inglese (Harry Trewe) mettono in scena *Robinson Crusoe* scambiandosi le parti: lo spettacolo che i due vogliono allestire deve intrattenere gli ospiti dell’hotel di Tobago (dal nome significativo *Castaways Guest House*) che Harry gestisce e nel quale Jackson fa da *factotum*. L’idea dello spettacolo, anzi della *pantomima*¹⁴⁹, è di Harry che in un primo momento

¹⁴⁷ L. Fiet, *op. cit.*, p. 139

¹⁴⁸ Una ripresa integrale dello spettacolo andato in scena nel maggio 2012 presso The University of Essex è disponibile su Youtube all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=b1bC503njMI>.

¹⁴⁹ Nella tradizione del teatro inglese, durante il periodo della Restaurazione, la pantomima era riferita ad uno spettacolo popolare, molto simile alla commedia dell’arte, ma senza la presenza di alcune maschere più note, come Arlecchino. Sviluppatisi nel corso dei secoli la pantomima – da spettacolo dove gli autori non usano la voce ma solo il corpo – è arrivato ad includere tutte le diverse forme comunicative, tra cui la recitazione, la danza e il canto. Tradizionalmente, tuttavia la pantomima rimane una forma teatrale molto legata alla Commedia dell’Arte, alla narrazione di favole, allo scambio di ruoli, già utilizzato da Shakespeare in *Twelfth night*, coincidente con le celebrazioni più popolari che di norma si effettuavano nei dodici giorni compresi tra Natale e l’Epifania. Significativo è rilevare che la tradizione voleva che tutto – in questo periodo di festeggiamenti – fosse scambiato e che la “normalità” si traducesse nel suo opposto. Tutto questo - suggerisce Valcavi - può indurre a riflettere sulla scelta del titolo da parte di Walcott: non solo si vuole enfatizzare lo stile recitativo di un personaggio come Jackson che affida buona parte della sua forza comunicativa al corpo, ma trattandosi di un incontro di due tradizioni teatrali (quella inglese e quella caraibica), l’autore ha voluto rendere implicito che *anche* il teatro inglese ha una base popolaresca legata alle celebrazioni religiose e a forme di rappresentazione carnevalesca. In M. Valcavi, *op. cit.*, p. 307.

appare padroneggiare la situazione e dirigere le prove: eppure non appena l'altro comincia a prendere l'iniziativa, a dare idee e ad assumere il comando della scena, l'attore inglese decide di abbandonare il progetto e, stretto com'è nel ruolo di "Venerdì", protesta.

I due litigano, in un clima concitato e con scambi serrati di battute:

JACKSON

May I say what I think Mr. Trewe? I think it's a matter of prejudice. I think that you cannot believe: one: that I can act, and two: that any black man should play Robinson Crusoe.

[...] Here I am getting into *my* part and you object. This is the story... this is history. This moment that we are now acting here is the history of imperialism; it's nothing less than that. And I don't think that I –should – concede my getting into a part halfway and abandoning things, just because you, as my superior, give me orders. People become independent. Now, I could go down to the beach by myself with this hat, and I could play Robinson Crusoe, I could play Columbus, I could play Francis Drake, I could play anybody discovering anywhere, but I don't want you to tell me when and where to draw the line!

(Pause)

Or what to discover and when to discover it. All right?¹⁵⁰

Nel secondo atto comunque Jackson/Crusoe e Harry/Venerdì si riavvicinano e le prove riprendono. Addirittura adesso il primo, che rivendica il suo *Creole acting*, aiuta l'altro ad affrontare il suo passato, il ricordo della moglie (Ellen) che lo ha abbandonato, i fallimenti che non vuole vedere. Jackson infatti si impossessa di una fotografia di Ellen ed inscena un incontro con Harry: attraverso la fotografia, che nella scena funge da maschera, Jackson attiva uno scambio continuo fra il suo ruolo di attore a quello di personaggio e permette ad Harry di elaborare il proprio passato e di capire le ragioni del suo "esilio" nei Caraibi¹⁵¹. Così, se nel primo atto è stato possibile capire le ragioni di Jackson e la sua rabbia – come espressione di una sofferenza collettiva da parte di una razza – ora, non solo è possibile comprendere anche le ragioni di Harry, ma trova conferma e nuova forza la funzione "terapeutica" del teatro sulla quale si è espresso lo stesso Walcott.

In un'intervista rilasciata a Edward Hirsch l'autore spiega con queste parole il significato di *Pantomime*:

The point of the play is very simple. There are two types. The prototypical Englishman is not supposed to show grief publicly. He keeps a stiff upper lip. Emotions and passion are supposed to be things that a trueblood Englishman avoids. What the West Indian character does is to try to wear him down into

¹⁵⁰ D. Walcott, *Pantomime* in, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵¹ M. Valcavi, *op. cit.*, 300.

confessing that he is capable of such emotion and that there's nothing wrong in showing it. Some sort of catharsis is possible. That is the main point of the play. [...]

The instruction is that we can't just contain our grief, that there's purgation in tears, that tears can renew¹⁵².

Nel finale ci sono lacrime, ci sono risate e la *pièce* si conclude con i due che – cantando - tornano a i loro vecchi ruoli, con Jackson che annuncia anche di voler riprendere a fare il cantante di calipso:

JACKSON

I going back to the gift that's my God-given calling. I benignly resign, you fire me. With inspiration. Caiso is my true work, caiso is my true life.

(Sings)

Well, a Limey name Trewe come to Tobago.
He was in show business but he had no show,
So in desperation he turn to me
And said: "Mr. Phillip" is the two o' we,
One classical actor and one Creole,
Let we act together with we heart and soul.
It go be man to man, and we go do it fine,
And we go give it the title of pantomime.

La da deed da da da

Dee da da da da da...

(He is singing as if in a spotlight. Music, audience applause.)

HARRY joins in)

Wait! Hold it! Hold it!

(Silence: walks over to HARRY)

Starting from Friday, Robinson, we could talk 'bout a raise?

*(Fadeout)*¹⁵³

¹⁵² D. Walcott in, E. Hirsch "The Art of Poetry XXXVII", *op. cit.*, p. 108.

¹⁵³ D. Walcott, *Pantomime*, *op. cit.*, p. 170.



Una locandina di *Pantomime*. Archivio Thomas Fisher Library, Toronto.

Certamente quest'opera non vuole rappresentare solo un'ipotesi di scambio di ruoli ma è concepita da Walcott come una riflessione sull'identità dell'uomo caraibico, sul suo rapporto con il passato coloniale e sulla possibilità di annullare l'opposizione colonizzato-colonizzatore, in un nuovo rapporto in cui il confronto è dell'uomo con l'uomo¹⁵⁴.

Lo suggerisce proprio lui nell'intervista appena citata:

Of course, inside the play there's the point in which both characters have to confront the fact that one is white and one is black. They have to confront their history. But once that peak is passed, once the ritual of confrontation is over, then that's the beginning of the play. [...]

The idea of some reconciliation or some adaptability of being able to live together, that is sometimes rejected by people as being a facile solution. But I believe it's possible¹⁵⁵.

L'opera poi non vuole essere nemmeno una ri-scrittura unilaterale di un testo classico come *Robinson Crusoe*. Le caratteristiche polifoniche e poliritmiche dell'opera – scrive Valcavi - la rendono un terreno di fusione di elementi teatrali e culturali, annullando differenze e opposizioni, tra cui i concetti di imitazione e di creatività. La linea che divide imitazione e creatività è cancellata in *Pantomime* attraverso una polifonia di riferimenti che modificano la percezione stessa di ciò che è creato e di ciò che può essere copiato¹⁵⁶. Se da un lato Harry (nel primo atto) accusa Jackson e con lui tutta la “sua” gente di non aver mai inventato nulla, Jackson è in grado di definire l'assurdità di tale linea di demarcazione, definendosi “the first English cowboy”, e così facendo, può mostrare l'inconsistenza della pretesa di essere “originale”:

HARRY

[...] you people create nothing. You imitate everything. It's all been done before you, you see Jackson. [...] You can't ever be original, boy. That's the trouble with shadows, right? [...]

JACKSON

Run your mouth, Harry, run your mouth
[...] The first English cowboy.¹⁵⁷

¹⁵⁴ M. Valcavi, *op. cit.*, p. 306.

¹⁵⁵ D. Walcott in, E. Hirsch, *op. cit.*, p. 108-109.

¹⁵⁶ M. Valcavi, *op. cit.*, p. 312. Valcavi cita anche D. Sinnewe, *Divided to the Vein? Derek Walcott's Drama and the Formation of Cultural Identities*. Würzburg Königshausen & Neuman, 2001.

¹⁵⁷ D. Walcott, *Pantomime*, *op. cit.*, p. 156. La questione relativa alla “creazione” e alla *mimicry* è evidente in *Pantomime*, non solo in quanto l'opera si appropriava di un testo classico, ma anche perché utilizza un elemento come codice comunicativo, simbolo della “colonial mimicry”: il pappagallo. Jackson vuole liberarsi del pappagallo dell'hotel, non solo perché continua a ripetere il nome del suo primo padrone, un tedesco chiamato Heinnegger (che potrebbe essere inteso come “hey nigger”), ma anche perché rifiuta il concetto di “imitazione” legato all'artista caraibico; mentre sono proprio la sua forza recitativa e linguistica che conducono alla creazione del testo. M. Valcavi, *op. cit.*, p. 312.

Walcott, che dall'inizio ha criticato qualsiasi tendenza alla semplice re-azione al manicheismo (post)coloniale porta alle estreme conseguenze questo suo atteggiamento nella riappropriazione della figura di Robinson Crusoe come portavoce della condizione dell'individuo caraibico¹⁵⁸. Jahan Ramazani spiega tali procedimenti dell'autore in riferimento al personaggio di Philoctete (uno dei protagonisti del poema *Omeros*) e che ben si adattano al nostro dramma in esame:

Whereas Césaire, Brathwaite, and Rhys appropriate characters already oppressed by virtue of their gender, class or race, Walcott strangely blacks up the classical white male war hero responsible for victory in the Trojan War. Like Walcott's seemingly perverse use of Crusoe instead of Friday to personify the Caribbean condition, the metamorphosis of this wounded Greek castaways is more violent and tangled than that of Caliban, Tom, or Bertha – white to black, colonizer to colonized, classic to contemporary. These dislocations are not merely subversive or “exotic” but emphatically defamiliarizing¹⁵⁹.

La figura di Crusoe è per altro centrale nella poetica walcottiana come dimostra il suo saggio “The Figure of Crusoe” (1965) nel quale espone le diverse anime che ha per lui questo personaggio, ricordo delle prime letture fatte ai tempi della scuola. “Tutte le sue sfaccettature” –scrive – “rappresentano vari aspetti e problemi della vita nei Caraibi” e prosegue:

My Crusoe, then, is Adam. Christopher Columbus, God, a missionary, a beachcomber, and his interpreter, Daniel Defoe. He is Adam because he is the first inhabitant of a second Paradise. He is Columbus because he has discovered this new world, by accident, by fatality. He is God because he teaches himself to control his creation, he rules the world he has made, and also, because he is to Friday in the uses of religion; he has a passion for conversion. He is a beachcomber because I have imagined him as one of those figures of adolescent literature, some derelict out of Conrad and Stevenson, o Marryat. [...]¹⁶⁰

Per Walcott il personaggio di Defoe rappresenta un “simbolo più realistico” rispetto a Prospero o persino a Calibano: innanzitutto non è un mago, un principe o un duca –scrive –, non è il padrone incontrastato dell'isola dove si trova, ma è un artigiano che parte dal nulla e che agisce non grazie al suo potere ma sulla base della propria coscienza. Soprattutto, Crusoe - questo artigiano umile ed

¹⁵⁸ M. Bergam, *Verso l'Itaca antillana – “Omeros” di Derek Walcott*, Roma 2011, p.52.

¹⁵⁹ J. Ramazani, *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, Chicago 2001, p. 54-55.

¹⁶⁰ D. Walcott, “The Figure of Crusoe” (1965) in, *Critical Perspectives on Derek Walcott*, op. cit., p. 35-36. Walcott ha pubblicato tre poesie (“The Castaway”, “Crusoe’s Journal” e “Crusoe’s Island”) apparse nella raccolta *The Castaway and Other Poems* (1965) che ruotano intorno al personaggio. Per l’analisi di queste poesie – nelle quali non appare la figura di Venerdì – si rimanda al saggio di Fausto Ciompi “Dalla prosa acrolettica alla poesia postcoloniale: Walcott su (Robinson) Crusoe”. In (a cura di) E. Linguanti, *Persistenza della poesia e distruzione del mondo. Testi e studi di poesia anglofona postcoloniale*, Pisa 2001, p. 68-80.

intraprendente che iniziando a scrivere un diario diviene romanziere - è per Walcott paragonabile all'artista caraibico di oggi:

I am claiming then, that poets and prose writers who are West Indians, despite the contaminations around us, are in the position of Crusoe, the namer. Like him they have behind them, borne from England, from India, or from Africa, that dead bush, that morphology I mentioned earlier, but what is more important is that these utterances, these words, when written, are as fresh, as truly textured, as when Crusoe sets them down in the first West Indian novel¹⁶¹.

Gli artisti caraibici possono come Crusoe creare qualcosa di nuovo e, benché forti di un'antica tradizione ereditata, hanno la possibilità di scoprire il bello in ciò che ancora non è stato definito tale, dando nomi alle cose e facendosi promotori di un nuovo percorso artistico.

Scrive al riguardo Viola Davis:

[Walcott] has always believed that the New World offers a unique opportunity to be creative and to give things their names. This is the challenge of all post-colonial writers. Walcott sees the Robinson Crusoe/Castaway figure as a metaphor for this challenge to structure one's reality as he employs this theme in *Pantomime*¹⁶².

Se Crusoe diviene la metafora di questa sfida ad essere "creativi in maniera diversa", in *Pantomime* è in gioco la prospettiva di nuove relazioni fra le differenti anime caraibiche nonché l'affermazione di una forma artistica che rispecchi tale esigenza. E' un'opera ricca di humour che, com'è nello stile dell'autore, indaga i molteplici aspetti dell'identità antillana. La *pièce* – scrivono Crow e Banfield - suggerisce che il teatro può proporre un punto di vista sulle relazioni sociali e culturali (in questo caso fra bianchi e neri, fra colonizzatori e colonizzati) e così facendo favorire una nuova consapevolezza e quindi nuove forme di relazione¹⁶³.

O, per dirla con Walcott:

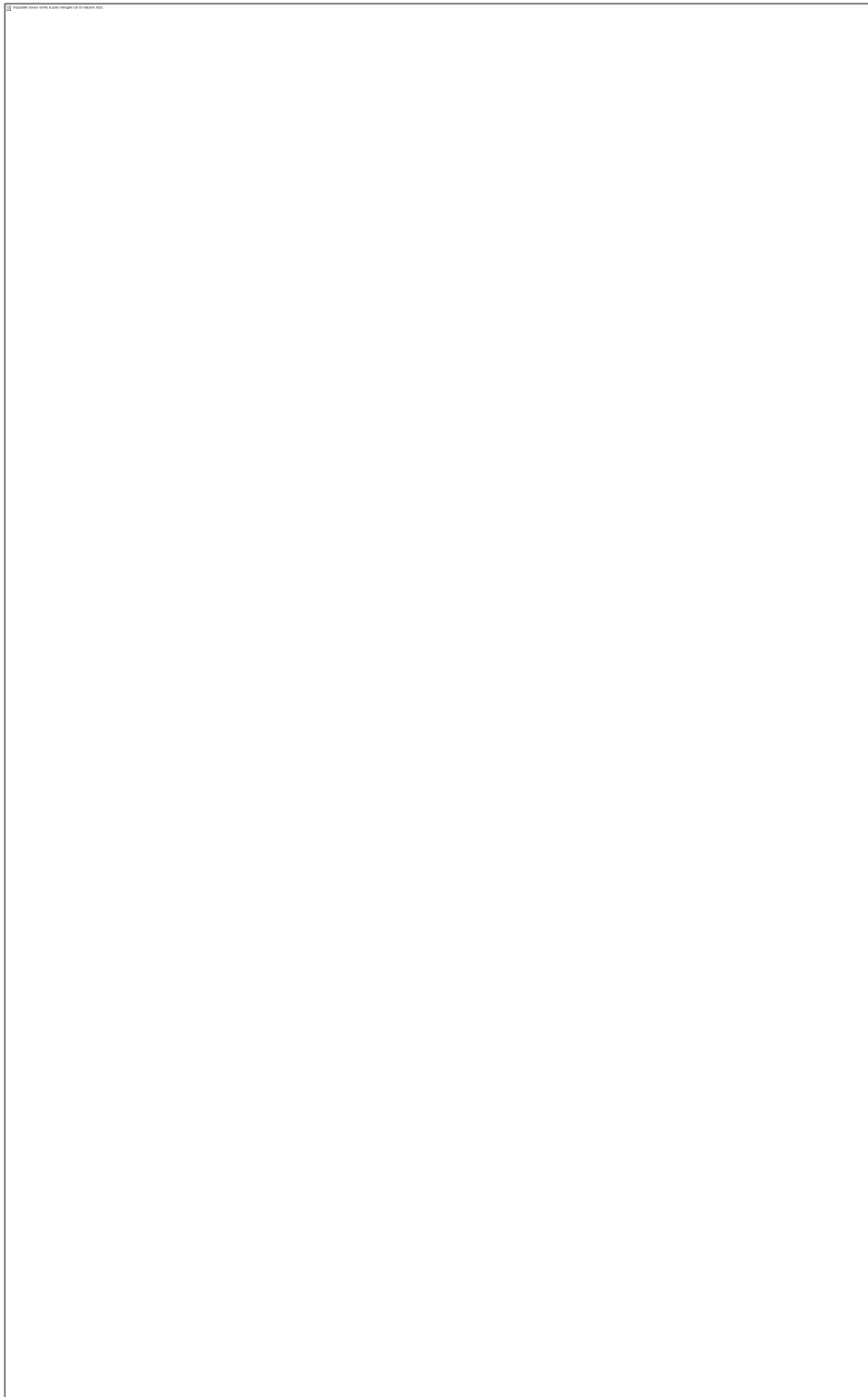
The West Indies can produce a theatre in which a white guy can play a black part, a white part is being played by black man.
This is a great liberating thing for the writer¹⁶⁴.

¹⁶¹ D. Walcott, "The Figure of Crusoe", *op. cit.*, p. 36-37. Nel prossimo capitolo si approfondirà la concezione walcottiana dell'arte intesa anche come pratica artigianale costante, e ci si soffermerà sull'idea dell'autore di trovarsi all'inizio di una nuova tradizione artistica, distinta da tutto quanto sia stato creato in precedenza. Anticipiamo ciò che scrive in proposito in "La voce del crepuscolo": "I naufraghi di Crusoe e dell'equipaggio della *Tempesta* sono la fine di un Mondo Vecchio. Al Nuovo non dovrebbe importare nulla se il vecchio è tuttora deciso a farsi saltare in aria, perché l'ossessione del progresso non appartiene alla psiche di chi è stato schiavizzato di recente". D. Walcott, *op. cit.*, p. 54.

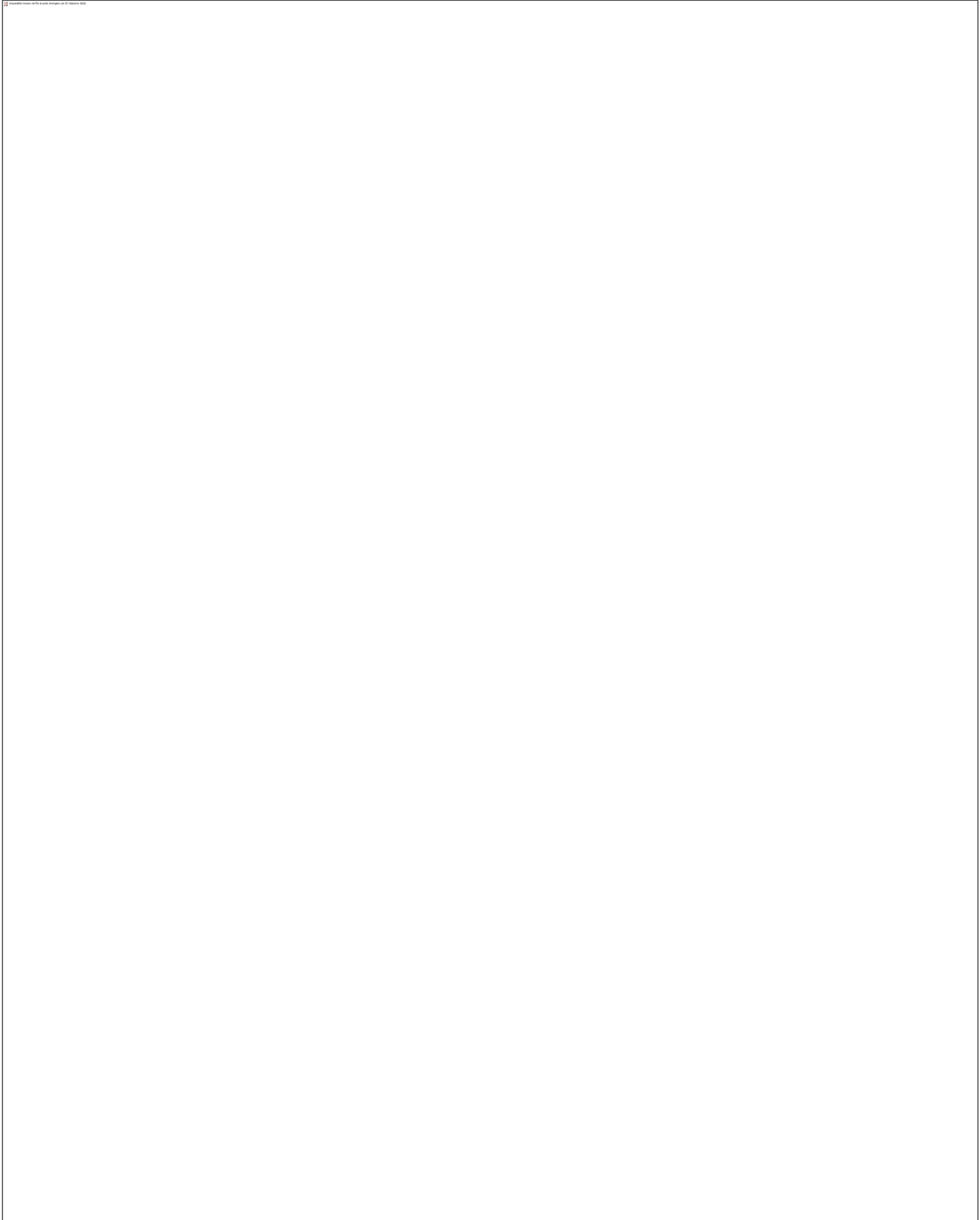
¹⁶² V. J. Davis, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶³ B. Crow, C. Banfield, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁴ D. Walcott in, B. King 1995, *op. cit.*, p. 306.



Maurice Brash e Wilbert Holder in alcune immagini tratte da una messa in scena di *Pantomime*. Archivio Thomas Fisher Library, Toronto.



Il mondo del teatro è al centro anche di un altro dramma di Walcott: *A Branch of the Blue Nile* (1983). Nell'opera - che condensa tutti i suoi ricordi legati al Trinidad Theatre Workshop – quello che succede nello spazio del teatro diviene addirittura lo specchio della realtà dell'isola.

Le parole del regista Harvey davanti alla difficoltà degli attori di recitare due testi così diversi come *Anthony and Cleopatra* e una commedia caraibica, lo esprimono molto bene:

HARVEY Then we'll do both. Your dialect piece and this. I had no idea what I was trying to teach. We've held ourselves together no matter what. All I can tell you is, even when we're ready, we'll keep trying to purge ourselves of fear, of cowardice, envy, self-contempt, conceit, and you yourselves think who I mean by those. If there's disorder here, in this little world, no trust, no center, no authority, then lunacy is correct, we're wasting time. What is wrong in here is wrong with this country. Our country. And if outside there's mismanagement and madness, we must not go mad. [...] ¹⁶⁵

Nel finale poi l'attore Chris prima di abbandonare Trinidad consegna a Sheila il manoscritto di un nuovo testo che – spiega – è radicato nelle bellezze dell'isola: spetterà però a lei, che ha deciso di rimanere, il compito di scrivere l'epilogo. Così, ciò che Walcott vuole comunicare attraverso i personaggi è che per rendere vivo il teatro è necessario abitare e guardare la propria terra, rivolgendosi ai suoi abitanti. L'artista deve scrivere della “vita vera” senza rinunciare alla poesia.

Che la cultura locale così come la lingua non possano che sgorgare dal paesaggio dei Tropici, nella piena consapevolezza che non è giusto far credere alla gente di essere diversi da ciò che si è, lo fa poi dire a Chris:

CHRIS [...] I say, Harvey, this ain't England. This ain't New York.
You go put shit in people head. You go make them feel white. [...]
You know who I write for, Mr. Come-Back Englishman?
I write for that madman screaming in the street.
His language. Not somebody else's, not how you think
Madman should talk, as if insanity was literature.
Phil is my Lear, my Mad Tom out in the rain,
Drenched in the savannah, in real life! [...] ¹⁶⁶

Queste battute ci ricollegano ad alcune righe di Walcott su Anton Čechov (1860-1904) nelle quali, accostando la realtà delle Indie Occidentali ai lavori del drammaturgo russo aveva scritto:

Chekhov's characters have rural agricultural beginnings, neglect their homeland and mimic the sophistication and manners of Paris.
Chekhov's message is to develop and love one's homeland ¹⁶⁷.

¹⁶⁵ D. Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, op. cit., p. 223.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 247

¹⁶⁷ D. Walcott, “Why do Chekhov here?”, *Sunday Guardian* (29 June 1975), in B. King, op. cit., 1995, p. 232.

Il senso di appartenenza allo spazio nativo si delinea addirittura come un valore salvifico in *The Haitian Earth* (1984), l'opera che Walcott mette in scena esattamente un anno dopo *A Branch of the Blue Nile*.

In realtà l'argomento è diversissimo visto che il dramma – commissionatogli dal governo di Saint Lucia per celebrare i 150 anni di libertà dalla schiavitù – narra della storia rivoluzionaria di Haiti. Come è noto, Walcott ha già parlato di questa rivolta non solo in *Henri Christophe* (1950), ma anche in *Drums and Colours* (1958), di cui questa volta riprende ed amplia un episodio¹⁶⁸. I numerosi personaggi e l'ambientazione sono gli stessi, ma l'attenzione si sposta adesso sulle vicende quotidiane dei subalterni. In *The Haitian Earth* i veri protagonisti sono infatti la ex prostituta mulatta Yette ed il contadino Pompey, i cui destini si intrecciano con quelli dei capi rivoluzionari, Toussaint, Dessalines e Christophe. Se l'enfasi sulle classi popolari giustifica l'utilizzo di una lingua distante dai toni elisabettiani di *Henri Christophe*, l'opera appare anche più introspettiva visto che l'aspetto esistenziale ha il sopravvento sugli eventi storici:

The characters are down-to-earth rather than literary. Christophe, Toussaint, Dessalines in *Haitian Earth*, unlike in *Henri Christophe*, are “ordinary men nursing ordinary dreams and ambitions” caught in the web of history, revolution, and change. Walcott's poetry now has the speech and rhythms of ordinary men. *Haitian Earth* tells black history in a way that the common man can understand and appreciate. [...] While both the whites and blacks are trapped in the circumstances of history and revolution, the truth is in his handling of Pompey and Yette¹⁶⁹.

Accanto alle vicende politiche, Walcott sviluppa quindi la storia d'amore tra Pompey e Yette: la donna che ha ricevuto in eredità un appezzamento di terreno, decide di dedicarsi al lavoro agricolo

¹⁶⁸ A proposito della centralità della rivoluzione haitiana (1791-1804) scrive Walcott nella prefazione al volume *The Haitian Trilogy* (2002) che raccoglie le tre opere teatrali da lui scritte sull'argomento. In queste pagine leggiamo: “The Haitian revolution, as sordidly tyrannical as so many of its subsequent regimes tragically became, was an upheaval, a necessary rejection of the debasement endured under a civilized empire, that achieved independence. The revolution is as central to the plays as it is to the history of the island”. D. Walcott, *The Haitian Trilogy*, New York 2002, p. VIII. A dimostrazione di tale centralità, Vèvè Clark ha elencato almeno 63 drammi scritti - dal 1796 al 1975 – intorno alla rivoluzione di Haiti. (In M. Banham, E. Hill, G. Woodyard, op. cit., p. 149). Fra questi occorre certamente citare *La Tragédie du Roi Christophe* (1963) di Aimé Césaire il più grande poeta francofono contemporaneo. Di Henri Christophe, divenuto re di Haiti nel 1811 dopo aver lottato contro il dominio francese per l'indipendenza dell'isola - Césaire dice: “In quella scimmia c'era un pensiero profondo, un'angoscia reale. Ho voluto andare oltre il grottesco per cogliere il tragico. “La Tragedia di re Christophe” non è una commedia, ma una tragedia veramente reale perché è la nostra. Che fa Christophe? Instaura una monarchia, vuole imitare il re di Francia circondandosi di duchi, di marchesi, di una corte. Tutto ciò è grottesco, certo, ma dietro la facciata e dietro quest'uomo si cela una tragedia che solleva domande profonde sull'incontro tra civiltà. Mentre loro prendono a modello l'Europa, l'Europa li sbeffeggia”. A. Césaire in, *Negro sono e negro resterò – Conversazioni con Françoise Vergès*. Troina (En) 2006, p. 47-48. Si parlerà ancora del teatro di Césaire nell'ultimo capitolo.

¹⁶⁹ In B. King, op. cit., 1995, p. 327.

ed il compagno le offre il suo aiuto. Ben presto, il senso di attaccamento alla terra diviene la ragione del loro idillio e li aiuta ad escludersi dal massacro rivoluzionario¹⁷⁰. Mentre il legame con lo spazio circostante si consolida, la loro attività appare come l'unica forma di rigenerazione possibile e Yette riconosce:

YETTE [...] Not in bed but in earth,
Trying to plant something. [...]

I glad: The white part of me is the town.
The black part of me is the country.
But the place coming well, and I thank you.

Is so nice here. I will never go back.
I can't believe that over on these hills
Niggers killing each other, people dying...
Is so quiet and happy here. [...]¹⁷¹

Successivamente stuprata da Dessalines, Yette si vendica compiendo un rito *voodoo* contro Christophe, complice del violentatore ed anche dei massacri nei confronti della popolazione. Nonostante venga condannata a morte, la donna incarna la possibilità di rinascita dell'identità caraibica poiché, grazie al legame con la terra ed al ripudio della prostituzione, riesce a portare avanti l'unico autentico atto di rigenerazione consentito. E'lei, e non la violenza dei capi rivoluzionari, a stimolare il cambiamento. Ed infatti il sipario si chiude sulle parole di Pompey che le rendono omaggio:

POMPEY [...] Ah. Yette, *chérie*, I took your body down
To give enterrement in the Haitian earth.
You will turn into grass in high wind,
You will have no regiments but the waving canes,
You will be a country woman with a basket
Walking down a red road in the high mountains¹⁷².

The Haitian Earth testimonia l'eclittismo di Walcott e, se paragonata alle *pièces* scritte negli anni precedenti, conferma l'impossibilità di ridurre la sua produzione entro i limiti di una qualche forma di schematizzazione. Il desiderio di nuovi orizzonti, di sperimentare generi e tematiche differenti renderebbero infatti tale tentativo quantomeno superfluo. Lo dimostra il testo al quale inizia a lavorare subito dopo: niente di meno che un adattamento dell'*Odissea*.

¹⁷⁰ In M. Valcavi, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷¹ D. Walcott, *The Haitian Earth*, in *The Haitian Trilogy*, New York 2002, p. 334; 355; 356.

¹⁷² *Ibid.*, p. 434.

6. “*The Odyssey: A Stage Version*”

E' il 1992, anno in cui Derek Walcott viene insignito del Premio Nobel per la Letteratura, quando la Royal Shakespeare Company gli commissiona questa nuova opera teatrale. La sua prima reazione è quella di non accettare: “Non me la sentivo di derubare un povero cantore cieco a cui non potevo nemmeno pagare i diritti” - dichiara in un'intervista. Poi però si mette a lavorare sui singoli versi, a condensare gli episodi in scene ed il progetto lo coinvolge¹⁷³.

Inoltre, in questo periodo Walcott si riavvicina al Trinidad Theatre Workshop che nel frattempo ha finalmente trovato una sede stabile ristrutturando una vecchia caserma dei pompieri in disuso. Ed è proprio in questo spazio che iniziano, di nuovo tutti insieme, le prove di *The Odyssey: a Stage Version*.

Scrive Bruce King:

The Nobel award was the catalyst needed to bring the TTW and Walcott together again. [...]

By 1993 resurrection had come. Walcott rejoined the Workshop to begin rehearsals of a dramatized reading at the Old Fire House of his *The Odyssey*, scheduled 5-8 August, and directed and designed by Gregory Doran of the Royal Shakespeare Company, who commissioned Walcott's adaptation of Homer's epic and directed the play in Stratford and at the Barbican Arts Centre in London[...] ¹⁷⁴.

Adattando l'*Odissea* per il teatro Walcott mantiene pressoché inalterati la struttura complessiva ed il metro originali; modifica alcuni scambi di battute, ricorrendo ad una lingua che mostra le caratteristiche fonetiche e morfologiche della parlata creola, e soprattutto introduce sulla scena la figura del narratore cieco Billy Blue, un *bluesman* nero che incarna la voce del poeta Omero-Walcott e svolge anche la funzione di coro.

In realtà non è la prima volta che Derek si avvicina al mondo omerico, visto che figure poetiche riconducibili ad Ulisse le incontriamo perfino nei componimenti giovanili.

Se già *Ione* (1957) ampliava il suo potenziale drammatico grazie ai paralleli classici, i riferimenti ai miti greci sono costanti all'interno dei suoi principali testi poetici: a partire da *A Sea Chantey* (1961) in cui sfrutta le metafore attinte dall'*Odissea*, passando per *Origins* (1964), *Another Life*

¹⁷³ Da un' intervista a Radio3, 13 luglio 2005. In M. Campagnoli, “Appunti al margine dell'*Odissea* di Derek Walcott”, in D. Walcott, *Odissea – Una versione teatrale*, edizione italiana a cura di M. Campagnoli, Milano 2006, p. 372. Nel frattempo Walcott ha lavorato anche al testo di *Steel* (1991), un musical - frutto ancora una volta della collaborazione con Galt MacDermot - ambientato negli anni '30-'40 e che racconta le vicende di un musicista che smette di suonare il pianoforte per dedicarsi allo *steel pan*.

¹⁷⁴ B. King, *op. cit.*, 1995, p. 356; 359.

(1973) e *Sea Grapes* (1976), ne troviamo echi nelle raccolte *The Fortunate Traveller* (1981), *Midsummer* (1984), *The Arkansas Testament* (1987). Uno sviluppo importante è dato in particolare da *The Schooner "Flight"* (1979) in cui, sebbene i paralleli con i poemi omerici non siano espliciti, l'autore elabora il prototipo del marinaio-poeta che viaggia per il mare alla ricerca della casa.

E soprattutto *Omeros* (1990), il poema in cui celebra l'arcipelago caraibico e che tanto ha contribuito al suo Premio Nobel. L'opera - alla quale è possibile solo fare un breve accenno - conta quasi ottomila versi suddivisi in sette libri e sessantaquattro capitoli, è considerata da Walcott stesso l'apice della sua produzione letteraria ed è contrassegnata da rimandi letterari e storici. E'una composizione polifonica nella quale l'autore opera una stratificazione temporale e topica di diverse epoche: dalla guerra di Troia fino alla guerra mondiale; dagli scontri navali tra i francesi e gli inglesi a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo alla tratta degli schiavi; dall'America degli esodi delle tribù indiane fino alle Manhattan e Saint Lucia contemporanee¹⁷⁵. Il narratore è Omeros, un aedo dei giorni nostri che racconta un intreccio di storie parallele come l'amore di Achille (un pescatore) e di Ettore (un tassista) per Elena (una cameriera di un hotel di Saint Lucia); le vicende del maggiore Plunkett e della moglie, di Filottete e della sua ferita e così via.

Come scrive Matteo Campagnoli, curatore della versione italiana di *The Odyssey*, per Walcott la storia dell'*Odissea*, il suo metro e la sua struttura sono elementi naturali del mondo in cui è cresciuto e vissuto. Per lui il poema è sia la grande epica che contiene la voce di Omero e di chi dopo di lui l'ha cantata o riadattata, sia la storia di qualsiasi pescatore che percorre il Mar dei Caraibi per tornare alla sua casa. Il nome stesso del poeta greco è parte del paesaggio e della lingua locali:

[...] Dissi "Omeros",

e *O* era l'invocazione della conchiglia, *mer* era
sia madre che mare nel nostro patois delle Antille,
os, un osso grigio e l'onda bianca quando si frange,
e sparge il suo colletto sibilante su una costa merlettata.
Omeros era l'incartocciarsi delle foglie secche e lo sciacquo
che echeggia da una grotta quando la marea è rifluita¹⁷⁶.

Quindi la scelta di rispettare nel suo adattamento teatrale la struttura originale non gli viene solo dallo studio della letteratura ma anche dalla cultura popolare caraibica; il metro e la rima non sono solo "una cosa inglese" ma anche quegli strumenti sui quali e grazie ai quali i cantanti di calipso compongono e improvvisano. L'esametro – prosegue Campagnoli - non è qui usato con puntiglio

¹⁷⁵ In M. Bergam, *Verso l'Itaca antillana – "Omeros" di Derek Walcott*, Roma 2011, p. 45.

¹⁷⁶ D. Walcott, *Omeros*, in M. Campagnoli, *op. cit.*, p. 375.

classicistico (i versi di Walcott non sono un calco di quelli omerici) ma, prima di tutto, perché quello è il metro del mare che, estraneo a quanto succede sulla terra, continua a battere sulle coste di Saint Lucia e su quelle di Itaca con la stessa scansione con cui lo faceva ai tempi di Omero e che, come il cuore dell'uomo, non ha mai alterato il proprio ritmo per adeguarsi alle mode.

Del resto ce lo dice anche Walcott:

[...] If I were living in another country or city, I might have felt I was indulging in a hierarchical literary exercise with no companionship in the body of modern theatre. But the verse play is not a literary exercise in many parts of the Third World and particularly my experience in the West Indies¹⁷⁷.

In un certo senso i poemi omerici sono poi più vicini alla poesia orale africana di quanto lo siano all'*Eneide*, alla *Divina Commedia* o al *Paradiso Perduto*, vertici epici di una cultura scritta di stampo europeo che vede in Omero la propria origine e il proprio modello. Le storie narrate nell'*Iliade* e nell'*Odissea* erano infatti state preservate oralmente da cantori illetterati che le avevano tramandate attraverso i “secoli bui” (1.100-800 a.C.) durante i quali, in seguito all'improvvisa scomparsa della civiltà micenea, l'arte della scrittura era andata perduta; una situazione molto simile a quella che ha seguito la deportazione dei neri dall'Africa alle Americhe, dove ciò che resta della memoria storica e culturale di un'intera razza è sopravvissuto grazie agli eredi dei *griot* africani, che come i bardi greci, improvvisavano su temi tradizionali e la cui arte è tuttora viva nei *bluesmen* e, in area caraibica, nei cantanti di calipso. Billy Blue – il narratore che Walcott inserisce in *The Odyssey* – è quindi come Omero un “cucitore di canti”, che raccoglie storie già esistenti e nel ri-raccontarle le rielabora, integrandole con frammenti di altre storie. E la lingua in cui scrive Derek Walcott è il risultato di una fusione dell'educazione coloniale – “scribale” e inglese – ricevuta nelle scuole caraibiche e delle culture creole e orali di quegli stessi luoghi¹⁷⁸.

Così inizia la sua opera, con il rumore delle onde in sottofondo e Billy Blue che canta:

BILLY BLUE (*Sings*)

Gone sing 'bout that man because his stories please us,
Who saw trials and tempests for ten years after Troy.

I'm Blind Billy Blue, my main man's sea-smart Odysseus,
Who the God of the Sea drove crazy and tried to destroy.

Andra moi ennepe mousa polutropon hos mala polla...

¹⁷⁷ D. Walcott, “Outlook for a National Theatre,” *Sunday Guardian*, November 6, 1974. In V. J. Davis, *Derek Walcott: Dramatist – Creole Drama for creole acting*, Norwich 2008, p. 17.

¹⁷⁸ M. Campagnoli, *op. cit.*, p.373-375.

The shuttle of the sea moves back and forth on this line,

All night, like the surf, she shuttles and doesn't fall
Asleep, then her rosy fingers at dawn unstitch the design.

When you hear this chord
(Chord)

Look for a swallow's wings,
A swallow arrowing seaward like a messenger

Passing smoke-blue islands, happy that the kings
Of Troy are going home and its ten years' siege is over.

So my blues drifts like smoke from the fire of that war
Cause once Achilles was ashes, things sure fell apart.

Slow-striding Achilles, who put the hex on Hector
A swallow twitters in Troy. That's where we start
(Exit.)¹⁷⁹

The Odyssey: a stage Version viene allestita nel luglio del 1992 dalla Royal Shakespeare Company a Stratford-upon-Avon. Nel 2005 Walcott ne dirige una rappresentazione trilingue – inglese, italiano e spagnolo – prodotta dalla Change Performings Arts di Milano in collaborazione con l'Ortigia Festival di Siracusa ed il Festival de Teatro Clásico de Mérida.

Per l'occasione il drammaturgo ricorre nuovamente allo strumento del *play within the play* poiché concepisce lo spettacolo come una “festa” carnevalesca dove i partecipanti travestiti con costumi di fine '700 - inizio '800 si ritrovano in una piantagione ed ascoltano una storia: Billy Blue racconta le avventure di Odisseo e così facendo i partecipanti alla festa diventano i personaggi cantati da Billy Blue inscenando l'*Odissea*.

Prima del debutto, si tengono diversi workshop di prove a Saint Lucia (nell'atelier di Derek, sulla spiaggia e nel teatro all'aperto “Derek Walcott”) mentre si scelgono gli interpreti sia a Milano che in Spagna. Lo spettacolo - della durata di tre ore e recitato in tre lingue con sottotitoli - va in scena dal 12 al 17 luglio nel castello Maniace di Siracusa, una massiccia costruzione di epoca bizantina sulla punta estrema di Ortigia che si affaccia direttamente sul mare, e viene replicato a Salerno e nel teatro romano di Mérida.

¹⁷⁹ Trad. ita. di M. Campagnoli: BILLY BLUE (*Canta*) Canterò di quest'uomo perché la sua storia mi piace./Che prove e tempeste ha passato per dieci anni da Troia./Sono Blind Billy Blue e il mio uomo è Odisseo, astuto e audace./Che il Dio del mare ha fatto impazzire e poi quasi lo ingoia./Andra moi ennepe mousa polutropon hos mala polla.../Su questo verso la spola del mare avanti e indietro si volge./ Tutta notte, come l'onda, intesse il suo intreccio e mai crolla/Dal sonno, poi con le sue dita rosate all'alba lo svolge./ Quando senti questa corda/(Corda)/di una rondine cerca le ali, /Una rondine che sfreccia sul mare come un rapido araldo/Oltre isole azzurre di fumo, felice che da Troia i reali/Ritornino a casa, che i dieci anni d'assedio ora siano un ricordo./Dal fuoco di quella battaglia, il mio blues come fumo si leva./Perché quando Achille fu cenere, le cose sicuro andarono in pezzi./Achille dalla lenta falcata, che su Ettore gettò il sortilegio./A Troia una rondine. E' da qui che si inizia./(Esce.) D. Walcott, *The Odyssey*, op. cit., p. 12-15.

Come racconta Monica Valcavi, la realizzazione dello spettacolo – considerandolo nella sua globalità, dalle prove iniziali nei Caraibi alla prima a Siracusa fino alle repliche italiane e spagnole – pare strutturarsi come un viaggio nei mari del globo terrestre. Dal Mare Caraibico, passando per l’Atlantico, giunge a toccare il Mediterraneo. Inoltre la contaminazione linguistica si traduce in una “babele” di accenti udibili dagli spettatori quasi a voler rappresentare le lingue che l’instancabile Odisseo ascolta durante il suo peregrinare. La messa in scena è dunque un viaggio a trecentosessanta gradi, “vissuto” dalla compagnia stessa come un viaggio e che anche il pubblico, davanti a così tanti interpreti provenienti da nazioni e lingue diverse, riesce a percepire ¹⁸⁰.

Ecco perché Walcott, solamente per questa produzione, aggiunge a chiusura dello spettacolo una serie di “Cori del Mare” e sceglie l’attrice Lucia Bosé per interpretare il MEDITERRANEO, simbolo dell’incontro di popoli e culture lontani:

THE MEDITERRANEAN

(An actress in a huge costume that suggests the sea, and its creatures.)

[...] The lilac-streaked cobalt of the Mediterranean,
 Mother of the squid and the shell and the sea-scarab,
 And the undulant languages of her coves,
 Of the dreadlocks of the octopus, the Gorgon, the Hydra,
 Where the open mouths of her bays pronounce
 The Mediterranean languages, from Syracuse
 To the gates of Hercules. [...]
 As old as an anchor, her throat is a jar,
 Amphora with a hundred voices, she, or I
 Am one voice that writhes like a hundred voices
 With a single root, cleft cave of the goddess
 From whom all these scenes and spectacles were born
 In exultant homage, whose son is the cloud-eyed singer
 Of this theatre, these broken stones where flocks
 Moved on green slopes the way breakers graze on the sea
 In sacral Syracuse as far as the palm-anchored islands.
(A CHORUS of actors talk their different languages simultaneously.)¹⁸¹

¹⁸⁰ M. Valcavi, *op. cit.*, p. 360.

¹⁸¹ Trad. ita di M. Campagnoli:” MEDITERRANEO/(Un’attrice in un costume enorme che fa pensare al mare e alle sue creature.)[...] Il Mediterraneo cobalto striato di viola,/Madre della seppia, della conchiglia e del riccio,/Delle ondulanti lingue delle sue insenature,/Dei dreadlock del polipo, della Gorgona e dell’Idra,/Dove le bocche aperte delle sue baie pronunciano/Le lingue del Mediterraneo, da Siracusa/Alle colonne d’Ercole. [...]/Antico come un’ancora, la sua gola è una giara,/Anfora dalle cento voci, lei, o io,/Un’unica voce che si contorce come cento voci/Da una sola radice, il crepaccio della dea/Da cui queste scene e questi spettacoli sono nati/In un omaggio esultante, il cui figlio è il cantore dagli occhi di nube/Di questo teatro, di queste pietre spezzate dove sui verdi declivi/Avanzavano greggi come frangenti che brucano il mare/Nella sacrale Siracusa fino alle isole ancorate dalle palme./(Un CORO di attori parlano simultaneamente le loro diverse lingue.)” D. Walcott, “Cori del Mediterraneo”, in *The Odyssey, op. cit.*, p. 362-363.

[Cronologia delle opere di Walcott con Il Trinidad Theatre Workshop \(1958-1993\). Archivio Thomas Fisher Library, Toronto.](#)

Le opere teatrali scritte da Walcott dopo *The Odyssey* (1993) trattano di tutt'altro argomento. Pubblicate in questo inizio di secolo, sono diverse anche fra loro e non raggruppabili in un unico genere: nel 2002 viene edito il volume *Walker and The Ghost Dance* che contiene due drammi ambientati negli Stati Uniti del XIX secolo nei quali ricostruisce fatti della storia americana realmente accaduti; mentre nel 2011 esce *Moon-Child*, nuova versione di un classico del suo repertorio, *Ti-Jean and His Brothers* (1958); ed infine nel maggio del 2013 debutta all'università dell'Essex con *O Starry Starry Night*, opera che mette in scena l'incontro fra Vincent Van Gogh e Paul Gauguin avvenuto ad Arles nel 1888.

7. Un teatro americano: “Walker” e “The Ghost Dance”-

Nell'introduzione a *Walker and The Ghost Dance* l'autore scrive:

Both of these plays [...] are completely American in history and setting. And both deal with disenfranchisement and deprivation. [...]

The Ghost Dance had its model a John Ford film with its usual stock characters – an Irish sergeant, a tough independent widow – and its standard setting of a fort. [...]¹⁸²

The Ghost Dance è la rielaborazione dei fatti avvenuti nell'ultimo decennio dell'Ottocento nei territori indiani dei Lakota. Centro della vicenda sono diversi personaggi storici tra cui Catherine Weldon (1844-1921), pittrice di Brooklyn che dopo il divorzio dal marito decise di abbracciare la causa dei Sioux, e Kicking Bear (1846-1904) sostenitore del movimento della “Ghost Dance” e fedele seguace di Sitting Bull (1831-1890).

Nel 1890 Miss Weldon aveva lasciato New York per la riserva di Standing Rock, nel Dakota, decisa a sostenere proprio Sitting Bull nel contrastare il governo americano intenzionato ad impossessarsi di parte del territorio. Divenuta la sua segretaria personale durante le sommosse del movimento, si rivelò un aiuto fondamentale visto che Toro Seduto non era in grado di leggere e scrivere in inglese¹⁸³.

Se nella prefazione Walcott ammette di essersi ispirato ai film di John Ford – uno fra tutti *The Searchers* (1956) nel quale il regista celebra l'eroismo dei patrioti americani impegnati nella guerra civile e costretti a combattere contro la violenza degli indiani Comanche - e di aver inserito una galleria di personaggi caratteristici del genere western, afferma anche di aver ideato una messa in scena in linea con la semplicità minimalista tipica del teatro degli indiani d'America.

Le sue indicazioni sono molto precise:

NOTE ON THE STAGING

There are several changes of locale. These changes and, indeed, more important than the changes, the play should be performed fluent simply, like

¹⁸² D. Walcott, *Walker and The Ghost Dance*, New York 2002, p. VII. Nel 1979 aveva già debuttato il musical di Walcott *Marie Laveau*, anch'esso di ambientazione americana ed incentrato sul personaggio storico di Marie Laveau (1798 ca.-1891), la celebre maga, religiosa e praticante di *voodoo* (soprannominata “*voodoo queen*”) di New Orleans. Nel musical Walcott cerca di rappresentare la complessità della società multirazziale di New Orleans del tempo ed inserisce anche alcuni pezzi di una danza conosciuta come Bamboula, portata in Louisiana dagli africani che erano fra i principali seguaci di Marie Laveau.

¹⁸³ Walcott introdurrà il personaggio di Catherine Weldon anche nel poema *Omeros* (libro IV capitolo XXXV e libro V capitolo XLII e XLIII).

Indian theatre, with minimal props, with blanket poles, and flags to indicate locations, and with minimal furniture¹⁸⁴.

Non a caso la prima scena è muta, dominata unicamente dai gesti e dagli sguardi di Catherine Weldon, intenta a cucinare dentro casa, e di Kicking Bear, sdraiato all'esterno:

SCENE ONE

Stage right: The parlour and the kitchen of the Parkin Tanch. A rug. A low table with pots. Late afternoon. CATHERINE is baking. She pours flour into a pan.

Stage left: A small stand of birches. An Indian, KICKING BEAR, is in the birches, light snow powdering his blanket, his hair his face white. He holds a lance. CATHERINE dusts her palms, goes to the door. She looks for a good while at the Indian, then returns to her baking. Lights face¹⁸⁵.

The Ghost Dance rievoca fedelmente una parte del passato degli indiani d'America e attesta la conoscenza di Walcott della documentazione dell'epoca. Accanto a Miss Weldon, Kicking Bear e Sitting Bull – quest'ultimo in realtà non appare mai direttamente in scena, ma sappiamo di lui solo dai discorsi degli altri personaggi e l'unica immagine che vediamo è un ritratto che gli ha fatto Miss Weldon - un'altra figura storica presente nel testo è il maggiore James McLaughlin (1842-1923). Agente della riserva sposato con una donna indiana, Mc Laughlin cercò più volte di dissuadere Catherine dalla sua impresa, obbligandola persino a lasciare Standing Rock.

Nel dramma infatti Catherine parte ma poco dopo, non potendone fare a meno, ritorna al fianco di Sitting Bull che insieme a Kicking Bear si è reso promotore della “Ghost Dance”, un movimento nato come recupero di un'antica danza circolare e che secondo il suo fondatore Jack Wilson (1856-1932) avrebbe causato un'interruzione pacifica dell'espansionismo dei bianchi.

Sitting Bull e Kicking Bear incoraggiano il movimento e la creazione delle “Ghost Dance Shirt”, indumenti magici grazie a quali credono di poter divenire immuni agli spari dei proiettili. Catherine tenta disperatamente di convincerli del contrario, di far capire loro che la “Ghost Dance” non

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 121.

Nell'alludere al “teatro indiano” Walcott potrebbe riferirsi – fra gli altri - ad Hanay Geiogamah (1945-), il più noto drammaturgo di origine indiana degli Stati Uniti e fondatore del Native American Theatre Ensemble, la prima compagnia del paese che riesce a mettere in scena “Native plays for Indian people” e a dare così voce ai nativi dell'intera nazione. Nell'opera *Body Indian* (1972) Geiogamah affida la scena alla stessa semplicità minimalista di cui parla Walcott in *The Ghost Dance*:

“A large old-fashioned bed dominates downstage center. Its mattress and loose coverings are dingy [...] Stage left of the bed is a small mattress on the floor [...] Above the head of the mattress and to the right of the table is a doorway [...] A bathroom smaller than the doorway.” H. Geiogamah, *Body Indian*, in M. Valcavi, *op. cit.*, p. 390.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 123.

resuscita i morti, che le magliette non possono proteggerli dalle pallottole ma viene additata come nemica dei Lakota e Toro Seduto la caccia dalla riserva.

Mentre lei cerca di rimanere in contatto e scrive lettere per chiedere perdono, suo figlio muore a causa di un'infezione. Dall'altra parte Mc Laughlin, tra i più duri oppositori del movimento – ma che Walcott presenta invece come una figura complessa, divisa fra il background irlandese e il senso di responsabilità verso la comunità Sioux - aumenta le truppe a Standing Rock ed ordina l'arresto di Sitting Bull: arresto che provoca uno scontro a fuoco in cui perde la vita lo stesso capo indiano.

L'opera si chiude con le parole di Miss Weldon ed il suo omaggio a tutti gli indiani uccisi durante le guerre di conquista. Il ricordo dei morti e di un passato troppo spesso dimenticato viene reso attraverso la centralità del personaggio femminile: Catherine infatti, divisa tra la sua eredità culturale WASP ed il tentativo di assimilarsi alla società indiana, incarna la forza di una nuova visione storica. Nel testo di Walcott lei non è originaria di New York ma addirittura di Boston - città simbolo del puritanesimo statunitense e della cultura bianca ufficiale – eppure è una donna coraggiosa ed aperta, disposta ad accettare il cambiamento e l'assimilazione di una cultura “altra”.

Scrive Edward Baugh:

Walcott's portrait of Catherine Weldon is a memorable achievement. She is a flesh-and-blood woman of character, courage and feeling, who is not romanticized in her capacity to be an agent of desirable change, however much her immediate effort may have failed. [...] she embodies Walcott's belief in the efficacy of the cross-cultural imagination¹⁸⁶.

Le ultime battute di Miss Weldon sono un intenso ricordo scalfito “nella terra che non restituisce nulla”, nelle cui profondità vive la memoria dei nativi americani:

[...]They will come galloping, quiet as clouds,
to the Land That Gives Back Nothing, even to them.
I believe they are always there, always approaching,
like thunder without sound on hooves of smoke,
those whom the land that gave them life belonged to
Sitting Bull, Kicking Bear, and the leaves of the tribes,
the Black foot, the Sioux, the Ogalalas, the Cheyenne¹⁸⁷.

Insieme a *The Ghost Dance*, Walcott pubblica nello stesso volume *Walker*, un dramma in quattro lunghe scene senza divisioni in atti¹⁸⁸.

¹⁸⁶ E. Baugh, *Derek Walcott*, Cambridge 2006, p. 149.

¹⁸⁷ D. Walcott, *The Ghost Dance*, *op. cit.*, p. 246.

La vicenda si svolge a Boston nel 1830 e precisamente durante la festa del Ringraziamento. Questo giorno coincide - spiegano le *stage directions* – anche con l’ultimo giorno di vita del protagonista, David Walker un attivista nero e commerciante di abiti.

Il senso di una morte imminente ed inesorabile è dato in maniera esplicita attraverso la presenza di una figura sinistra, chiamata nel copione semplicemente “Figure”, che si aggira furtiva nei pressi dell’abitazione di Walker e di sua moglie Eliza. Mentre tiene sotto controllo la casa, il misterioso personaggio incontra William Lloyd Garrison, un amico intimo di Walker, ed inizia a chiedergli informazioni. Garrison risponde preoccupato e capisce subito l’intento omicida del suo interlocutore:

FIGURE

[...] I won’t eat until I see that nigger
Spread-eagled in the snow¹⁸⁹.

La minaccia è rivolta all’azione rivoluzionaria in cui pare essere impegnato David Walker ed in particolare, a segnare il suo destino, è la pubblicazione di un libello volto alla diffusione di idee anti-schiaviste.

Anche in questo testo è possibile notare, fin dalla prima scena, l’inserimento di personaggi storici visto che sia William Lloyd Garrison che David Walker sono stati realmente due uomini impegnati nel movimento abolizionista americano. William Lloyd Garrison (1805-1879) fu un giornalista, tra i fondatori del giornale abolizionista *The Liberator* (1831) e dell’American Antislavery Society (1833) attraverso cui promosse l’”immediata emancipazione” degli schiavi negli Stati Uniti. Una delle voci più radicali ed innovative del suo tempo, abbracciò anche il movimento femminista pronunciandosi a favore del suffragio universale. Mentre David Walker (1785-1830), nato in South Carolina da padre schiavo e da madre libera, fu veramente un abolizionista nero che dopo aver a lungo viaggiato negli stati del Sud, si stabilì a Boston dove aprì con la moglie un negozio di abiti usati. E soprattutto pubblicò davvero un pamphlet nel quale denunciava la schiavitù e chiedeva un’emancipazione immediata, incondizionata ed universale.

Il suo *Walker’s Appeal, in Four Articles; Together with a Preamble, to the Coloured Citizens of the World, but in Particular, and Very Expressly, to Those of the United States of America* (1829) invitava le persone di discendenza africana a resistere all’oppressione con ogni mezzo e terrorizzò a

¹⁸⁸ Questa scelta è probabilmente dovuta al fatto che il testo è stato in un primo momento concepito come libretto per un’opera cantata che ha avuto un’unica rappresentazione nel 1993 al Boston Atheneum. La versione pubblicata nel 2002 è invece una rielaborazione successiva musicata da Galt MacDermot (*O’ Babylon e The Joker of Seville*).

¹⁸⁹ D. Walcott, *Walker, op. cit.*, p. 8.

tal punto i proprietari di schiavi del Sud che la Georgia emise una taglia sulla sua testa: diecimila dollari se fosse stato catturato vivo, mille se morto¹⁹⁰.

Un breve estratto del *pamphlet* originale consente di capire perché Walker venne etichettato senza indugio come sedizioso:

See your Declaration Americans!!! Do you understand your own language? Hear your language, proclaimed to the world, July 4th, 1776--"We hold these truths to be self evident--that ALL MEN ARE CREATED EQUAL!! that they *are endowed by their Creator with certain unalienable rights*; that among these are life, *liberty*, and the pursuit of happiness!!" Compare your own language above, extracted from your Declaration of Independence, with your cruelties and murders inflicted by your cruel and unmerciful fathers and yourselves on our fathers and on us--men who have never given your fathers or you the least provocation!!!!!!

Hear your language further! "But when a long train of abuses and usurpation, pursuing invariably the same object, evinces a design to reduce them under absolute despotism, it is their *right*, it is their *duty*, to throw off such government, and to provide new guards for their future security."

Now, Americans! I ask you candidly, was your sufferings under Great Britain, one hundredth part as cruel and tyrannical as you have rendered ours under you? Some of you, no doubt, believe that we will never throw off your murderous government and "provide new guards for our future security." If Satan has made you believe it, will he not deceive you?¹⁹¹

Fatta eccezione per il rapporto di amicizia che lega Garrison e Walker - che è un'invenzione di Walcott - l'opera teatrale rimane fedele ai fatti accaduti ed alle biografie dei protagonisti¹⁹².

Messo in guardia del pericolo imminente dall'amico e dalla moglie, Walker decide di non rinnegare le sue idee e questa scelta segna il suo destino. Il radicalismo gli preclude ogni via di scampo e la misteriosa figura per ucciderlo assolda un sicario - lo schiavo Barbados - offrendogli in cambio una vaga promessa di libertà. Barbados, accecato dal desiderio di essere libero, accetta senza

¹⁹⁰ Nell'"Appello" Walker affermava che gli afroamericani avevano sofferto più di ogni altro popolo nella storia del mondo e individuava quattro cause per la loro "misera": la schiavitù, un atteggiamento sottomesso e servile verso i bianchi, l'indifferenza da parte ministri cristiani e i falsi aiuti da parte di gruppi come l'American Colonization Society, che promettevano la libertà dalla schiavitù, solo a condizione che i neri liberati venissero costretti a lasciare l'America per trasferirsi in colonie dell'Africa Occidentale.

¹⁹¹ In M. Valcavi, *op. cit.*, p. 420, e in "Documenting the American South", *David's Walker Appeal* (Electronic Edition) <http://docsouth.unc.edu/nc/walker/walker.html>, visionato il 05.01.2014.

¹⁹² Vale la pena far notare che un'ulteriore conferma del reale peso storico di Walker e Garrison la si trova negli scritti di W. E. Du Bois (1868-1963), una delle figure più rilevanti nella politica e nella cultura afroamericana nonché uno dei più grandi intellettuali statunitensi del Novecento. Du Bois cita entrambi più volte e nel famoso saggio "Il decimo con talento" riporta un intero estratto del *pamphlet* di Walker mentre in "La conversazione delle razze" scrive: "L'Accademia Negra dovrebbe scolpire sulle proprie facciate le seguenti parole, gridate con Garrison: *non mi sbaglierò, non tornerò indietro nemmeno di un centimetro e mi farò sentire.*" In, W. E. B. Du Bois, *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*. Trad. F. Salvini, M. Santoro, S. Mezzadra, C. Scardoni. Bologna 2010, p. 126; 153; 158.

riflettere ma poco dopo viene a sua volta giustiziato dall'implacabile figura, simbolo dell'odio e del pregiudizio razziale.

Come scrive Monica Valcavi, Walker sa di essere stato tradito dall'ignoranza, esattamente quell'ignoranza autodistruttiva – incarnata da Barbados - che lui aveva cercato di combattere per mezzo del suo pamphlet. Il documento per il quale viene condannato vuole essere infatti uno strumento educativo per le masse dei neri discriminati nel quale, oltre a condannare il razzismo dei bianchi, attacca la passività, sia intellettuale che politica, degli afroamericani. Questa mancanza di azione li rende incapaci di trovare alternative concrete all'attesa di una libertà concessa e non conquistata, ed è la ragione per cui non riescono a vedere la realtà e la verità della loro storia.

Prima di morire Walker legge alcune righe del suo scritto:

WALKER (*Reading*)

The American Negroes are the only people in the history of the world, as far as I know, that ever became free without any effort of their own. They twanged banjos around railroad stations... [...]

Sang melodious spirituals (that's you Liza) and believed that some Yankee would soon come along and give each of them forty acres and a mule¹⁹³.

Ecco perché nel dramma teatrale Walcott sceglie di proiettare immagini di quadri che appartengono alla cultura afroamericana del novecento: opere di Romare Bearden, Jacob Lawrence e Horace Pippin¹⁹⁴ appaiono sullo sfondo per attivare la memoria e contribuire, ancora una volta, ad una interpretazione diversa del passato. Poco importa che Walker sia antecedente a questi autori perché lui oltre ad essere un personaggio storico è una potente immagine simbolica e ciò che conta non è tanto la dimensione cronologica della storia, quanto la possibilità di dar voce ad un popolo anche attraverso l'arte:

CHORUS (*Sings*)

Keep our innocence, Jacob Lawrence;

¹⁹³ D. Walcott, *Walker, op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁴ Di Romare Bearden (1911-1988) - pittore e scrittore nato in North Carolina e cresciuto a New York - ricordiamo qui in particolare la serie dei *collages* (veri e propri puzzles di memorie dell'ambiente metropolitano afroamericano) cui inizia a dedicarsi a partire dagli anni sessanta durante il periodo di lotta del movimento per i diritti civili.

Jacob Lawrence (1917-2000) è poi fra i più celebri pittori afroamericani del secolo scorso e le sue opere, considerate alla stregua di documenti storici, sono esposte nei maggiori musei degli Stati Uniti. E' noto soprattutto per le sue "Migration Series" nelle quali ha riproduce la migrazione dei neri iniziata dopo la prima guerra mondiale dalle aree rurali del Sud del paese verso gli stati del Nord e la loro difficile esistenza in queste nuove realtà.

Ancora la storia, quella della prima guerra mondiale e quella americana, è il soggetto principale dei dipinti di Horace Pippin (1888-1946), pittore autodidatta che dedica gran parte dei suoi lavori al tema della schiavitù e della segregazione razziale.

Horace Pippin, paint our pain.
Romare Bearden, bear our burden,
Deep in the American grain¹⁹⁵.

8. Rinnovare la tradizione: “Moon-child” e la messa in scena all’American Academy in Rome

Nel 2011 viene pubblicata *Moon-child*, una nuova versione della sua famosa opera *Ti-Jean and His Brothers*, andata per la prima volta in scena nel lontano 1958 al Little Carib Theatre di Trinidad. *Ti-Jean*, come abbiamo visto, era stata la sua prima “stylized West Indian play” basata sul folclore di Saint Lucia e scritta in brevissimo tempo durante il primo soggiorno a New York quando, spaventato dall’impatto con la città, Walcott era tornato con la mente ai racconti dell’infanzia, alle fiabe narrate dalla vecchia zia materna Sidone.

L’opera – nella quale si riflettono anche l’influenza del cinema giapponese, reminescenze del teatro greco e si trovano parallelismi con *Mutter Courage und Ihre Kinder* di Brecht - si delinea infatti in maniera simile a quella di una favola, in questo caso il genere caraibico della fiaba *Anansi*¹⁹⁶. Nel prologo i personaggi che introducono la vicenda sono tutti animali e conferiscono fin dall’inizio un tono di antica leggenda all’intreccio: quella cui si assiste è una storia talmente conosciuta che persino le rane, le lucciole, i grilli e gli uccelli sono in grado di raccontarla.

Al centro della narrazione sono Gros-Jean, Mi-Jean e Ti-Jean, figli di una povera vedova cui il diavolo (travestito da proprietario terriero) lancia una sfida: i tre devono fargli provare sentimenti di ira, rabbia o una qualsiasi altra sensazione di umana debolezza che lui non ha mai conosciuto prima. Chi fra loro riuscirà nell’impresa sarà ricoperto d’oro, non conoscerà più la fame e avrà solo “sazietà, benessere e pace”¹⁹⁷; chi fallirà sarà invece mangiato vivo.

Da buon padrone, comincia assegnando loro dei compiti ben precisi.

Tenta per primo Gros-Jean ma a nulla serve la brutale forza fisica che oppone alle continue provocazioni del diavolo e viene presto ucciso; fallisce quindi anche il secondogenito – Mi-Jean –

¹⁹⁵ D. Walcott, *Walker*, op. cit., p. 60-61.

¹⁹⁶ “Anancy (o Anansi) è il nome proprio di un ragno parlante la cui presenza nel folclore dei Caraibi è tale da far sì che la locuzione *Anansi stories* col tempo sia venuta a significare “favole” o “fiabe”, così come in inglese tutte le fiabe sono *fairytale*s (racconti di fate). In origine un personaggio della mitologia africana che con l’astuzia ha vinto al dio del cielo Niame tutte le storie, nel suo passaggio ai Caraibi Anansi si è trasformato in un vero e proprio “trickster”, cioè una sorta di anti-eroe ribelle, astuto ed ingenuo allo stesso tempo, che con la sua buffoneria e irriverenza è capace di rovesciare l’ordine sociale. Il motivo per cui le storie di Anansi sono diventate così popolari in un ambiente dominato dalla schiavitù è piuttosto evidente: i rapporti di potere fra padrone e schiavo sono impari e solo l’astuzia può permettere a quest’ultimo di sopravvivere e, nel migliore dei casi, avere la meglio”. In, M. Campagnoli, “Appunti al margine dell’*Odissea* di Derek Walcott”, op. cit., p. 377.

¹⁹⁷ D. Walcott, *Ti-Jean e i suoi fratelli*, trad. ita. A. P. Sanavio, Milano 1993, p. 21. *Ti-Jean e Dream on Monkey Mountain* sono gli unici drammi di Walcott tradotti e pubblicati in italiano dalla casa editrice Adelphi.

che con i suoi ragionamenti filosofici e le sue teorie imparate a memoria dai libri non può nulla contro le pretese del nemico. L'unico che ce la fa è il piccolo Ti-Jean che decide di fare esattamente tutto il contrario di quello che gli viene chiesto: disobbedisce al diavolo – organizza addirittura una rivolta di schiavi per bruciargli la casa - e non rispettando i suoi ordini riesce a farlo arrabbiare e a vincere la sfida.

Per vendicarsi il malvagio rivale gli mostra allora il corpo della madre senza vita ma il ragazzo non si tira indietro neanche dinanzi al proprio dolore. Spronato dagli animali della foresta (“Canta, Ti-Jean, canta!/Mostragli che sai vincere!/Mostragli cos’è un uomo!”¹⁹⁸), dà prova di umanità e coraggio, lasciando al diavolo altra possibilità se non quella di arrendersi:

TI-JEAN (*canta, all’inizio con esitazione*)
Ci hai dato la chiave della porta
Dell’alito della vita,
Grazie, Signore,
La porta è aperta, e io entro libero,
Amen, Signore...
Nuvola dopo nuvola, come una scala d’argento,
I miei cari aspettano lassù per salutarmi
Con volti silenziosi e i capelli
Illuminati dalle stelle.
Amen, Signore. (*Piange*)
DIAVOLO
Cos’è che mi rinfresca il viso, lavandolo
Come vento del mattino? Lacrime! Lacrime!
E’ questo allora lo splendore dell’uomo
Di cui tanto ho sentito parlare,
L’incrinatura della sua corazza,
La distruzione dell’Io?
E’ questo lo strano, lo strano prodigio
Che è il dolore? Ti sei guadagnato
Il tuo premio, Ti Jean. Chiedi pure!¹⁹⁹

Come se non bastasse poi, anche BOLOM, il servo del diavolo ed incarnazione delle anime dei bambini mai nati²⁰⁰, chiede di essere liberato e di diventare un essere umano, preferendo le possibili avversità della vita vera alla propria condizione esistenziale priva di mutamento. Si unisce a Ti-Jean che trova così un “nuovo fratello” e la *pièce* finisce con un tripudio di canti e musiche che

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 66-67.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁰⁰ *Bolom*: la credenza che le anime dei bambini non nati anelino alla vita e si aggirino tra gli uomini per arrivare a incarnarsi si è diffusa nei Caraibi dall’Africa, probabilmente attraverso gli spagnoli. Il nome stesso di Bolom sarebbe di origine spagnola, ma alcuni vi scorgono tracce dell’inglese *bedlam* (manicomio, da Bedlam, il nome popolare del più antico manicomio inglese, il St. Mary of Bethlehem Hospital di Londra). *Ibid.*, “Note”, p. 173.

inneggiano alle future avventure dei due. Gli animali del bosco si riuniscono tutt'intorno e il sipario si chiude sulle parole di un attore che interpreta la rana:

RANA

E fu così che Ti-Jean, un folle come tutti gli eroi, passò attraverso le intricate opinioni di questa vita, sciogliendo ai vecchi le fascine marce della conoscenza per prenderle saldamente sulle proprie spalle; e lungo il cammino il fratello incontrò il fratello; e Dio decise che egli fosse il chiarore della luna, a illuminare i dubbi di tutti i viandanti nell'oscura selva della vita. Uccello, non piove più, la luna sta sorgendo tra le foglie. Messieurs, cric. Crac.²⁰¹

Ti-Jean and His Brothers, definita da Walcott la sua opera “più spontanea”, è stata spesso interpretata in chiave storico-politica e si è voluto vedere nel testo una parabola della nascita dell'identità caraibica. Secondo questa lettura il vecchio proprietario terriero/diavolo incarnerebbe il potere tirannico del colonialismo europeo, la povera madre la terra stessa delle Indie Occidentali e Gros-Jean le prime rivolte tentate ai tempi della schiavitù; mentre Mi-Jean simboleggerebbe una fase successiva nella storia delle Antille, quella in cui l'*intelligencija* di colore inizia a rivendicare una cultura propria e, opponendosi a tutto ciò che l'Occidente ha rappresentato e non cercando una mediazione, soccombe. Ti-Jean sarebbe poi il vero spirito rivoluzionario: lui solo riesce a sconfiggere il male perché possiede tanto l'umiltà di ascoltare i consigli materni e di accettare l'aiuto dei piccoli animalotti del bosco, quanto la forza ed il carisma necessari per mettersi a capo di una rivolta, il tutto senza rinunciare a quell'umanità che nel finale lo spinge a regalare la vita al Bolom, a sua volta, rappresentazione dell'identità non nata e delle aspirazioni inesprese dei Caraibi²⁰².

Ti-Jean, nel rispetto della tradizione del genere *Anansi*, è un giovane eroe ribelle, al contempo astuto ingenuo spontaneo, e diviene il portavoce del messaggio che Walcott vuole trasmettere con la sua opera. Nel prologo scritto per un'edizione del 1970 l'autore aveva infatti affermato:

²⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰² Accanto a quelle storico-politiche si incontrano diversi tipi di interpretazione di *Ti-Jean and His Brothers*. Albert Ashaolu dedica un saggio alle varie allegorie presenti nell'opera e ne individua altre cinque: così la rana che all'inizio dello spettacolo esclama starnutendo “Aeschylus me!” – oltre a confermare la familiarità di Walcott con i testi classici - rappresenterebbe l'allegoria dell'artista ed il suo nominare Eschilo un tentativo di elevarsi dal livello di semplice animale da racconto folcloristico a quello di grande poeta-Narratore dotato di una visione propria delle cose.

Altre due allegorie sarebbero quella cristiana, secondo la quale l'uomo (Gros-Jean, Mi-Jean) viene sconfitto da Satana e successivamente redento grazie alla missione salvifica del Cristo (Ti-Jean), e quella morale che insegna come l'orgoglio (Gros-Jean, Mi-Jean) conduca alla sconfitta mentre l'umiltà ed il rispetto (Ti-Jean) favorendo la collaborazione del prossimo, aumentino le probabilità di successo.

L'ultima allegoria che analizza Ashaolu è quella di classe: “Jean” richiama il termine francese “gens” che significa persone, popolo, uomini. Gros-Jean incarnerebbe così la parte della società più forte e potente, Mi-Jean i membri della classe media borghese e Ti-Jean gli uomini “piccoli” (“petits”) appartenenti ai ceti più umili.

In A. Ashaolu “Allegory in *Ti-Jean and His Brothers*”, in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, op. cit., p. 118-123.

We present to others a deceptive simplicity that they may dismiss as provincial, primitive, childish, but which is in truth a *radical innocence*. That is what our fable is about.²⁰³

Che l'innocenza sia la vera forza che consente a Ti-Jean di rimanere in contatto con l'ambiente naturale e di ribellarsi all'oppressore viene detto in maniera ancora più esplicita nella nuova versione dell'opera, *Moon-child*. L'innocenza del ragazzo è la ragione per cui gli animali del bosco vedono in lui la speranza del futuro e rappresenta – come dice il narratore - la vera morale della favola:

NARRATOR

[...] But now, in the boy's features,
they saw such innocence, that smiling on the creatures
he could dissolve their sins.
So they pleaded:

MISS MERLE (*Singing*)
MOON-CHILD, COME LIVE WITH ME
SUN-CHILD,
COME LIVE WITH ME
GOD'S CHILD, WE ALL CAN BE

M. CRAPAUD, M. CRICHETTE
EACH AND EVERY ONE
WE'VE GOT TO LIVE TOGETHER
OUT THERE IN THE FIELDS
AND ALL OVER THE LAND
BROTHERS UNDER THE SUN
CHILDREN SEE THE LIGHT
IT'S ALWAYS AROUND
EVEN AT NIGHT...

M. CRICHETTE
MOON-CHILD, COME LIVE WITH ME

M. CRAPAUD
SUN-CHILD, COME LIVE WITH ME
ALL OVER THE EARTH, CHILD
[...]

NARRATOR

No more money under the table
or ripping off the poor.
The moral of this fable
is - Innocence is Power²⁰⁴.

²⁰³ D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 139. Corsivo aggiunto.

²⁰⁴ D. Walcott, *Moon-child: a play*, New York 2011, p. 84-85; 105.

In *Moon-child* la trama, i personaggi e la struttura rimangono pressoché invariati; le descrizioni dei suoni e dei profumi della natura, anche se espresse con parole diverse, continuano ad animare il testo così come le frasi in lingua *creola* infondono ancora all'opera il suo ritmo unico ("NARRATOR/The story she will tell you/is better in Creole./It was when there was a Devil/and you could see the soul")²⁰⁵.

Walcott introduce però un narratore in scena, ridimensiona i monologhi e – a discapito della chiarezza dell'intreccio - snellisce i dialoghi mentre aumenta le parti cantate ed i pezzi musicali. Come è ormai solito fare da diversi anni, aggiunge poi un momento di *play within the play* scrivendo la scena di una festa in maschera. Ed infine il diavolo/proprietario terriero diventa in questa versione un ricco imprenditore che vuole impossessarsi della terra e modernizzare l'isola. Il contrasto fra le bellezze naturali di Saint Lucia e lo sfruttamento cui va incontro è reso dalle parole del narratore:

NARRATOR

The light from Bouton on the sea
Is a breath-stopping view
of sunlit slopes whose honesty
will break your heart in two.
At dusk the sea pulls in its ropes,
canoes are coming home:
the names of fisherman whose hopes
are muttered by the foam.
Places like this, people have said,
should still be left alone.
All the best views have been surveyed
and soon they could be gone.
[...]

M. CRAPAUD

[...] The sale of land was booming
but so was knavery,
and what the boy saw looming
was a second slavery²⁰⁶.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 18-19; 93. Questo passaggio ricorda il tono di *Prelude* (1948), una delle primissime poesie di Walcott pubblicata a soli diciotto anni:

"I, with legs crossed along the daylight, watch/The variegated fists of clouds that gather over/The uncouth features of this, my prone island./Meanwhile the steamers which divide horizons prove/Us lost;/Found only/In tourist booklets, behind ardent binoculars;/Found in the blue reflection of eyes/That have known cities and think us here happy. [...]"
Trad. It. di B. Bianchi: "Io, con le gambe incrociate alla luce del giorno, guardo/I pugni variegati di nuvole che si raccolgono sopra/Gli sgraziati lineamenti di questa mia isola prona./Intanto i piroscafi che dividono orizzonti dichiarano/Noi perduti;/Trovati solo/In opuscoli turistici, dietro ardenti binocoli;/Trovati nel riflesso di occhi blu/Che hanno conosciuto metropoli e ci credono felici, qui. [...]"
D. Walcott, *Prelude*, in *Mappa del nuovo mondo*, Milano 1992, p. 26-27.

Ma perché ritornare alla medesima storia dopo più di cinquant'anni? Perché Walcott, che ha sempre desiderato sperimentare generi diversi e che è ormai un autore di fama mondiale, decide di ripartire da Saint Lucia e da un testo pensato così tanto tempo prima?

Un'idea la suggeriscono alcune sue parole scritte nel 1970 proprio come commento a *Ti-Jean and His Brothers*. In quell'occasione, riferendosi al significato della *pièce*, aveva affermato: "Local culture needs both preservation and resurgence"²⁰⁷.

E' dunque possibile che a distanza di anni l'obiettivo rimanga lo stesso e che il bisogno che sottende la riscrittura scaturisca dalla necessità di custodire la memoria locale, di far conoscere la cultura caraibica ma di offrirle al contempo un'energia nuova di più ampio respiro.

Probabilmente a rafforzare tale ipotesi è anche la formula che ha scelto per il debutto di *Moon-child*: un *reading* teatrale organizzato presso la American Academy in Rome.

²⁰⁷ D. Walcott, in B. King, *op. cit.*, 1995, p. 139.

Nell'aprile del 2011, una sala elegante ma sobria dell'Accademia viene allestita per una lettura che rispetta solo in parte il testo pubblicato e che non prevede né scenografie né costumi. Solo quattro interpreti sono presenti sulla scena, per lo più seduti davanti ad un leggio: Derek Walcott nella parte del narratore; Giovanna Bozzolo in quella della madre; e due attori di Trinidad - Wendell Manwarren e Dean Atta - che interpretano rispettivamente il diavolo ed il Bolom.

Gros-Jean, Mi-Jean e Ti-Jean non appaiono dal vivo e Walcott stesso legge alcune battute di Ti-Jean; i cori e le canzoni calipso della colonna sonora sono registrati; alcune immagini tratte dai quadri dipinti da Peter Walcott (figlio di Derek) vengono proiettate su un grande schermo in fondo alla sala e fatte scorrere insieme ad i sottotitoli.

Non vediamo attori vestiti da animali e neanche giochi di luce. Soprattutto non siamo in un ambiente teatrale vero e proprio e quella cui assistiamo è una *performance* molto lontana da quelle ideate in passato per *Ti-Jean and His Brothers* e portate in numerose *tournées*.

Questa volta Walcott sceglie infatti una formula esile, moderna, poco costosa e adatta ad essere presentata al pubblico occidentale. Non rinuncia agli elementi fondamentali della *pièce* – la musica, la natura ed i colori dell'isola resi attraverso le immagini dei quadri e le parole *creole* – e lui stesso recita il verso “The moral of this fable is – Innocence is Power”, ma concepisce una struttura nuova, essenziale. Elimina i balli e condensa in questo *reading* della durata inferiore ad un'ora tutto il carattere del suo teatro poetico, permettendo agli spettatori che non hanno dimestichezza con il mondo caraibico - e con il suo particolare genere teatrale - di ricevere un messaggio senza essere confusi da una forma che forse stenterebbero a capire.

La messa in scena di *Moon-child* a Roma sembra insomma rispondere al proposito dell'autore di “preservare” l'essenza poetica dell'opera originale e di “rinnovarla” attraverso una delle forme più diffuse in Europa ai giorni d'oggi – il *reading* appunto - trovando un modo che consente, ancora una volta, alla cultura caraibica di farsi sentire e di veder riconosciuta la propria identità nel momento stesso in cui sperimenta la novità e si adatta ad un contesto diverso²⁰⁸.

9. Last but not least: “O Starry starry night” e “Omeros” al Globe Theatre

L'attività drammaturgica di Walcott - iniziata nel 1950 con la pubblicazione di *Henri Christophe* - continua tutt'ora, e la sua ultima *pièce* - scritta all'età di ottantatré anni - è del 2013. Si tratta di *O*

²⁰⁸ Una registrazione video della performance che ha avuto luogo a Roma il 4 aprile del 2011 è disponibile su youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=zlcpkJyuC-A&feature=g-upl>. Visualizzato nel gennaio 2014.

Starry Starry Night, che debutta al Lakeside Theatre della Essex University - dove l'autore ha una cattedra di "visiting professor" - e che viene poi messa in scena nella città di Castries a Saint Lucia.

Da alcuni anni Walcott è tornato ad abitare nella sua isola natale e, sebbene i rapporti con il Trinidad Theatre Workshop si siano nuovamente allentati, si reca di frequente anche a Trinidad per incontrare parenti, amici e colleghi.

O Starry Starry Night - il cui testo è stato pubblicato nel 2014 e del quale è disponibile su internet una ripresa video dello spettacolo svoltosi in Inghilterra²⁰⁹ - racconta dell'incontro avvenuto ad Arles fra Vincent Van Gogh (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903). Quest'ultimo nell'estate del 1888 stipula un contratto con Theo Van Gogh (1857-891) - mercante d'arte e fratello di Vincent - che gli garantisce uno stipendio di centocinquanta franchi in cambio di un quadro ogni mese e riceve l'invito a raggiungere Vincent in Provenza. Gauguin, non abituato a ricevere tanto denaro, non può rifiutare e parte per Arles. I due pittori passano alcune settimane insieme nella famosa "casa gialla" dipinta da Van Gogh, ma sono anche le settimane in cui i segni del suo squilibrio mentale si fanno più evidenti. Alterchi e discussioni non mancano e anzi si fanno sempre più frequenti, fino a quando, dopo l'ennesimo litigio, Gauguin minaccia di tornare a Parigi. Non sapendo come reagire alla notizia, Vincent, in preda al panico, lo insegue brandendo un rasoio, poi, tornato a casa si taglia un pezzo dell'orecchio sinistro e lo consegna a Rachele, una prostituta che i due sono soliti frequentare: il giorno seguente (24 dicembre 1888) Gauguin parte per Parigi.

Questa è anche la trama dell'opera di Walcott che si attiene fedelmente alle fonti storiche disponibili e che - lo conferma il titolo stesso²¹⁰ - è un omaggio all'arte dei due pittori. Il palcoscenico, così come viene allestito al Lakeside Theatre, è invaso dalle riproduzioni dei loro quadri più conosciuti (riproduzioni fatte ancora una volta da Peter Walcott e Gary Butte, un artista di Saint Lucia) e lì si osserva dipingere insieme; parlare di colori; discutere tecniche pittoriche, interpretare i propri lavori.

In particolare Derek Walcott, che come si è visto oltre che poeta e uomo di teatro è anche pittore, sancisce con quest'opera il proprio debito nei confronti della pittura occidentale - di cui non ha mai fatto mistero - e come dimostra il fatto che varie volte ha per esempio indicato Paul Cézanne (1839-1906) quale suo modello: "era come se Cézanne conoscesse il paesaggio di Saint Lucia", aveva dichiarato in un'intervista del 1985.

Nella stessa intervista aveva aggiunto:

²⁰⁹ http://www.youtube.com/watch?v=r_mLq3zWzg (parte I); <http://www.youtube.com/watch?v=dJTlhjr5yw0> (parte II). Visualizzato nel gennaio 2014.

²¹⁰ *The Starry Night* (1889) - in italiano *Notte stellata* - è uno dei quadri più famosi di Van Gogh. E' un dipinto ad olio su tela (92x73 cm) conservato al Museum of Modern Art di New York e rappresenta un paesaggio stellato sopra la città di Saint-Rémy-de-Provence nel sud della Francia.

The painter I really thought I could learn from was Cézanne – some sort of resemblance to oranges and greens and browns of the dry season in St. Lucia. [...] Maybe because of the rigidity of the cubes and the verticals and so on. [...] There were other painters of course, like Giorgione, but I think it gave me a lot of strength to think of Cézanne when I was painting²¹¹.

O Starry Starry Night parla della “solitudine dell’artista e dell’amicizia”, ha dichiarato sua figlia Anna Walcott-Hardy, aggiungendo che si tratta anche di una riflessione sul valore dell’impegno artistico²¹². Ed effettivamente la *pièce* si pone nella medesima linea di continuità di altre opere di Walcott e, confermando la fiducia dell’autore negli strumenti artistici, rinnova la scommessa nelle possibilità di un teatro antillano; un teatro che può scegliere come protagonisti due celebri pittori della cultura europea ma che può liberamente farli interpretare da attori neri che si esprimono con la cadenza propria delle Antille. E’ un teatro che, come è tipico nel mestiere di Walcott, non vuole né copiare né distruggere la tradizione, ma appropriarsene per dar voce allo spirito del luogo creando un nuovo inizio. Perché – come dice il personaggio di Gauguin – “I believe the future of art is in the tropics”²¹³.

Tutte affermazioni che trovano per altro conferma nel suo ultimo lavoro per il palcoscenico, un adattamento del poema *Omeros* (1992). Lo spettacolo va in scena nel giugno 2014 al Globe Theatre di Londra, più esattamente nella Sam Wanamaker Playhouse, una sala inaugurata poche settimane prima e che ripropone la stessa pianta del Globe ma in versione ridotta, al chiuso e che viene interamente illuminata a lume di candela. In un luogo simbolo del teatro europeo, in un’atmosfera suggestiva Walcott ed il regista Bill Buckhurst ricreano il mondo di *Omeros*: in scena solo due attori, Joseph Marcell (originario di Saint Lucia e conosciuto al pubblico televisivo internazionale per la sua partecipazione al telefilm degli anni novanta “Willy il principe di Bel Air”) e la giovane e bella Jade Anouka che interpretano vari ruoli, cambiano accento (passando dall’inglese di Saint Lucia al *British English*) e si alternano anche nella veste di narratore in scena. Più che un *reading*, una vera e propria poesia recitata che riesce a trasmettere agli spettatori il gusto della polifonia del poema originale - con tutte le voci e i suoni dei Caraibi che questo contiene - e che riduce al minimo la scenografia,

²¹¹ D. Walcott in, E. Hirsch, “The Art of Poetry XXXVII”, *op. cit.*, p. 99.

²¹² “Of course, it’ll be different for everybody, but it’s also about continuing to keep a certain standard. Both artists wanted to perfect the craft” A. Walcott-Hardy in, “Walcott’s new play comes to the Caribbean” (August 8, 2013) in *Repeating Islands* –news and commentary on Caribbean culture, literature and the Arts. Pagina web http://repeatingislands.com/2013/08/08/walcotts-new-play-comes-to-the-caribbean/?relatedposts_exclude=65374.

Visualizzato nel gennaio 2014.

²¹³ D. Walcott, *O starry starry night*, New York 2014, p. 33. Pertinente è l’applicazione da parte di Viola Davis dei termini del linguaggio di Edward Said agli intenti artistici walcottiani: alla base del suo teatro sincretico starebbe infatti la scelta di “decostruire” la tradizione piuttosto che quella di “distruggerla” (“to deconstruct rather than to destroy”). E. Said, *Culture and Imperialism* in, V. Julia Davis, *op. cit.*, p. 90.

accontentandosi di un bastone, di una sedia e di una cassetta per la frutta come unici oggetti di scena. Contributo fondamentale nel tentativo di dar corpo al poema - di cui lo spettacolo è chiaramente una riduzione - è poi dato dalla musica dal vivo di Tayo Akinbode (chitarra e percussioni) e dai suoi effetti sonori che - come il frangersi delle onde - ritmano la vicenda ed accompagnano gli attori mentre nel corso della serata cambiano ruoli, raccontano storie e poi spengono lentamente, ed una ad una tutte le candele presenti sul palcoscenico²¹⁴.

In una recensione è stato scritto che questo spettacolo – elegante, ben scritto e ben recitato- mantiene gli spettatori ad una certa distanza; forse perché non c'è una vera e propria azione che permetta al pubblico di partecipare emotivamente, ciò che si prova è un “sottile ma chiaro senso di alienazione rispetto a ciò che succede sul palcoscenico”²¹⁵. Certamente, al contrario di tutti gli altri drammi scritti esplicitamente per il teatro, questo suo ultimo lavoro è la trasposizione di poema del quale rispetta il ritmo e la struttura e Walcott stesso ha sottolineato la difficoltà che impone allo spettatore: “it is not accesible at all” – ha dichiarato –“in fact it’s far from accessible. There’s no chance of it being a hit, so there’s a little more likelihood of one being a little more truthful to the experience”²¹⁶. Eppure, al contrario di quanto da lui sostenuto, il successo c'è e conferma anche una volta di più la continuità dell’impegno teatrale dell’autore: Walcott, conosciuto in tutto il mondo per la sua produzione poetica, dopo tanti anni trasforma persino il suo poema più famoso in teatro; ed al teatro – con il quale aveva cominciato ai tempi della scuola – torna come al mezzo più efficace e naturale per comunicare, condividere, e favorisce l’incontro di luoghi e culture differenti. Perché forse, come ha detto Federico García Lorca (1898-1936), “il teatro è la poesia che esce dal libro e si fa umana. E mentre si fa, parla e grida, piange e si dispera”²¹⁷.

²¹⁴ Ho assistito di persona alla prima dello spettacolo e, come detto, gli attori passavano da un ruolo all’altro ricorrendo a una serie di ben studiati stratagemmi: così, ad esempio la donna cambiava ruolo e accento (passando dall’inglese “caraibico” al British English) allacciando e slacciando un fazzoletto che aveva in testa, mentre Joseph Marcell spostava a destra e sinistra una sedia o una cassetta della frutta, gli unici oggetti a loro disposizione.

²¹⁵ M. Philpott, “*Omeros* -Sam Wanamaker Playhouse- London” (02/06/2014). <http://www.thepublicreviews.com/omeros-sam-wanamaker-playhouse-london/>. Visualizzato nel giugno 2015.

²¹⁶ D. Walcott, *ibid.*

²¹⁷ F. García Lorca in, F. Masini, *Federico García Lorca e la Barraca*, Bologna 1966, p. 110. Walcott continua a ricevere premi e riconoscimenti per le sue poesie. L’ultimo in ordine di tempo è stato il Lifetime Recognition Award conferitogli dal Griffin Trust for Excellence in Poetry (giugno 2015). <http://www.griffinpoetryprize.com/awards-and-poets/lifetime-recognition-award/derek-walcott/>. Visualizzato nel giugno 2015.

CAPITOLO II

Dream on Monkey Mountain, in viaggio verso un'arte creola

Rompete un vaso, e l'amore che ricomponi i frammenti sarà più forte dell'amore che, quand'era intatto, ne dava per scontata la simmetria. La colla che rimette insieme i pezzi sigilla la sua forma originaria. E' questo genere di amore che ricomponi i nostri frammenti africani e asiatici, i cimeli crepati che dopo il restauro mostrano le loro cicatrici bianche. Raccogliere questi pezzi è l'impegno e il dolore delle Antille, e quando non combaciano contengono più dolore delle opere originali, le icone e i recipienti sacri dati per scontati nei loro luoghi ancestrali. L'arte antillana è questo restauro delle nostre storie frantumate, i nostri cocci di lessico, il nostro arcipelago che diventa sinonimo di pezzi staccati dal continente originario²¹⁸.

Derek Walcott

Il maggior poeta dell'epoca moderna sarà colui che avrà maggiore capacità di sogno²¹⁹.

Fernando Pessoa

²¹⁸ D. Walcott, "Le Antille: frammenti di memoria epica". Discorso tenuto in occasione del ricevimento del Premio Nobel (Stoccolma 7 dicembre 1992). In *La voce del crepuscolo, op. cit.*, p. 83.

²¹⁹ F. Pessoa, *Il poeta è un fingitore. Decento citazioni scelte da Antonio Tabucchi*. Milano 2014, p. 81.

1. Il testo e la sua messa in scena

Generalmente considerato il capolavoro teatrale di Derek Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, è anche una delle sue opere più conosciute, tradotte, rappresentate a livello internazionale ed è certamente un testo di svolta all'interno della produzione artistica dell'autore, concepita all'insegna dell'ibridismo, dell'incontro e della fusione di disparate culture.

La prima rappresentazione dell'opera risale al 12 agosto del 1967 quando Walcott viene invitato al Caribana Festival di Toronto. Inserito in una celebrazione dedicata al carnevale caraibico che prevede danze e musica dal vivo, sfilate di moda e parate, l'esordio dello spettacolo avviene all'interno di un'atmosfera di intrattenimento: "il palcoscenico è un furgone metallico sul quale il pubblico può salire e scendere e l'atteggiamento serio, composto, tipico del teatro è impossibile", racconta Bruce King²²⁰. Dopo questa prima esperienza inserita nell'atmosfera festosa del carnevale, *Dream* va in scena in Guyana al Guyana Theatre Guild's Playhouse, riscuotendo un grande successo soprattutto da parte della critica che si rivela in grado di cogliere la portata dell'opera e l'impatto sul pubblico locale: "il miglior dramma delle Indie Occidentali che sia mai stato scritto; un'esperienza teatrale traumatica di incredibile intensità", si legge nelle recensioni²²¹.

A Trinidad lo spettacolo debutta il 26 gennaio del 1968 e viene poi portato in tour ad Antigua, St. Lucia, Barbados, St. Vincent e Grenada. I critici elogiano l'opera, mettendola in relazione con il teatro brechtiano ed evidenziandone le tematiche legate alla ricerca d'identità. Secondo Earl Lovelace, uno dei più importanti scrittori caraibici contemporanei, l'opera impone agli spettatori di confrontarsi con alcune verità che si cerca sempre di rimuovere e, scrive, questo testo potrebbe addirittura "liberarci dalla nevrosi coloniale"²²².

Dream è anche l'opera che permette a Walcott di realizzare concretamente un teatro nazionale conosciuto ed apprezzato all'estero. Come nota Bruce King, il grande successo del Trinidad Theatre Workshop alla fine degli anni sessanta è dovuto al contributo di George White dell'O'Neill Memorial Theater Foundation di Waterford che invita la compagnia in Connecticut. La produzione

²²⁰ B. King, *op. cit.* 1995, p. 83.

²²¹ *Ibid.*, p. 84.

²²² E. Lovelace, articolo per il *Sunday Express*, in *Ibid.*, p. 90.

americana, e la successiva versione televisiva della NBC (1970), consentono all'opera e all'autore di aumentare la loro fama negli Stati Uniti, tanto che lo stesso network decide di donare diecimila dollari all'autore per il suo grande contributo nell'aver "creato e diretto un teatro di professionisti"²²³.

Ambientato in un'isola non meglio specificata delle Indie Occidentali, il dramma è diviso in due parti: un prologo e tre scene costituiscono la prima; tre scene ed un epilogo la seconda.

Entrambe le parti sono precedute da alcune righe tratte dalla prefazione che Jean-Paul Sartre aveva scritto al libro *Les Damnés de la Terre* [*I dannati della terra*, 1961] di Franz Fanon:

E così, in certe psicosi, chi soffre di allucinazioni, stanco di essere sempre insultato dal suo demone, un bel giorno comincia a udire la voce di un angelo che lo lusinga; ma le beffe non cessano per questo; semplicemente, da ora in poi, si alternano con le lusinghe. Questa è una difesa, ma è anche la fine della storia. L'io è dissociato, e il paziente si avvia verso la pazzia.

[...] Aggiungiamo, per certi altri infelici scelti con cura, quell'altra ossessione di cui ho già parlato: la cultura occidentale. Se fossi in loro, direte voi, preferirei ancora le mie superstizioni alla loro Acropoli. Benissimo: avete colto la situazione. Ma non del tutto, perché voi *non siete* loro – o non ancora. Altrimenti sapreste che loro non possono scegliere; devono avere l'uno e l'altro. Due mondi; il che vuol dire due ossessioni; ballano tutta la notte e all'alba affollano le chiese per sentire la Messa; il divario si allarga ogni giorno di più. Il nostro nemico tradisce i suoi fratelli e si fa nostro complice; i suoi fratelli fanno lo stesso. Il rango di "indigeno" è una nevrosi introdotta e mantenuta dal colonizzatore tra i colonizzati con il loro consenso²²⁴.

Una "Nota per la regia" di pugno dello stesso Walcott fornisce indicazioni per la realizzazione dell'opera e rappresenta un punto di partenza fondamentale per cogliere le intenzioni dell'autore:

The play is a dream, one that exists as much in the given minds of its principal characters as in that of its writer, and as such, it is illogical, derivative, contradictory. Its source is metaphor and it is best treated as a *physical poem* with

²²³ M. Valcavi, *op. cit.*, p. 173 e B. King, *op. cit.*, 1995, p. 119. Sempre secondo King, Walcott è contento all'idea di una produzione televisiva dello spettacolo ma rimane deluso dal risultato. *Dream* viene messo in scena a New York nel 1971 dalla Negro Ensemble Company e vince un Obie Award come miglior dramma straniero.

²²⁴ J.P. Sartre, Prefazione a *I dannati della terra* di Franz Fanon, in D. Walcott, *Ti-Jean e i suoi fratelli; Sogno sul monte della Scimmia*. Trad. it. A. Palme Sanavio e F. Steele, Milano 1993, p. 75;129.

all the subconscious an deliberate borrowing of poetry. Its style should be spare, essential as the details of a dream²²⁵.

Partendo da queste indicazioni, lo spettatore/lettore dovrà quindi tenere bene in mente che siamo davanti all'opera non solo di un drammaturgo ma di un poeta e che si sta assistendo alla messa in scena di un *sogno*.

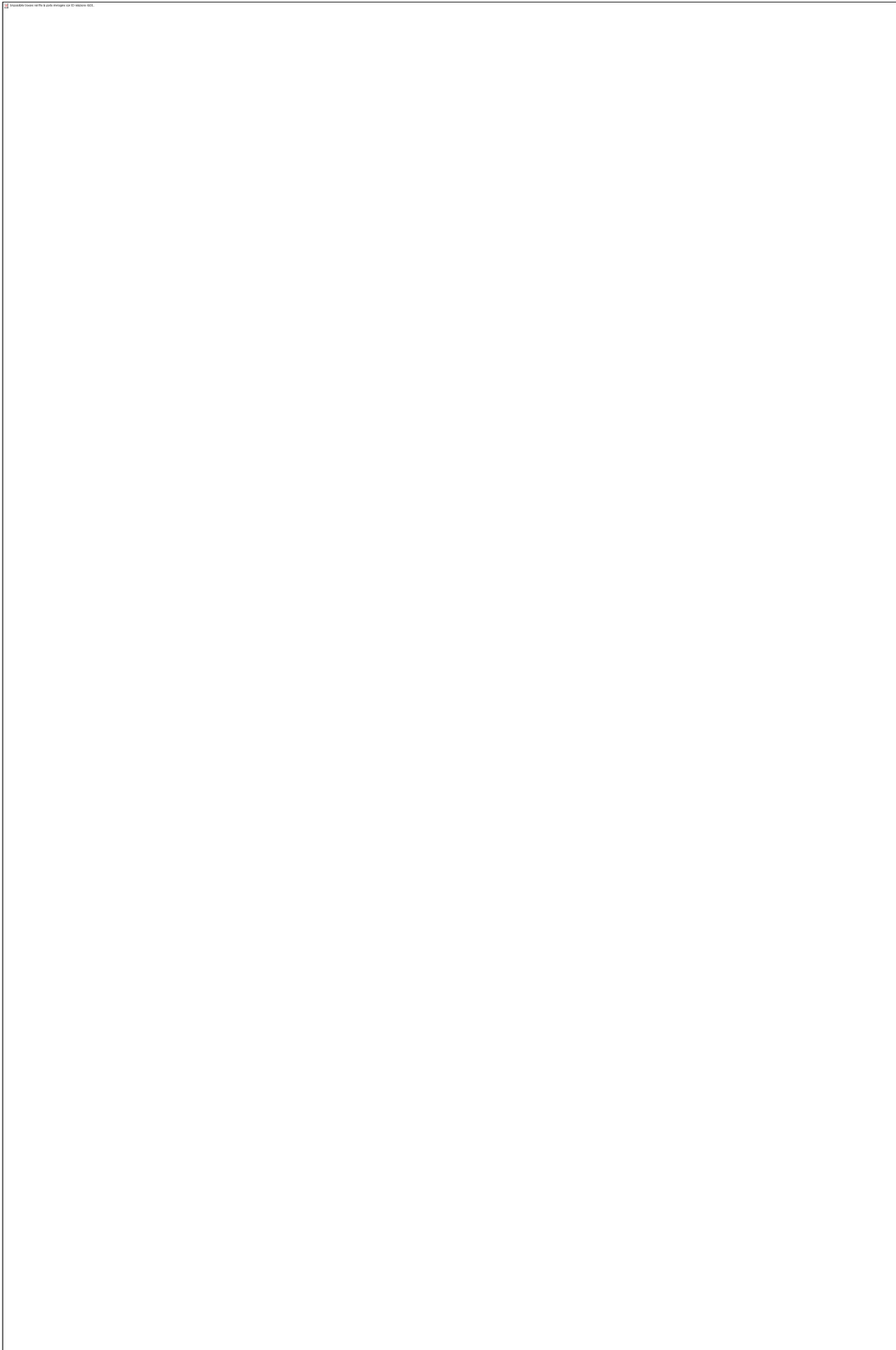
Particolare attenzione andrà posta poi alle musiche, alla scelta degli strumenti, ai pezzi ballati ed alle espressioni in lingua *creola*, poiché già da questa nota introduttiva si capisce come nel testo confluiscono generi diversi per dar vita ad uno spettacolo che trova la sua ragion d'essere nella cultura caraibica. Prosegue Walcott:

The producer can amplify it with spectacle as he chooses, or as in the original production, switch roles and limit his cast to a dozen or so. He will need dancers, actors, and singers, the same precision and vitality that one has read of in the *Kabuki*. He may add songs more recognizable to his audience once he can keep *the raw folk content* in them²²⁶.

Su queste parole si tornerà più avanti. E' opportuno prima tracciare il *plot* di *Dream on Monkey Mountain* cercando di far "comparire" il più possibile lo spettacolo davanti agli occhi del lettore e anticipando al tempo stesso alcuni spunti di analisi che verranno ripresi in seguito.

²²⁵ D. Walcott, "A Note on Production", in D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain and other plays*, New York 1970, p. 208. Trad. It.: "Questo dramma è un sogno, un sogno che esiste tanto nella mente dei suoi personaggi principali quanto in quella dell'autore, e come tale è illogico, derivativo, contraddittorio. La sua fonte è la metafora, ed è bene considerarlo un poema fisico con tutto ciò che la poesia prende in prestito inconsciamente e deliberatamente. Lo stile deve essere scarno, essenziale come i particolari di un sogno". Questa, come tutte le successive traduzioni del dramma, sono tratte dal volume *Ti-Jean e i suoi fratelli; Sogno sul monte della Scimmia*. Trad. it. A. Palme Sanavio e F. Steele, Milano 1993, l'unico libro pubblicato ad oggi in italiano sul teatro di Derek Walcott.

²²⁶ *Ibid.*, p.208. Trad. it.: "Il regista può ampliarlo con elementi spettacolari di sua scelta, o, come nell'allestimento originale, scambiare parti e limitare il cast a una dozzina circa di interpreti. Avrà bisogno di ballerini, attori e cantanti, e della medesima precisione ed energia che si possono avvertire nel Kabuki. Può aggiungere canzoni più riconoscibili al suo pubblico purché riesca a mantenere il loro *naturale contenuto folklorico*". Corsivo aggiunto.



Una locandina di *Dream on Monkey Mountain*. Archivio Thomas Fisher Library, Toronto.

2. Una sera a teatro

Quando si spengono le luci in sala, sul palcoscenico un riflettore inquadra il disco bianco di un tamburo africano finché questo risplende come la luna rotonda che gli sta sopra. Sotto la luna si profila una montagna vulcanica; la luna, capovolta, diventa il sole.

Entra un ballerino e si siede a cavalcioni del tamburo; dalla parte opposta si fa avanti una figura con cappello a tuba, frac, guanti bianchi e la faccia coperta a metà da un cerone bianco²²⁷. I due agitano le braccia in gesti lenti e sinuosi, con movenze da ragno; la figura si alza e tocca il disco della luna; il ballerino comincia a danzare come al rallentatore e indica, mentre queste si fanno sempre più nitide, due gabbie per prigionieri poste ai lati del palcoscenico: nelle celle ci sono TIGRE e SOURIS, due criminali seminudi che stanno discutendo.

Il *Prologo* si svolge quindi in una prigione e si apre con l'ingresso di MAKAK, un vecchio nero cencioso che è appena stato arrestato per "ubriachezza molesta e per aver sfasciato il caffè di Alcindor"²²⁸.

Makak entra in scena scortato dal Caporale mulatto che lo ha fermato, LESTRADE, e porta con sé un sacco di iuta contenente una bottiglia di rum quasi vuota ed una maschera bianca con lunghi capelli neri di fibra vegetale. Inizia uno scambio di battute fra il Caporale, strenuo difensore della legge, e TIGRE e SOURIS, i due compagni di cella di Makak. I tre improvvisano un processo farsa e travestiti da giudici e avvocati, leggono i capi d'accusa al neo arrivato; che è stordito, stanco e non sa dire niente sul suo conto:

CORPORAL

Where is your home? Africa?

MAKAK

Sur Morne Macaque...

CORPORAL

[Infuriated] English, English! For we are observing the principles and precepts of Roman law, and Roman law is English law.

²²⁷ Il copione specifica che questa figura assomiglia a Baron Samedi, una delle figure più temute del vudù, tra le più potenti dell'oltretomba, pronta a collaborare con coloro che operano malefici e quindi a far morire la vittima prescelta. A lui assomiglia il falegname Basil, un personaggio che comparirà più avanti nel dramma.

Diversamente da quanto scritto nel copione, la versione di cui ho acquistato una ripresa video dalla Thomas Fisher Library di Toronto inizia con alcuni ballerini che, danzando a ritmo di tamburi, accompagnano l'entrata in scena di Baron Samedi.

²²⁸ *Ibid.*, p.215. "He was drunk and he mash up Alcindor café", dice il Caporale.

Let me repeat the query: Where is your home?
 MAKAK
 I live on Monkey Mountain, Corporal.
 CORPORAL
 What is your name?
 MAKAK
 I forget.
 CORPORAL
 What is your race?
 MAKAK
 I am tired.
 CORPORAL
 What is your denominational affiliation?
 [Silence]²²⁹

L'”imputato” Makak dice solo di avere sessant'anni e di aver vissuto tutta la vita nascondendosi come un animale selvatico, senza né figli né moglie; dimenticato da tutti. Nel corso della sua lunga deposizione davanti all'implacabile Caporale – che si chiama Lestrade come l'ispettore dei romanzi di Sherlock Holmes - prende però a raccontare del sogno avuto la notte precedente; sogno che lo ha scosso a tal punto da spingerlo ad ubriacarsi e distruggere il locale di Félicien Alcindor.

Racconta di una DONNA – “la cosa più bella che abbia mai visto sulla terra” – e lei durante il monologo appare in scena accompagnata da musica di flauto e poi sparisce dietro le quinte. Solo lui riesce a vederla e, buttandosi in ginocchio, si presenta come il suo “vecchio guerriero nero, re di Ashanti, Dahomey e Guinea”²³⁰; sconvolto, assume quindi la posa di un guerriero mentre i tamburi rullano in crescendo, freneticamente.

Makak implora l'aiuto della donna e racconta di come l'effetto dell'apparizione sia stato così forte da farlo crollare a terra privo di sensi. E mentre lui racconta, la scena viene rivissuta, tanto che Makak cade e il prologo si chiude con gli altri personaggi che spariscono mentre lui rimane solo presso la soglia della capanna.

²²⁹ *Ibid.*, p. 218-219. CAPORALE E dove abiti? In Africa?/MAKAK *Sur Morne Macaque.../CAPORALE (furioso)* Inglese! Parla Inglese! Qui osserviamo i principi e i precetti del diritto romano, e la legge romana è la legge inglese. Ripeto la domanda: dove abiti?/MAKAK Abito sul Monte della Scimmia, Caporale./CAPORALE Il tuo nome?/MAKAK L'ho dimenticato/CAPORALE La tua razza? /MAKAK Sono stanco. /CAPORALE A quale confessione religiosa appartieni? /*(Silenzio)*.

²³⁰ *Ibid.*, p. 228.

All'inizio della *Prima Scena* Makak è ancora a terra con la maschera bianca accanto quando sopraggiunge un suo amico; si tratta di MOUSTIQUE, un omino claudicante che arriva sbuffando per la fatica con un sacco di iuta sulle spalle e che lo sveglia con fare amichevole ma sbrigativo: è giorno di mercato e bisogna sellare in fretta l'asina per andare a vendere la carbonella.

Makak parla anche a Moustique del suo sogno, ma questa volta dice di aver realmente incontrato la DONNA mentre camminava in montagna; costei è una persona in carne ed ossa, non il frutto della sua immaginazione.

Si sente ancora il flauto suonare e Makak descriver l'episodio. Le sue parole sono uno degli esempi di poesia in prosa di cui è così ricca quest'opera teatrale; la musicalità del linguaggio e l'atmosfera fantastica evocano scene del teatro del "siglo de oro", tanto da far venire alla mente passi di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) e – come vedremo più avanti - del suo *La vida es sueño*²³¹ in particolare.

Dice Makak:

Make a white mist in the mind; make that mist hang like cloth from the dress of a woman, on prickles, on branches; make it rise from the earth, like the breath of the dead on resurrection morning, and I walking through it on my way to my charcoal pit on the mountain. Make the web of the spider be heavy with diamonds and when my hand brush it, let the chain break. I remember, in my mind, the cigale sawing, sawing, sawing wood before the woodcutter, the drum of the bull-frog, the blackbird flute, and this old man walking, ugly as sin, in a confusion of vapour, till I feel I was God self, walking through cloud, in the heaven of my mind. Then I hear this song. Not the bull-frog drum, not the whistling of parrots. As I brush through the branches, shaking the dew, a man swimming through smoke, and the bandage of fog unpeeling my eyes, as I reach to this spot, I see this woman singing, and my feet grow roots! I could move no more. A million silver needles prickle my blood, like a rain of small fishes. The snakes in my hair speak to one another, the smoke mouth open, and I behold this woman, the loveliest thing I see on this earth, floating towards me, just like the moon, like the moon walking along her own road. [...]²³²

²³¹ In *La vida es sueño* si ascolta ad esempio il personaggio di Rosaura dire: "Violento ippogrifo che hai corso a gara col vento, nel confuso labirinto di queste rocce ignude, dove ti sfreni, dove ti trascini, dove ti precipiti, come un fulmine senza fiamma, un uccello senza piume variopinte, un pesce senza squame brillanti, un brutto, infine, privo d'ogni istinto naturale? Resta dunque tra questi monti, sì che anche gli animali possano vantarsi d'avere in te un novello Fetonte: ed io senz'altra guida che quella che m'offrono le leggi del destino, discenderò, cieca e disperata, l'intricata scabrosità di questo monte eccelso che sembra mostrare al sole il cipiglio che corruga la sua fronte. [...]" P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*. Trad. ita. A. Gasperetti. Milano 1957, p. 23.

²³² *Ibid.*, p. 235. Trad. it: "MAKAK [...] Immagina una bruma bianca; immagina questa bruma come un velo sul vestito di una donna, sui rovi, sui rami; immagina che si alzi dalla terra, come l'alito dei morti il mattino della risurrezione, e io

Makak prosegue sognante il racconto e parla al suo scettico amico – che lo interrompe in continuazione perché devono sbrigarsi ad andare al mercato – della donna bianca e delle ore passate insieme. La donna lo ha chiamato con il suo vero nome –“il mio vero nome, un nome che non uso”²³³ –, gli ha promesso di andare a vivere insieme e, soprattutto, gli ha rivelato le sue origini, indicandogli la strada da seguire nel futuro:

MAKAK

She say I should not live so any more, here in the forest, frighten of people
because I think I ugly. She say that I come from the family of lions and kings.

[*Drum roll*]²³⁴

Quando poco dopo Moustique trova per caso la maschera bianca sotto una panca Makak, di getto, prende una decisione:

MAKAK

Saddle my horse, if you love me, Moustique, and cut a sharp bamboo for me,
and put me on that horse, for Makak will ride to the edge of the world, Makak will
walk like he used to in Africa, when his name was lion!²³⁵

Sempre più perplesso Moustique ironizza sui progetti dell’amico e risponde a tono: loro non hanno nessun cavallo da sellare ma solo la vecchia asina Berthilia – dice cercando di riportarlo con i piedi per terra e – aggiunge - non hanno neanche soldi da spendere per il viaggio. Il suo è un modo di parlare comico che fa presa sull’umorismo e l’ironia del pubblico caraibico:

la attraverso quando vado alla mia carbonaia sulla montagna. Immagina la tela del ragno carica di brillanti, e se la mia mano la sfiora, la catena si spezza. Ricordo, e ho bene in mente, la cicala che sega, sega, sega il legno prima del boscaiolo, il tamburo del rospo, il flauto del merlo, e questo vecchio che cammina, brutto come il peccato, in una confusione di vapore, finché mi sento Dio, Dio stesso che cammina tra le nubi, nel cielo della mia mente. Poi odo questo canto. Non il flauto del merlo, non il tamburo del rospo, non il fischiare dei pappagalli, mentre passo tra i rami, scuotendo la rugiada, un uomo che nuota nel fumo, e la benda di nebbia mi si stacca dagli occhi, e quando arrivo a questo punto, vedo questa donna che canta, e i piedi mi diventano radici! Non riesco più ad andare avanti. Milioni di aghi d’argento mi trafiggono il sangue, come una pioggia di pesciolini. I serpenti nei miei capelli parlano tra loro, la bocca di fumo si apre, e io miro questa donna, la cosa più bella che abbia mai visto sulla terra, che fluttua verso di me, proprio come la luna, come la luna che cammina per la sua via”.

²³³ Nel testo: “She call out my name, my real name. A name I do not use.” *Ibid.*, p. 235.

²³⁴ *Ibid.*, p. 236. Trad it: “MAKAK Ha detto che non devo più vivere a questo modo, qui nella foresta, con la paura della gente perché credo di essere brutto. Ha detto che io vengo dalla famiglia dei leoni e dei re. /(*Rullo di tamburi*)”. Vale la pena sottolineare la centralità del tamburo nell’immaginario collettivo di tutte le Antille fin dai tempi della schiavitù, come suggerisce Stéphanie Bérard: “Du temps de l’esclavage, c’est autour du tambour que s’organisent, souvent en secret, les cérémonies où les enclave chantant, dansent et prient leurs dieux. Cette clandestinité confère à cet instrument un caractère subversif qui persiste sur la scène théâtrale où il revêt une fonction symbolique et affirme une présence récurrente dans des pièces qui retracent l’histoire coloniale”. S. Bérard, *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*. Préface d’Ina Césaire. Paris 2009, p. 168-169.

²³⁵ D. Walcott, *Dream, op. cit.*, p. 240. Trad. It.: “MAKAK Sellami il cavallo, se mi vuoi bene, Moustique, e tagliami una canna di bambù, e mettimi in sella, perché Makak galopperà fino ai confini del mondo, Makak camminerà come una volta in Africa, quando il suo nome era leone!”

MOUSTIQUE

Saddle your horse? Berthilia the jackass? When you will put sense in that crack coal-pot you call your head? Which woman ever look at you, once, much less a white one? Saddle your horse? I could put this beat-up tin pot on your head, cut a bamboo for a spear, make a cup of my two hands and put you on that half-starve jackass you call a horse and send you out for the whole world to laugh. But where we going? Where two black, not-a-red-cent niggers going? To war?

MAKAK

*Non. To Africa!*²³⁶

Convinto dalla DONNA di discendere da una stirpe di guerrieri e re, Makak decide a questo punto di riappropriarsi delle sue antiche origini e di partire alla volta dell’Africa.

La *Prima Scena* si chiude con i due amici che – come un Don Chisciotte e Sancho Panza dei giorni d’oggi - si mettono in viaggio. Flauto e tamburo li accompagnano mentre un ballerino esegue la *burroquite*, o danza dell’asino, fa il giro del palcoscenico e gira il disco del sole, che ridiventa la luna.

Durante il viaggio (*Scena II*), i due si imbattono nel MALATO, un uomo in fin di vita che entra in scena su una barella di bambù sostenuto da quattro portatori e accompagnato da LE SORELLE, un gruppo di ballerine che arriva con passo solenne e si dispone in cerchio.

Makak guarisce il malato adagiandogli del carbone caldo sulla fronte e toccandogli la testa con una mano: incredulo lui per primo davanti a tale miracolo, si convince di avere poteri straordinari e rifiuta il cibo ed i doni che i parenti dell’uomo vogliono offrirgli in segno di gratitudine.

In un secondo momento, mentre il gruppo festeggia l’inattesa guarigione danzando e cantando – *I’suait !He sweat! I’suait! Aie ya yie!*²³⁷ - Moustique accetta di buon grado la ricompensa e, ancora una volta, risponde a tono al rimprovero del suo amico. All’idealismo di Makak oppone un doloroso senso pratico di disincanto:

²³⁶ *Ibid.*, p. 241. Trad. it.: “MOUSTIQUE Sellarti il cavallo? L’asina Berthilia? Quando metterai un po’ di sale in quella zucca di carbone che chiami testa? Quando mai una donna ti ha guardato? E una donna bianca, figuriamoci! Sellarti il cavallo? Potrei metterti in testa questa pentola ammaccata, tagliarti una canna di bambù che ti serva da lancia, fare un calice con queste mie mani, issarti su quell’asina affamata che tu chiami cavallo, e mandarti in giro perché tutti ridano di te. Ma dove andiamo? Dove possono andare due negri che non hanno un centesimo in due? Alla guerra? /MAKAK No. In Africa!”

Ho acquistato dalla Thomas Fisher Rare Book Library di Toronto (cui è stato donato l’intero archivio del Trinidad Theatre Workshop) una ripresa video di una messa in scena di *Dream* con protagonisti Errol Jones e Stanley Marshall. Durante lo spettacolo, il pubblico ride a più riprese alle battute di Moustique che stemperano la serietà e l’impegno dell’amico Makak.

²³⁷ *Ibid.*, p. 250. Trad. it.: “*I’suait! Sta sudando! I’suait! Aie ya yie!*”.

MOUSTIQUE

So what you want me to do? Run behind them and give them back their money? Look, I tired telling you that nothing is for free. That some day, Makak, swing high, swing low, you will have to sell your dream, your soul, your power, just for bread and shelter. That the love of people not enough, not enough to pay for being born, for being buried. Well, if you don't want the cash, then let me keep it. 'Cause I tired begging. Look, look at us. So poor we had to sell the donkey. Barefooted, nasty, and what you want me to do, bow my head and say thanks? [...]

Pray for the world to change. Not your friend [...] Pray for the day when poverty done, and for when niggers everywhere could walk upright like men.²³⁸.

Devono andare in Africa - prosegue Moustique - e hanno bisogno di denaro per arrivarci, non sarà certo la strana maschera bianca che Makak si porta dietro a guidarli fin laggiù.

A questo punto il compagno accetta e i due proseguono il loro cammino diretti al mercato di Quatre Chemin.

La *Terza Scena* si svolge interamente al mercato. E' mattina presto, prima dell'alba; venditori ambulanti, cesti, casse, carretti e merci appese a corde riempiono il palcoscenico. Alcuni VENDITORI allestiscono le loro bancarelle, altri bevono il caffè seduti in un angolo chiacchierando del più e del meno mentre il mercato si anima e lentamente diventa giorno.

Oggetto principale di conversazione è Makak ed il miracolo che l'ha visto protagonista; ormai la sua fama lo precede e tutti parlano di lui. In scena c'è anche il Caporale Lestrade che non crede a nessuna delle dicerie che circolano in paese e reagisce con rabbia all'entusiasmo popolare.

Ecco cosa dice ad uno degli uomini del villaggio, il signor Pamphilon:

CORPORAL

Believe? Let me tell you what happen. I following this rumour good. And is the same as history, Pamphilon. Some ignorant, illiterate lunatic who know two or three lines from the Bible by heart, well one day he get tired of being poor and sitting on his arse so he make up his mind to see a vision, and once he make up his mind, the constipated, stupid bastard bound to see it. So he come down off his mountain, as if he is God self, and walk amongst the people, who too glad that will think for them. He give them hope, miracle, vision, paradise on earth, and is then blood start to bleed and stone start to fly. And is at that point, to protect them from

²³⁸ *Ibid.*, p. 254. Trad. it: "MOUSTIQUE /E allora che dovrei fare secondo te? Rincorrerli e restituire i soldi? Senti, sono stanco di dirti che nessuno dà niente per niente. Che un giorno, Makak, ti piaccia o no, dovrai vendere il tuo sogno, la tua anima, il tuo potere, solo per avere un po' di pane e un tetto sopra la tua testa. Che l'amore per gli altri non basta, non basta a pagare il prezzo di essere nati, di essere sepolti. Insomma, se i soldi non li vuoi, lascia che li tenga io. Sono stanco di chiedere l'elemosina. Ma guarda, guarda noi due. Così poveri che abbiamo dovuto vendere l'asino. Scalzi, malconci, e cosa dovrei fare, secondo te, chinare la testa e dire grazie? [...]

Prega che cambi il mondo. Non il tuo amico. [...] Prega che venga il giorno in cui non ci sarà più povertà e i negri di tutto il mondo potranno camminare a testa alta, come uomini."

disappointment, I does reach for my pistol. *History, Mr. Pamphilion, is just one series of breach of promise*²³⁹.

Non appena il mercato si riempie di storpi ed ammalati accorsi da tutto il distretto per incontrare Makak, il Caporale rincara la dose sentenziando senza mezzi termini: “Gli storpi, gli storpi. Sono gli storpi a credere nei miracoli. Sono gli schiavi a credere nella libertà”,²⁴⁰.

Ma Lestrade viene interrotto da una musica che comincia in un angolo del mercato: è una musica improvvisata con bastoni, battere di mani ed una grattugia di latta, mentre le grida dei venditori fanno da accompagnamento. Due uomini danzano ed un terzo canta.

Gli uomini mimano la scena di Makak guaritore ed il loro canto è ricco di espressioni *creole*:

SINGER

I'll show you how it happen: *Il dit Levez, Makak*. [He said Rise, Makak]

VENDOR

Pepper, pepperrrrrr.

VENDOR

Plantainnnnn!

DANCER

Woy, woy, Makak.

SINGER

Negre ka weh twop misere. [Niggers see too much misery]

VENDOR

Cassava, cassavaaah.

SINGER

Ous kai weh ou kai weh. [You'll see it for yourself]

DANCER

Woooooh, Makak.

SINGER

Il dit Levez, Makak. [He said Wake up, Makak]

DANCER

Woiee, Makak

SINGER

Il dit Descendre, Makak. [He said Come down, Makak]

DANCER

Woy, Makak.

SINGER

²³⁹ *Ibid.*, p. 261. Corsivo aggiunto: più avanti in questo capitolo si analizzerà la concezione che ha Walcott della Storia.

Trad. it.: "CAPORALE Credere? Le racconterò quello che è successo. Ho seguito bene questa diceria. Ed è vera, come la Storia stessa, Pamphilion. Un matto, ignorante e analfabeta, che però sa a memoria due o tre righe della Bibbia, un bel giorno si stanca di essere povero e di star lì a far niente, e così decide di avere una visione, e una volta che ha deciso, quel mascalzone stitico e stupido, per forza ce l'ha. E così viene giù dalla sua montagna, come se fosse Dio in persona e cammina tra la gente, e tutti sono arcicontenti che lui pensi per loro. A questa gente lui dà speranza, miracoli, visioni, il paradiso in terra, ed ecco che si comincia a spargere sangue e a tirare sassi. Ed è a questo punto, per proteggerli dalla delusione, che io metto mano alla mia pistola. *Tutta la Storia, signor Pamphilion, non è che una serie di promesse non mantenute*".

²⁴⁰ Nel testo: "The crippled, crippled. It's the crippled who believe in miracles. It's the slaves who believe in freedom." *Ibid.*, p. 262.

Proprio a questo punto arriva Makak. Una donna strilla e lui entra in scena, saltando e roteando, con una giacca nera, un cappello a tuba ed una lancia. La FOLLA è in delirio e lo accoglie con grida di giubilo: “*Makak, c’est Makak!*”.

In realtà è Moustique che impersona Makak.

Avido di facili guadagni, Moustique ha infatti deciso di calarsi nei panni dell’amico e di sfruttare i vantaggi che le sue presunte doti magiche possono garantire. Così entra, zoppicando ma a passi lunghi, e con fare altezzoso incede fra la gente; fa promesse di salvezza e guarigione; arringa la folla ed esige ricompense. Ma l’inganno dura poco.

Mentre sta per portarsi alle labbra una ciotola con dell’acqua offerta da una donna, Moustique caccia un grido di spavento: sulla sua mano c’è un ragno, tetro presagio di morte. Moustique è sconvolto a maggior ragione che aveva già trovato un ragno nella capanna di Makak. Adesso gli si avvicina BASIL, un falegname che stando al copione è anche figura della morte, e che lo smaschera davanti a tutti: “Vorresti svignartela, eh? Moustique! Questo non è Makak! Si chiama Moustique!”²⁴², grida. Poi, spostandogli lentamente il ragno per tutto il corpo, inizia a parlargli adagio; lo ammonisce e anticipa minaccioso la sua fine:

BASIL

[...] You have seen coals put out by water. What comes from that mouth is vapour, steam, promises without meaning. The eyes are dead coals. [*The CROWD mutters*] And the heart is ashes. [*He confronts MOUSTIQUE*] Ah, friend, when the spear of moonlight had pinned the white road till its legs were splayed like a spider [*He opens one palm*], I tried to direct you. Everywhere you were shown signs. In

²⁴¹ *Ibid.*, p. 263-264. Trad. it.: ”CANTANTE Vi faccio vedere come è successo: *Il dit Levez, Makak* [Ha detto: Alzati, Makak] /VENDITORE Pepe, pepeeeeeee!/ALTRO VENDITORE Bananeeeeeee!/BALLERINO U-ohi, u-ohi, Makak./CANTANTE *Quittez charbon en sac* [Lasciate i vostri sacchi di carbone]./BALLERINO U-ohi, u-ohi, Makak./CANTANTE *Negre ka weh twap misère* [I negri hanno sofferto troppe pene]./VENDITORE Manioca, maniocaaaaaa!/CANTANTE *Ous kai weh ou kai weh* [Lo vedrai tu stesso]/BALLERINO U-uuuh, Makak./CANTANTE *Il dit Levez, Makak* [Ha detto: Alzati, Makak]./ BALLERINO U-ohii, Makak. /CANTANTE *Il dit Descendre, Makak* [Ha detto: Scendi, Makak]./BALLERINO U-ohi, Makak./CANTANTE *Descendre Morne Macaque* [Scendi dal Monte della Scimmia]. *Il dit...*”

In un’intervista rilasciata a E. Hirsch nel 1977 Walcott ha spiegato come nel teatro abbia potuto ricorrere più frequentemente all’uso di termini ed espressioni creole rispetto alla poesia, combinando la propria”sensibilità poetica con la forza dell’espressività di massa”. Ha dichiarato Walcott: “In plays, you base characters on real people talking; you don’t want to make them sound falsely articulate. But since my own education, my own development, has been academically privileged in a sense, I couldn’t pretend that my voice was the voice of the St. Lucia peasant or fisherman. So for the poetry to be true, it had to be accurate, quietly accurate in terms of the sound of my own voice. In the plays I have tried to *articulate* the rude speech of the people I was writing about.” D. Walcott in, E. Hirsch, “An Interview with Derek Walcott”, *op. cit.*, p. 58-59.

²⁴² Nel testo: “You cannot run fast enough, eh? Moustique! That is not Makak! His name is Moustique!” *Ibid.*, p. 269.

the hut that first morning, in the white shrieking of the funeral procession, in the mask of the cold moon, but you would not listen.²⁴³

La folla comincia a dare segni di agitazione e a chiedere spiegazioni. Moustique tenta invano di difendersi mentre affronta le accuse e con fare sprezzante risponde agli attacchi del popolo:

MOUSTIQUE

God after god you change, promise after promise you believe, and you still covered with dirt; so why not believe me. All I have is this [*Shows the mask*], black faces, white masks! I tried like you. Moustique then! Moustique! [*Spits at them*] That is my name! Do what you want!²⁴⁴

E la folla non se lo fa ripetere due volte: accolta la provocazione, Moustique viene picchiato in un frastuono di bastoni, di bidoni usati come tamburi e di donne che strillano. Dopo averlo selvaggiamente battuto, la folla si disperde e l'uomo rimane a terra, dolorante, circondato dalle offerte e dai doni che aveva appena ricevuto.

A questo punto sopraggiunge Makak e corre incontro all'amico steso al suolo. Moustique gli chiede perdono per averlo imbrogliato –“Ti ho portato via il tuo sogno e sono venuto qui a cercare di venderlo” - e durante questa loro ultima conversazione sviene spesso. Makak, addolorato tenta invano di farlo rinsavire e quando capisce che è ormai troppo tardi, gli apre gli occhi a forza e dice: “fammi guardare, fammi guardare, e terrò l'ultima immagine dei tuoi occhi nei miei. Dammi il coraggio di guardare negli occhi di un morto. Moustique ...”²⁴⁵

Moustique muore e la scena si conclude con il grido di desolazione di Makak ed un rullare di tamburi mentre le luci si abbassano. Demoni, spiriti e folletti escono dall'oscurità e vorticano intorno a Makak; appare anche una donna con il volto bianco e i lunghi capelli neri della maschera. Tutti cantano in un crescendo frenetico e portano via il corpo su una barella.

²⁴³ *Ibid.*, p. 269-270. Trad. it.: “BASIL [...] Tutti avete visto carboni spenti dall'acqua. Ciò che esce da quella bocca è vapore, fumo, promesse che non significano niente. Gli occhi sono carboni spenti. (*La FOLLA mormora*) E il cuore è cenere (*Si mette faccia a faccia con MOUSTIQUE*) Ah, amico, quando la lancia del chiaro di luna aveva trafitto la strada bianca fino ad allargarle le gambe come quelle di un ragno (*apre la mano*), io ho cercato di avvertirti. C'erano segni dappertutto, davanti ai tuoi occhi. Nella capanna, la prima volta quella mattina, nel bianco clamore della processione funebre, nella maschera della fredda luna, ma tu non hai voluto sentire.”

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 271. L'espressione “visi neri, maschere bianche” è una citazione esplicita di un'altra opera di Franz Fanon *Peau Noire, Masques Blancs* (1952) nella quale lo psichiatra e scrittore martinicano offre un'analisi degli effetti della soggiogazione coloniale sulla psiche del colonizzato.

Trad. it.: “MOUSTIQUE [...] Voi cambiate un dio dopo l'altro, continuate a credere a una promessa dopo l'altra, e siete ancora coperti di fango; e allora, perché non credere in me? Tutto quello che ho è questo (*mostra la maschera*), visi neri, maschere bianche! Ho fatto del mio meglio, come voi. Moustique, dunque! Moustique! (*Sputa verso la FOLLA*) Questo è il mio nome! Fate quello che volete!”

²⁴⁵ Nel testo: “MOUSTIQUE I take what you had, I take the dream you have and I come and try to sell it. [...] MAKAK Let me look in them, let me look, and I will keep the last picture of your eyes in mine, let me be brave and look in a dead man eye, Moustique...” *Ibid.*, p. 273-274.

Quando la musica sfuma Makak è a terra, solo, e si torce per le convulsioni.

Così si conclude la Prima Parte di *Dream on Monkey Mountain*.

Quando inizia il *Secondo Atto* è notte e siamo di nuovo nella prigione; in scena ci sono Tigre, Souris e Makak, ognuno dentro la propria cella. L'azione sembra riprendere il Prologo.

In questa scena Makak, disperato, implora il Caporale di concedergli la libertà: è disposto a dargli tutto il denaro che possiede e che tiene nascosto in un luogo sicuro pur di poter uscire ed inseguire il suo sogno. Il Caporale però rifiuta senza esitazione e Makak – istigato dai due compagni di cella che desiderano impossessarsi del suo tesoro segreto – lo pugnala.

Dinnanzi al cadavere del proprio carceriere, Makak è preda di emozioni contrastanti; è sul punto di piangere dalla rabbia ed è scosso dal senso di colpa ma decide di continuare per la sua strada ed i tre prigionieri scappano dalla prigione.

MAKAK

[...] What am I, I who thought I was a man? What have I done? Which God? God dead, and his law there bleeding. Christian, cannibal, I will drink blood.

[...] I will still find my way; the blackness will swallow me. I will wear it like a fish wears water... Come. You have tasted blood. Now come!²⁴⁶

In realtà il Caporale è tutt'altro che morto e appena i tre fuggitivi escono di scena, si alza da terra premendosi un asciugamano sulla ferita mentre viene inquadrato da un riflettore. In perfetto stile brechtiano²⁴⁷, si rivolge direttamente al pubblico ed annuncia di voler inseguire Tigre Makak e Souris fin dentro la foresta.

CORPORAL

Did you feel pity for me or horror of them? Believe me, I am all right Only a flesh wound. [...]. There's nothing quite so exciting as putting down the natives.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 286. Trad. it.: "MAKAK [...] Che cosa sono io che credevo di essere un uomo? Che cosa ho fatto? Quale Dio? Dio è morto, e la sua legge è lì che sanguina. Cristiano o cannibale, berrò il sangue. [...] Io troverò lo stesso la mia strada; il nero della notte mi ingoierà. Me lo metterò addosso come un pesce si porta addosso l'acqua... Venite. Avete sentito il sapore del sangue. Su, venite!"

²⁴⁷ Un esempio per tutti è *L'opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) nella quale gli attori si rivolgono più volte direttamente agli spettatori seguendo le indicazioni date da Brecht stesso. Nelle "Note all'opera da tre soldi" leggiamo infatti: "Per essere messo a contatto con la materia del dramma, lo spettatore non dev'essere avviato sul cammino dell'immedesimazione; tra lui e l'attore, al contrario, deve verificarsi un dialogo: più l'attore saprà mantenersi su una linea di estraneità e di distacco, più egli potrà rivolgersi con immediatezza allo spettatore. A questo scopo l'attore deve raccontare allo spettatore circa il personaggio ch'egli interpreta, più di quanto non sia nella sua "parte"." B. Brecht, in *Bertolt Brecht Teatro I*, A cura di Emilio Castellani, Introduzione di Hans Mayer, Torino 1978, p. 507-508.

Possiamo inoltre ricordare il Prologo de *La contenibile Ascesa di Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941) nel quale il personaggio del BUTTAFUORI introduce i vari personaggi al pubblico e anticipa la trama del dramma che sta per andare in scena.

Especially after reason and law have failed. So I let them escape. Let them run ahead: Then I'll have good reason for shooting them down. Sharpeville? Attempting to escape from the prison of their lives. That's the most dangerous crime. It brings about revolution. So, off we go, lads! *[Drums. Exit chanting]*²⁴⁸.

I tre vagano per la foresta (*Scena II*); sono stanchi, affamati e sperduti. Tigre e Souris seguono con poca convinzione Makak, lo considerano un vecchio “matto” e in effetti lui fa poco per smentire le loro impressioni ed ha l'aria decisamente confusa: sembra parlare nel vuoto, comanda che il suo esercito immaginario venga sfamato e si dice pronto per combattere in guerra. Chiede persino una corona che Souris rimedia prontamente attorcigliando un rametto.

É in questa scena che gli accenni evangelici presenti nel dramma e che lo spettatore può già aver colto ad esempio nell'incontro con il malato, si fanno più espliciti. Adesso, il parallelo con il calvario di Cristo fino alla crocifissione insieme ai due ladroni lo suggeriscono gli stessi personaggi:

SOURIS

[...] O Blessed Saviour, a miracle. Ground provisions, look, potatoes, one yam, never take more than you need, for the Lord will provide, a hand of small onions, and a little pepper. *[Spills them onto the ground]* So, how is the king?

[Makak has drawn apart, talking to himself]

TIGRE

Mad like a ant. He just make me general.

MAKAK

[Trotting up to them] Good, my men. Good, my men. The Lord on the day he dead *[Opening his arms]* had two thief with him.

SOURIS

Only one went in heaven. *[Plucking the chicken]*

TIGRE

You. Because I look in the fire, and I see myself burning there, forever and forever, amen²⁴⁹.

²⁴⁸ D. Walcott, *Dream On Monkey Mountain*, op. cit., p. 286. Sharpeville è la località del Sudafrica dove il 21 marzo 1960, durante una manifestazione organizzata dal Panafricanist Congress contro il governo, la polizia aprì il fuoco uccidendo 67 dimostranti. Fu decretato lo stato di emergenza mentre l'African National Congress ed il Panafricanist Congress vennero dichiarati illegali.

Trad. it.: “CAPORALE Avete provato pietà per me o orrore di loro? Credetemi, io sto benone. Solo una ferita superficiale. [...] Non c'è niente di più eccitante che rimettere in riga gli indigeni. Soprattutto quando la ragione e la legge hanno fatto fiasco. Perciò li ho lasciati scappare. Corrano pure, corrano. Avrò un buon motivo per farli fuori. Sharpeville? Tentativo di evasione. Tentativo di evasione. Tentativo di fuga dalla galera della loro vita. E' il più pericoloso dei reati. Porta alla rivoluzione. Allora, in marcia, ragazzi! (*Tamburi. Esce cantando*)”

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 293. Trad. it.: “SOURIS [...] O Salvatore nostro benedetto, un miracolo. Un po' di verdura, guardate, delle patate, una patata dolce. Mai prendere più del necessario, perché il Signore provvederà. Un po' di cipolle e un bel peperone. (*Rovescia il tutto per terra*) E allora, come sta il re?/(MAKAK si è appartato e parla tra sé)/TIGRE Matto da legare. Mi ha appena nominato generale./MAKAK (*si avvicina saltellando*) Bene, miei fidi. Bene, miei fidi. Il Signore, il giorno che morì (*apre le braccia*), aveva ai lati due ladroni./SOURIS Solo uno andò in paradiso. (*Spennando*

Detto questo, mentre i tre sono intenti a mangiare e parlare, sopraggiunge inaspettato il Caporale Lestrade seguito – altrettanto inaspettatamente – da Basil, il falegname che aveva già segnato la condanna a morte dell’infelice Moustique.

Il Caporale non ha nemmeno il tempo di finire uno sproloquio contro i suoi ex prigionieri, che l’inquietante figura di Basil si palesa nell’ombra e lo minaccia: “Hai un minuto per pentirti. Per ritrattare. Rinunciare”²⁵⁰ e, senza mezzi termini lo invita a guardarsi il colore della pelle (ricordiamo che Lestrade è mulatto); a pentirsi, e a confessare i peccati commessi.

Le parole del falegname hanno un effetto immediato sul Caporale che, in un baleno, riscopre le sue origini africane. Quasi avesse bevuto una pozione magica, prende a invocare il nonno e di colpo rinnega il ruolo di difensore della legge del dominatore che ha ricoperto fino a questo momento.

Il mutamento è repentino e la luce del palcoscenico è tutta su di lui mentre comincia spogliarsi e a parlare come se recitasse una preghiera:

CORPORAL

[Flatly, like an accustomed prayer] All right. To late have I love thee, Africa of my mind, *sero te amavi*, to cite Saint Augustine who they say was black. I jeered thee because I hated half of myself, my eclipse. [...] I was what I am, but now I am myself. [...] I have become what I mocked. I always was, I always was. Makak! Makak! Forgive me, old father²⁵¹.

Lestrade rimane nudo, inginocchiato in scena mentre chiede perdono a Makak e si dice pronto a tutto pur di ricondurlo sul trono che gli spetta di diritto in Africa: tanto che uccide senza esitazione Tigre il quale, stufo di tergiversare e ancora desideroso di impossessarsi dei soldi del vecchio, si ribella.

Infatti, mentre Souris decide di “perdersi nel sogno” di Makak, Tigre non crede alle sue promesse, non vuole cambiare, e perde la vita scontrandosi con il Caporale.

l'uccello)/TIGRE Tu. Perché io ho guardato nel fuoco e mi sono visto bruciare lì dentro, per sempre e per sempre, amen”.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 297.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 299. *Sero te amavi*: dalle *Confessioni*, X, 27: “Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi”.

Trad. it.: “CAPORALE (*con voce assente, come se recitasse una preghiera abituale*) Troppo tardi di ho amato, Africa della mia immaginazione, *sero te amavi*, tanto per citare sant’Agostino, che si racconta fosse un negro. Ti ho schernito perché odiavo una metà di me stesso, la mia eclissi. [...] Fui quello che sono ma ora sono me stesso. [...] O Dio, sono diventato quello che ho deriso. Lo sono sempre stato, lo sono sempre stato! Makak! Makak! Perdonami vecchio, padre” E’ questa una scena ricca di *pathos* e di forte impatto emotivo, ottenuti grazie alle luci calde che illuminano solo il corpo nudo del Caporale mentre questo recita con voce straziata fino a rimanere inginocchiato sulla scena. E’ certamente una delle tante scene del dramma in cui appare evidente l’importanza della fisicità nel teatro walcottiano.

Turbato da questa esplosione di violenza, il nostro protagonista ha un'altra visione, un vero e proprio incubo in cui le sue genti si massacrano e tribù un tempo vicine si eliminano a vicenda. Lamenta di essersi smarrito, di non conoscere più la strada e di non essere quindi in grado di realizzare il suo sogno. E' completamente stordito; rimane come un burattino nelle mani del Caporale che si impone invece alla guida della spedizione e comanda di proseguire.

A chiudere la scena le sue grida di incitamento:

CORPORAL

[...] Onward, onward. Progress. Press on. [...]

Let him go forward. I'll take over. Come on. Go. Drag that thing there into the bush. [*SOURIS takes away TIGRE's body and BASIL helps him*] Now, where to, old father? NO. We cannot go back. History is in motion. The law is in motion. Forward, forward²⁵².

Ed ecco che, subito dopo, ci troviamo in Africa alla corte di Makak (*Scena III*).

E' un momento che il copione definisce di "Apoteosi": vengono abbassati trofei di bronzo; maschere di dèi barbari appaiono in un clamore di tamburi e bastoni, nel salmodiare di un trionfo tribale. Guerrieri, capitribù e le mogli di Makak in splendidi costumi tribali si riuniscono in processione, salmodiando al suono dei tamburi mentre il coro canta le terre conquistate ed i popoli vinti dal nuovo re.

Fa il suo ingresso il Caporale Lestrade abbigliato in magnifici costumi tribali, ormai del tutto trasformato nella versione nera di sé stesso: con la medesima rigidità con cui prima incarnava la legge dei bianchi, ora esprime, implacabile, la rabbia delle genti africane ed ordina di far entrare i prigionieri. Prigionieri che sono tutti uomini illustri appartenenti alla storia ed alla cultura occidentale: Abraham Lincoln, Alessandro di Macedonia, William Shakespeare, Niccolò Copernico, Galileo Galilei, Tarzan, Dante, Sir Cecil Rhodes e Lorenzo de' Medici sono solo alcuni dei nomi del lungo elenco che viene presentato e che è persino incompleto. Poco importa fare una lista accurata; quello che conta è il crimine commesso da questi celebri personaggi, quello di essere bianchi.

La razza è la loro colpa. Non ci sono offerte di scuse formali che tengano; giustizia deve esser fatta, e i prigionieri saranno puniti.

²⁵²*Ibid.*, p. 306-307. Trad. It.: "CAPORALE [...] Avanti, avanti. Progresso. Proseguire. [...] Io prenderò il comando. Andiamo, su. Trascina nei cespugli quella roba. (*SOURIS trascina via il cadavere di TIGRE e BASIL lo aiuta*) E ora dove andiamo, vecchio padre? No. Non possiamo tornare indietro. La Storia è sempre in moto. La legge è sempre in moto. Avanti. Avanti."

Giunti a questo punto della narrazione, dopo così tanti cambiamenti di registro, prospettive e ambientazioni, vale la pena ricordare che Walcott ha lavorato alla stesura di *Dream on Monkey Mountain* seguendo lo stesso procedimento utilizzato per comporre le sue poesie e che il dramma è quindi a tutti gli effetti un “poema fisico” passibile di diverse interpretazioni. L’autore racconta di essere partito da un’immagine iniziale – quella di un uomo brutto come una scimmia, della luna e della montagna dietro le sue spalle – dalla quale ha poi sviluppato la storia, procedendo attraverso una concatenazione di immagini successive. In un’intervista spiega di aver creato una serie di metafore partendo da una metafora principale, esattamente come avviene nel processo di creazione poetica:

The metaphor of Dream was, for me, an old man who looked like an ape, and above his shoulder, a round white full moon. And the journey of that moon which drew the man/ape through the cycle of one night multiplied (like metaphors) into questions of human evolution, racial evolution, the search for self-respect and pride, and reality which comes with the morning. Once the gong has been struck, the visible resonances of figure, sound, and image will all be concentric and be subject to all kinds of true and perhaps contradictory interpretations²⁵³.

E proprio la luna viene nominata più volte dai personaggi quando la scena dell’”Apoteosi” continua con l’ingresso a sorpresa di un prigioniero speciale: nient’altri che il defunto Moustique.

Moustique ha appena il tempo di parlare al suo vecchio amico prima di essere condotto via con la forza. Sanguinante e affranto, mette in guardia Makak contro i rischi della tirannia, accusandolo di aver tradito il suo sogno:

MOUSTIQUE

Look around you, old man, and see who betray what. Is this what you wanted when you left Monkey Mountain? Power or love? Who are all these new friends? You can turn a blind eye on them, because now you need them. But can you trust them for true? Oh, I remember you, in those days long ago, you had something

²⁵³ D. Walcott, in “Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott” by S. Ciccarelli, 1977. In *Conversations with Derek Walcott*, op. cit., p. 38.

Come abbiamo già detto, Walcott ha parlato altre volte del legame fra poesia e teatro. In un’intervista del 1983 per esempio ha dichiarato: “I have a belief that a poet is instinctively closer to the theater than a novelist or fiction writer because, structurally, the feel of the poem is the feel of a play, or the feel of a play is like a very large poem... they both have the same kind of chording. It’s a little amazing to me that more poets aren’t attracted to the theatre.” D. Walcott in, N. Schoenberger, “An Interview with Nancy Schoenberger” (1983), in *Conversations with Derek Walcott*, op. cit., p. 92. Nell’intervista a E. Hirsch del ’77 ha poi parlato del poeta nei Caraibi e del suo ruolo di “performer” - abituato ad esibirsi davanti ad un pubblico - cosa che lo avvicinerrebbe, quasi naturalmente, alla realtà teatrale: “In the West Indies the immediacy of the poet’s address to an audience, particularly in Calypso, makes him a performer. [...] In a sense, my plays are large poems that are performed before an audience. I hope to have the same immediacy, the same roar of response or roar of disapproval that the Calypsonian receives.” D. Walcott in, E. Hirsch, op. cit., p. 59.

there [*Touching his breast*], but here all that gone. All this blood, all this killing, all this revenge. So go ahead, kill me. Go ahead. Is for the cause? Go ahead then.

MAKAK

I will be different.

MOUSTIQUE

No, you will be no different. Every man is the same. Now you are really mad. Mad, old man, and blind. Once you loved the moon, no a night will come when, because it white, from your deep hatred you will want it destroyed.

MAKAK

My hatred is deep, black, quiet as velvet.

MOUSTIQUE

That is not you voice, you are more of an ape now, a puppet. Which lion? [*Sings: I don't know what to say this monkey won't do...*]²⁵⁴

Uscito di scena Moustique, arriva un altro prigioniero d'eccezione, L'APPARIZIONE. E' la donna bianca del sogno di Makak cui ora l'uomo, confuso, chiede spiegazioni; vuole sapere perché ha scelto proprio lui, perché ha voluto creargli tanti problemi e tanto dolore:

MAKAK

The moon sinks in the sea and rises again, no sea can extinguish it, I will never rest. Tell me please, who are you? I must do what my people want²⁵⁵.

Ma l'Apparizione non risponde. E' anzi il Caporale a prendere la parola e suggerire a Makak di ucciderla: lei non è che "un'immagine del vostro desiderio, la moglie del diavolo, la strega bianca"²⁵⁶, dice. Poi prosegue, in un crescendo vorticoso:

CORPORAL

She is all that is pure, all that he cannot reach. [...]

She is lime, snow, marble, moonlight, lilies, cloud, foam, and bleaching cream, the mother of civilization, and the confounder of blackness. I too have longed for her. She is the colour of the law, religion, paper, art, and if you want peace, if you want to discover the beautiful depth of your blackness, nigger, chop off her head!

²⁵⁴ D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, op. cit., p. 314-315. Trad. It.: "MOUSTIQUE Guardati intorno, vecchio, e vedi chi hai tradito e che cosa. E' questo che volevi quando hai lasciato il Monte della Scimmia? Il potere o l'amore? Chi sono tutti questi amici nuovi? Puoi chiudere un occhio perché adesso ti servono. Ma ti puoi davvero fidare di loro? Oh, ti ricordo bene, in quei giorni lontani avevi qualcosa lì dentro (*gli tocca il petto*), ma ora tutto se né andato. Tutto questo sangue, tutto questo ammazzare, tutta questa vendetta. E allora fa' pure, uccidimi. Fa' pure. E' per la causa? Allora fa' pure. /MAKAK Io sarò diverso./MOUSTIQUE

No, non sarai diverso. Ogni uomo rimane lo stesso. Adesso sei veramente pazzo. Pazzo, sì, vecchio mio, e cieco. Una volta amavi la luna, adesso verrà una notte in cui, per quell'odio profondo che hai in te, vorrai vederla distrutta perché è bianca./MAKAK Il mio odio è profondo, nero, soffice come il velluto./MOUSTIQUE Questa non è la tua voce, adesso sì che sei una scimmia, un fantoccio. Ma quale leone? (*Canta: "Non si sa mai che possa fare questa scimmia"*)

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 316. Trad. It.: "MAKAK La luna affonda nel mare e poi risorge, non c'è mare che la possa estinguere. Io non avrò mai requie. Dimmi chi sei, ti prego. Io devo fare quello che vuole la mia gente".

²⁵⁶ Nel testo: "An image of your longing... She is the wife of the devil, the white witch." *Ibid.*, p. 318-319

When you do this, you will kill Venus, the Virgin, the Sleeping Beauty. She is the white light that paralysed your mind, that led you into this confusion. It is you who created her, so kill her! Kill her! The law has spoken²⁵⁷.

Non c'è bisogno di aggiungere altro; Makak è già convinto sul da farsi –“devo, devo farlo da solo” – e, togliendosi le vesti mentre gli altri personaggi si ritirano, grida: “Adesso, o Dio, adesso sono libero”²⁵⁸.

Detto questo, impugna la spada e decapita l'apparizione.

Il buio in sala immediato chiude la Seconda Parte del dramma.

Con l'*Epilogo* torniamo in prigione.

E' quasi l'alba e nelle celle troviamo ancora Tigre, Souris e Makak.

Come nel *Prologo*, arriva Lestrade ed interroga Makak. Ma se la prima volta l'uomo non aveva saputo dire niente sul suo conto e non ricordava neanche il proprio nome, adesso la risposta che dà è molto diversa: “Mi chiamo Félix Hobain... Hobain. Credo nel mio Dio. Non ho mai ammazzo una mosca”, farfuglia quasi risvegliandosi da una notte di sonno disturbato. Usando qualche parola creola dice di abitare sul Monte della Scimmia, di guadagnarsi da vivere vendendo carbonella e di avere sessant'anni. Makak (che in *creolo* significa “macaco”) è un soprannome, spiega: “per la mia faccia, vedi? Sono così brutto ...”²⁵⁹

I compagni di cella e lo stesso Caporale lo deridono ma c'è un tono di leggera compassione nei confronti di questo vecchio che in una notte di luna piena ha perso il controllo e creato scompiglio nel negozio di Félicien Alcindor, senza ricordare nulla:

CORPORAL

Go on. Go home. There, Monkey Mountain. Walk through the quiet village. I will explain everything to Alcindor. Sometimes there is so much pressure... Go on. You are free. It is your first offence²⁶⁰.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 318-319. Trad. it.: “CAPORALE E' tutto ciò che è puro, tutto ciò che lui non può raggiungere. [...] E' calce, neve, marmo, chiaro di luna, gigli, nube, spuma e crema che sbianca, la madre della civiltà, e colei che turba la negrezza. Anch'io l'ho agognata. Ha il colore della legge, della religione, della carta, dell'arte, e se tu vuoi pace, se vuoi scoprire la meravigliosa profondità della tua negrezza, negro, tagliale la testa! Quando lo farai ucciderai Venere, la Vergine, la Bella Addormentata. Essa è la luce bianca che ti ha paralizzato il cervello, che ti ha portato a questa confusione. Sei tu che l'hai creata, e dunque uccidila tu! Uccidila! Uccidila! La legge ha parlato.”

²⁵⁸ Nel testo: “I must, I must do it alone [...] Now, O God, now I am free.” *Ibid.*, p. 320.

²⁵⁹ Nel testo: “For my face, you see? Is as I so ugly”. *Ibid.*, p. 322.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 324. Trad. it.: “CAPORALE Su, va' Torna a casa. Là, sul Monte Scimmia. Passa per il villaggio, adesso è tornata la calma. Spiegherò tutto ad Alcindor. A volte uno è talmente sotto pressione ... Va'. Sei libero. E' solo il tuo primo reato.”

A questo punto arriva trafelato Moustique che, dopo aver saputo di quanto accaduto la sera precedente è venuto a cercare l'amico. E' preoccupato, affettuoso e si rivolge a Makak come ad un compagno più anziano; lo invita a prepararsi, la loro asina li aspetta fuori dalla prigione; per il resto, penserà lui a pagare i danni. Chiede al Caporale Lestrade di lasciare libero l'amico così da poterlo riportare al Monte della Scimmia perché, sottolinea, "Questa è la sua terra" ("He belong right here")²⁶¹.

Così, con le benedizioni di tutti i presenti Makak esce di prigione e si avvia verso casa. Finalmente, dice, ha trovato un punto fermo dopo essere stato sbattuto da una riva all'altra dell'oceano; finalmente i rami delle sue mani e dei suoi piedi hanno potuto mettere radici.

Il nostro eroe, una volta ritrovata la propria identità ed il vero nome – Félix: qui *nomen est hominem* - torna alla sua terra.

Volgendosi verso gli altri personaggi recita il breve monologo che chiude il dramma:

MAKAK

Let me be swallowed up in mist again, and let me be forgotten, so that when the mist open, men can look up, at the small clearing with a hut, with a small signal of smoke, and say, "Makak lives there. Makak lives where he has always lived, in the dream of his people." Other men will come, other prophets will come, and they will be stoned, and mocked, and betrayed, but now this old hermit is going back home, back to the beginning, to the green beginning of this world. Come, Moustique, we going home²⁶².

Il coro canta – "Io torno a casa, torno a casa" (*I going home, I going home*)²⁶³ - mentre Makak e Moustique si dirigono verso la Montagna. Ed il sipario si chiude.

3. Riflessioni dopo lo spettacolo

²⁶¹ *Ibid.*, p. 325.

²⁶² *Ibid.*, p. 326. Trad. it.: "MAKAK Fa'che la bruma mi inghiotta di nuovo, che io sia dimenticato, così che quando la bruma si apre la gente possa guardare in alto, a una piccola radura con una capanna, con un filo di fumo, e dire: "Makak abita lì. Makak vive dove è sempre vissuto, nel sogno della sua gente". Altri uomini verranno, altri profeti verranno, e saranno lapidati, scherniti e traditi, ma adesso questo vecchio eremita ritorna a casa, ritorna al principio, al verde principio di questo mondo. Vieni Moustique, torniamo a casa".

²⁶³ *Ibid.*, p. 326.

L'analisi dello spettacolo che si è appena visto inizia dalle due citazioni che aprono sia la Prima che la Seconda Parte del dramma. Entrambe sono prese dalla prefazione di Jean-Paul Sartre a *Les damnés de la terre [I dannati della terra]* di Franz Fanon (1961).

Uscita quando Walcott ha già iniziato a scrivere delle avventure di Makak l'opera di Fanon si attesta subito come un libro fondamentale per la comprensione dei fenomeni che muovono la realtà contemporanea: l'analisi dell'alienazione del colonizzato, le caratteristiche della lotta anticoloniale, infine la prospettiva per il Terzo Mondo di creare un uomo nuovo, trovano eco in un panorama attraversato da profondi sconvolgimenti. L'origine stessa del titolo, che riprende uno dei primi versi dell'*Internazionale*, richiama una congiuntura in cui mentre nelle colonie il sistema di dominio imperiale è sul punto di esplodere, nel cuore dell'Occidente industrializzato emergono pensieri e pratiche critiche che porteranno, sul finire del decennio, alla stagione dei movimenti sociali.

Fanon non si chiede se la razza esista o meno ma ne descrive il funzionamento, le modalità attraverso cui opera ai diversi livelli della realtà e, da una posizione interna all'esperienza svela la grammatica del discorso coloniale che si articola attorno a un processo di "razzializzazione" delle relazioni sociali ed economiche²⁶⁴. Nella prefazione, Sartre sottolinea quanto sia importante per i cittadini europei leggere questo libro, sebbene i veri destinatari siano gli abitanti del Terzo Mondo: "Fanon vi spiega ai suoi fratelli e smonta per loro il meccanismo delle nostre alienazioni: approfittatene per scoprirvi a voi stessi nella vostra verità di oggetti. Le nostre vittime ci conoscono dalle loro ferite e dai loro ferri: questo rende la loro testimonianza irrefutabile"²⁶⁵.

Descrive quindi le violenze psico-fisiche imposte sulle popolazioni sottomesse fino a raccontare di come quest'ultime trovino nell'alienazione religiosa l'unica soluzione per far fronte all'alienazione coloniale. Ed è a questo punto della prefazione che si trova il passaggio scelto da Walcott per *Dream on Monkey Mountain*: si tratta di una sola pagina che l'autore spezza in due, mettendo una prima parte all'inizio dell'Atto I ed una seconda ad aprire l'Atto II.

Dopo aver visto il dramma è possibile leggere in maniera diversa queste righe di Sartre:

E così, in certe psicosi, chi soffre di allucinazioni, stanco di essere sempre insultato dal suo demone, un bel giorno comincia a udire la voce di un angelo che lo lusinga; ma le beffe non cessano per questo; semplicemente, da ora in poi, si alternano con le lusinghe. Questa è una difesa, ma è anche la fine della storia. L'io è dissociato, e il paziente si avvia verso la pazzia²⁶⁶.

²⁶⁴ L. Ellena, Introduzione alla nuova edizione italiana de *I dannati della terra* di Franz Fanon. Torino 2007, p. IX;XVII.

²⁶⁵ J. P. Sartre, "Prefazione", *Ibid.*, p. XLVLI.

²⁶⁶ J.P. Sartre, Prefazione a *I dannati della terra* di Franz Fanon, in D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, op. cit., p. 75.

Certamente, quella cui fa riferimento Walcott non è l'alienazione religiosa mentre sappiamo che l'angelo che lusinga Makak è la donna bianca che gli appare in sogno prospettandogli un futuro di gloria e di vendetta in Africa; eppure il tema dell'allucinazione torna.

Makak viene presentato come un uomo schiacciato dai rigidi schemi sociali che guidano la realtà in cui vive; una realtà all'interno della quale il posto di ciascuno è deciso dalla razza, dal colore della pelle e persino dalla lingua – il *patois* francese contro l'inglese della *ruling class* – cui si aggiunge il fardello di una storia passata fatta di schiavitù e colonialismo. E' un uomo stufo di non avere un'identità, di essere perseguitato dall'autorità del padrone ed è tutto ciò a spingerlo verso la "pazzia". Ecco perché queste righe ben introducono la Prima Parte nella quale il protagonista dà segni di squilibrio e racconta il suo sogno.

Le parole di Sartre che aprono invece la seconda parte di *Dream* recitano così:

Aggiungiamo, per certi altri infelici scelti con cura, quell'altra ossessione di cui ho già parlato: la cultura occidentale. Se fossi in loro, direte voi, preferirei ancora le mie superstizioni alla loro Acropoli. Benissimo: avete colto la situazione. Ma non del tutto, perché voi *non siete* loro – o non ancora. Altrimenti sapreste che loro non possono scegliere; devono avere l'uno e l'altro. Due mondi; il che vuol dire due ossessioni; ballano tutta la notte e all'alba affollano le chiese per sentire la Messa; il divario si allarga ogni giorno di più. Il nostro nemico tradisce i suoi fratelli e si fa nostro complice; i suoi fratelli fanno lo stesso. Il rango di "indigeno" è una nevrosi introdotta e mantenuta dal colonizzatore tra i colonizzati *con il loro consenso*²⁶⁷.

"L'ossessione della cultura occidentale" è esattamente ciò che perseguita il Caporale Lestrade, che contribuisce in parte alla fuga di Makak verso l'Africa e che culmina nella scena del processo alle grandi figure della storia europea.

Inoltre, in questo brano si trova l'anticipazione del tema che domina la seconda parte del dramma, quello del "doppio": doppia si rivela la natura del mulatto Lestrade; doppia è la reazione dei due ladroni al sogno di Makak; doppio è il ruolo di Moustique che da "traditore" dell'amico torna per redarguirlo e per rimproverargli le sue malefatte; doppia è l'immagine dell'Apparizione, che, additata dal Caporale come l'emblema del potere bianco che inganna e ferisce, è invece venerata dal protagonista perché incarnazione della nobiltà, della bellezza dell'arte e della poesia; doppi sono infine il sogno ed il viaggio di Makak (verso l'Africa e verso casa).²⁶⁸ Così, sempre in questo brano

²⁶⁷ J.P. Sartre, Prefazione a *I dannati della terra* di Franz Fanon, in, *op. cit.*, p. 129.

²⁶⁸ Il tema del "doppio" ricorre spesso anche nella poesia di Walcott. Recentemente è stato scritto: "La duplicità è un altro tema di Walcott (nato gemello): due sono i picchi montani della sua isola, due le lingue che parla e usa nei testi, doppio il cammino di conoscenza che impone a sé stesso ("ci sono due viaggi/in ogni odissea, uno sulle acque agitate, l'altro accovacciato e immobile nel silenzio"). W. Siti, "L'Itaca di Walcott è un'isola caraibica". *La Repubblica*, 7 dicembre 2014, p. 58.

troviamo *in nuce* ciò a cui decide di ribellarsi alla fine il protagonista: quando decapita la donna bianca, volta le spalle tanto all'ossessione occidentale, quanto a quella "nera", all'odio vendicativo come strumento di rivincita e, soprattutto, rinuncia alla possibilità di vedersi definito dall'esterno. La rabbia nera costituisce una tappa fondamentale per la riscoperta delle proprie radici, ma alla lunga rappresenta solo un modo per perpetuare la dinamica dominatore/sottomesso. Al contrario Makak trova sé stesso, riscopre il suo nome e torna a casa, nei Caraibi. Non a caso con le ultime battute sembra rivolgersi direttamente alla gente in sala: "Makak abita lì. Makak vive dove è sempre vissuto, nel sogno della sua gente".

Nel finale è dunque il pubblico caraibico – al quale l'autore dedica questo dramma – ad essere coinvolto ed a scoprirsi sognatore poiché quelle che vede rappresentate sono le proprie paure di asservimento e sogni di libertà: *Dream on Monkey Mountain* è una grande metafora animata all'interno della quale il protagonista diventa il portavoce della coscienza collettiva. Ha scritto Jean Genet: "Io vado al teatro per vedermi sul palcoscenico (restituito in un sol personaggio o con l'ausilio d'un personaggio multiplo e sotto forma di favola) quale non saprei – o non oserei – vedermi o immaginarmi e tuttavia quale so d'essere ..."269. Ecco cosa ha saputo creare Walcott per gli abitanti delle Indie Occidentali.

Raccontando la storia di uno fra tanti, l'autore offre un punto di vista sulla condizione della sua gente e mette in scena la nascita dell'identità caraibica, un'identità che conosce il proprio passato ma che conquista uno spazio nuovo.

In fondo, è stato scritto, *Dream* costituisce una grande, sfaccettata risposta alla domanda del Caporale Lestrade allorché nel Prologo chiede al protagonista di fornire informazioni sul proprio conto270 – "Qual è il tuo nome?" – ma Makak non sa rispondere: l'ha dimenticato. "Qual è il tuo nome?" – insiste nell'Epilogo – e l'uomo, senza esitazione, rivela di chiamarsi Félix Hobain, di abitare sul Monte della Scimmia e di fare di mestiere il carbonaio.

La prova drammaturgica di Walcott è perfettamente in linea con quanto Fanon scrive sempre ne *I dannati della terra*, laddove sostiene che il primo dovere del poeta colonizzato sia di determinare chiaramente il "soggetto popolo" della sua creazione, prendendo coscienza della propria alienazione ed evitando di trascinare il popolo in un passato che non c'è più.

"E' in quel luogo di squilibrio occulto in cui sta il popolo che dobbiamo portarci", scrive Fanon, "poiché, non dubitiamone, è lì che si accende la sua anima e s'illumina la sua percezione e il suo

²⁶⁹ J. Genet, in *Jean Genet, tutto il teatro*. Trad. G. Caproni e R. Wilcock. Milano 1989, p. XXI.

²⁷⁰ L. A. Breiner, "Walcott's Early Drama", in S. Brown, *The Art of Derek Walcott, op. cit.*, 78.

respiro”²⁷¹. Più avanti, ancora un brano tratto da *I dannati della terra* fa pensare a Walcott ed alla sua ricerca per il teatro caraibico:

Il presente non è più chiuso su sé stesso ma squarciato. Il narratore ridona libertà alla fantasia, innova, fa opera creativa. Accade persino che figure poco preparate a questa trasmutazione, *banditi di strada o vagabondi più o meno asociali*, siano riprese e rimodellate. Bisogna seguire passo per passo, in un paese colonizzato, l'emergere della fantasia, della creazione nelle canzoni e nei *racconti epici popolari*. Il narratore risponde per approssimazioni successive all'aspettativa del popolo e procede, in apparenza solitario ma in realtà sorretto dall'uditorio, alla ricerca di modelli nuovi, di modelli nazionali. La commedia e la farsa spariscono o perdono la loro attrattiva. Quanto alla drammatizzazione, essa non si situa più al livello della coscienza di crisi dell'intellettuale. Perdendo i suoi caratteri di disperazione e di rivolta, essa è *diventata il retaggio comune del popolo*, è diventata parte d'una azione in preparazione o già in corso²⁷².

Che per scrivere *Dream* Walcott abbia tratto ispirazione da luoghi e persone a lui noti fin dai tempi dell'infanzia trascorsa a Saint Lucia lo dice lui stesso.

Il Monte della Scimmia esiste davvero perché nell'isola c'è un'altura chiamata La Sorcière; la galera si trova a Castries, la città dove è cresciuto; ed il *creolo* francese è realmente la lingua più diffusa fra la gente (mentre solo l'*élite* parla fluentemente inglese). Il personaggio di Makak poi non è del tutto frutto della sua immaginazione:

And so, when I started to write this play, I remembered an almost inhuman man named Makak Rougier – I suppose his name meant “Rougier’s monkey”, because he worked for a man named Rougier – who used to come into town and get terrifyingly drunk. He’d roar up and down the main street, fling things around, and get arrested²⁷³.

Persino il sogno dell'umile carbonaio che diventa re ha le sue origini in fatti storici documentati. Nel libro *The Loss of Eldorado* (1969) V. S. Naipaul racconta di come, all'inizio del diciannovesimo secolo, gli schiavi neri di Trinidad avessero creato dei “regni della notte”: durante il giorno i neri lavoravano al servizio dei loro padroni bianchi, sopportandone le crudeltà ed il disprezzo ma, con il calar delle tenebre, questi stessi schiavi diventavano re e regine, ciascuno con il suo seguito di cortigiani abbigliati in splendidi costumi ed ornati di tutto punto. Si esibivano mascherati, imitando gli atteggiamenti, il modo di fare dei padroni ed impartendo ordini immaginari ai bianchi che

²⁷¹ F. Fanon, *I dannati della terra*, op. cit., p. 156. Corsivo aggiunto.

²⁷² *Ibid.*, p. 168.

²⁷³ D. Walcott, in “Man of the Theatre”, *The New Yorker* 1971, in *Conversations with Derek Walcott*, op. cit., p. 19.

divenivano oggetto di fantasie di vendetta. Addirittura, pare che uno di questi reggimenti notturni, capitanato da un certo Re Sampson, fosse conosciuto come il “Macacque regiment”.

Le messe in scena al chiar di luna permettevano agli schiavi di rivivere ricordi di grandezza ancestrali e, allo stesso tempo, di ribaltare momentaneamente le aspre verità del presente. Così - fino a quando non vennero scoperti nel 1805 e la loro aristocrazia giustiziata o punita - questi regni della fantasia ebbero un ruolo positivo; furono un mezzo per evitare la disperazione ed aiutarono gli schiavi nell'affrontare circostanze che sarebbero state altrimenti intollerabili²⁷⁴.

Da qui il fascino che figure come quella di Makak e dei suoi compagni possono esercitare sullo spettatore caraibico. Sono personaggi che in qualche modo appartengono alla memoria collettiva, non sono nuovi né estranei. Dice Walcott:

What appears to be the most-old-fashioned aspect of Third World writing, or to West Indian writing in particular, is really its most powerful aspect: the tribe is being told a story that comes from the *memory* of that tribe. [...] I do find that a lot of my principal characters are heightened by the fact that they come out of the depth of a *folk consciousness*²⁷⁵.

Accanto alle storie di cui può aver sentito parlare nella sua isola, l'autore introduce nel dramma elementi tipici della cultura orale caraibica. Se già la trama di *Ti-Jean and His Brothers* (1957) era basata sul folclore di Saint Lucia ed ispirata ai racconti ascoltati durante l'infanzia, adesso, l'uso di danze, canzoni ed inflessioni popolari è massiccio: “*Dream on Monkey Mountain* è un tentativo di rispettare le varie forme del folclore delle Indie Occidentali”, dice in un'intervista²⁷⁶.

“La nostra società si fonda sulla tradizione orale ... e l'accompagnamento di voce e percussioni è alla base della nostra musica. Se iniziamo a creare uno stile teatrale all'interno del quale le percussioni forniscono il ritmo di base, altre cose, come l'uso del coro e le danze nasceranno spontanee”, spiega. Aggiunge come nel suo teatro anche l'utilizzo delle maschere sia un'eredità del Carnevale caraibico carico di valore simbolico per la gente delle Antille. Le maschere sono un “totem” e basta indossarne una per creare teatro: non c'è alcun tentativo di imitare l'avanguardia; e

²⁷⁴ V. S. Naipaul, *The Loss of Eldorado*, Harmondsworth 1973, p. 291-299.

Vale la pena ricordare ciò che scrive Édouard Glissant nel capitolo “Théâtre conscience du peuple” del volume *Le Discours antillais* (1981) laddove sottolinea l'urgenza di ricordare il “Nègre marron”, lo schiavo fuggiasco, come uno degli eroi più importanti della comunità caraibica. Scrive Glissant: “C'est que tout théâtre tragique appelle... un héros qui prend sur lui le destin de la communauté. Notre drame (qui n'est pas tragédie) est que nous avons collectivement renié puis oublié le héros qui dans notre histoire réelle a pris sur lui notre résistance: le Nègre marron. Cette occultation historique enlance l'absence tragique.” É. Glissant, *Le Discours antillais*, Paris 1981, p. 716-717.

²⁷⁵ D. Walcott in, “Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott”, S. Ciccarelli 1977, in *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, p. 44. Corsivo aggiunto.

²⁷⁶ D. Walcott in, “Bajans Are Still Very Insular and Prejudiced” by C. Jacobs, *The Trinidad Guardian*, 23 July 1967. In *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, p. 8.

lui ammette di voler semplicemente recuperare le forme archetipiche del teatro africano, cinese o giapponese, come fanno altri registi europei. Jean Genet o Bertold Brecht, per esempio.²⁷⁷

Ed ecco che nelle sue parole, ancora una volta, folclore e mondo occidentale, Africa ed influenze di culture lontane si incontrano, si spiegano, si confondono. Le sua duplice eredità scopre affinità con mondi diversi per dar vita a qualcosa di inedito; è un *refrain* che torna nelle interviste come negli articoli e che, nelle sue opere teatrali, prende corpo sul palcoscenico.

Nel saggio “Meanings”, a proposito di *Dream* scrive:

I am a kind of split writer: I have one tradition inside me going in one way, and another tradition going another. The mimetic, the Narrative, and dance element is strong on one side, and the literary, the classical tradition is strong on the other.

In The Dream on Monkey Mountain, I tried to fuse them. [...] I think the pressure of those two conflicts is going to create a verbally rich literature, as well as a mimetic style²⁷⁸.

L'eclittismo è il cuore dell'estetica walcottiana che mira a celebrare il mondo delle Indie Occidentali e dei suoi abitanti attraverso l'ibridazione delle forme espressive. E' uno stile di rappresentazione che lui chiama “mulatto style”²⁷⁹ nel quale metodi ed esperienze teatrali diverse si fondono. *Dream on Monkey Mountain* è il modello per eccellenza di questo stile.

4. Altre sere a teatro ovvero “The mulatto style”

Esempio unico di drammaturgia creola, in *Dream on Monkey Mountain* si ritrovano echi di opere di grandi autori della tradizione europea, a testimonianza di come Walcott concepisca la sua poetica della creolità.

Scrisse una volta il suo amico Iosif Aleksandrovič *Brodskij* (1940-1996), poeta russo premio Nobel per la letteratura:

²⁷⁷ D. Walcott in, “Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott”, S. Ciccarelli 1977, in *Conversations with Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 35-36.

²⁷⁸ D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 48.

²⁷⁹ In T. Olaniyan, “Islands of History at a Rendezvous with a Muse”, in *Scars of Conquests/Masks of Resistance. The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama*. New York 1995, p. 103. Walcott usa l'espressione “mulatto of style” nel saggio “What the Twilight Says” [“La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 21”] in un passaggio che riporteremo più avanti. Il tono è di polemica e vuole sottolineare l'ideologia anti-mulatta che pervade l'ambiente culturale antillano in questi anni: il mulatto è infatti considerato “il traditore”, colui che si schiera con il potere bianco e l'*élite* dominatrice.

Walcott non è un tradizionalista né un modernista. A lui non si adatta nessuno degli “ismi” disponibili e degli “isti” che ne conseguono. Non appartiene a nessuna “scuola”: non ce ne sono molte nei Caraibi, se si eccettuano quelle dei pesci²⁸⁰.

Brodskij si riferisce qui all’arte poetica di Walcott, ma le sue parole ben si adattano anche alla sua scrittura drammatica, e in particolare a *Dream*, visto che è proprio il fatto di non seguire una “scuola” precisa a consentirgli di narrare le vicende di un anziano carbonaio caraibico attraverso molteplici allusioni ad autori e generi teatrali di tutto il mondo.

A suggerire il primo riferimento ad una realtà culturale diversa è direttamente lui nelle “Note per la regia”, dove raccomanda per la messa in scena la stessa precisione ed energia tipica del teatro Kabuki. Walcott, come sappiamo, scopre il cinema ed il teatro giapponesi nel 1959 quando, grazie ad una borsa di studio della Rockefeller Foundation, trascorre alcuni mesi a New York. Qui - affascinato dalle corrispondenze fra la mitologia caraibica e quella nipponica e studiando le rappresentazioni, i costumi del Kabuki e del teatro Nō - scrive *Malcochon* (1959), un dramma apertamente ispirato a *Rashomon* (1950) di Akira Kurosawa. Sempre a New York comincia ad ideare il testo di *Dream on Monkey Mountain* ed è proprio un altro film giapponese a fornirgli lo spunto per la donna bianca che appare a Makak, *Ugetsu monogatari* (1953), di Kenji Mizoguchi, in cui gli spettri femminili sono ben due²⁸¹.

Se si vuole dunque leggere il personaggio dell’Apparizione in termini “culturali”, “razziali” ed interpretarla come la musa incantatrice che strega il protagonista allontanandolo dalla sua terra - dando allo stesso tempo il via al percorso che lo porterà a trovare sé stesso - è necessario sapere che l’idea iniziale gliela fornisce questo film di Kenji Mizoguchi²⁸². Tratto da due racconti del diciassettesimo secolo, *Ugetsu monogatari* prende a modello il teatro Nō, esattamente come fa Walcott per il suo dramma. In un’intervista l’autore racconta infatti che, mentre i personaggi e la

²⁸⁰ ²⁸⁰ I. Brodskij, “Il suono della marea” in, D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Trad. ita. B. Bianchi, G. Forti e R. Mussapi. Milano 2012, p. 22. Ricordiamo che in inglese “school” significa non solo “scuola” ma anche “branco di pesci”.

²⁸¹ Ambientato nel sedicesimo secolo nel Giappone devastato dalla guerra civile, *Ugetsu* narra la storia di Genjuro, vasaio di campagna, di suo fratello Tobei che sogna di diventare samurai e delle ambizioni che li spingono ad abbandonare le rispettive famiglie per andare in cerca di fortuna.

Riescono tutti e due a raggiungere i propri obiettivi ma la loro avidità porta rovina e disperazione nelle famiglie lasciate sole. Mentre Tobei conosce amaramente le asperità della guerra, Genjuro diventa l’amante di un’avvenente e facoltosa fanciulla ma scopre presto che la donna è lo spettro di una ragazza morta di malattia. Solo un *sutra* dipinto sul suo corpo da un monaco buddista riesce a liberarlo dal sinistro legame e gli consente di fuggire dall’apparizione.

Genjuro torna quindi pentito al suo villaggio dove trova la moglie ad accoglierlo e confortarlo: si tratta però di una seconda apparizione in quanto anche lei è rimasta uccisa tempo addietro senza mai smettere di aspettare il suo ritorno.

Liberamente tratto da due racconti fantastici di Akinaru Ueda - “L’albero di Asaji” e “La lubricità del serpente” nella raccolta *Ugetsu monogatari* (1776) - il film è stato presentato in italiano con il titolo *I racconti della luna pallida d’agosto* e ha vinto il Leone d’Argento alla Mostra del Cinema di Venezia (1953).

²⁸² B. King, *op. cit.* 2000, p. 154-155.

trama hanno origine nel folclore di Saint Lucia, la messa in scena nasce dai punti di contatto fra la tradizione caraibica e l'arte performativa nipponica:

At the same time, I was influenced by Japanese Nō plays and the whole Kabuki thing. I thought that I could see in the truly ethnic West Indian dances – some of the surviving celebrating or warrior dances – the same kind of force you get in the Japanese theatre: We have a similar percussive feel – we use flute and drums – and we have a great oral tradition in the islands that gives us a reference for speech. So I tried to combine these elements into a play that could be done on a completely bare stage with just light, because we in the West Indies are also very poor²⁸³.

I riferimenti alla tradizione giapponese riguardano però soprattutto l'allestimento e sono quindi di competenza del regista; per quanto riguarda invece la scrittura *stricto sensu*, Walcott – libero di muoversi “come una gazza”²⁸⁴ fra un mondo letterario e l'altro - echeggia anche Calderón de la Barca, si rifà a Brecht, a Fanon, arrivando persino a creare un parallelo con la storia di Gesù Cristo ed i suoi ultimi giorni sulla terra²⁸⁵. Le parole di Brodskij lo confermano: “[egli] ha assorbito, al modo in cui le balene assorbono il plancton o un pennello assorbe la tavolozza, tutti gli idiomi stilistici che il Nord poteva offrire: adesso cammina con le sue gambe, e a grandi passi”. Non si tratta nemmeno di “influenze” prosegue il poeta russo; gli autori che Walcott porta con sé sono semplicemente cellule della sua circolazione sanguigna, perché la poesia è l'essenza della cultura del mondo²⁸⁶. Dal canto suo, Walcott non nutre alcun dubbio al riguardo: attaccato alla “buona istruzione coloniale” ricevuta ed alla lingua inglese – “I consider language to be my birthright”²⁸⁷ -, liquida come “provinciali” le dispute sull'imitazione e l'originalità: “la paura dell'imitazione perseguita i poeti minori”, scrive in “La musa della storia”. E con molta chiarezza insiste:

Sappiamo che i grandi poeti non hanno il desiderio di essere diversi, né il tempo per essere originali, che la loro originalità emerge solo quando hanno assorbito tutta la poesia che hanno letto, intera, che la loro prima opera sembra l'accumulo dei rifiuti altrui, ma che poi essi diventeranno *falò*, che solo gli accademici e i poeti pavidi parlano del debito di Beckett nei confronti di Joyce²⁸⁸.

²⁸³ D. Walcott, “Man of the Theatre”, *The New Yorker* 1971, in *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, p. 19.

²⁸⁴ “Il mio stile era stato, e forse è ancora, quello della gazza – un po' qui e un po' lì, saltando da un poeta all'altro – ma non quello dell'avvoltoio”, scrive Walcott in “Robert Lowell” (1984). In *La voce del crepuscolo, op. cit.*, p. 107.

²⁸⁵ Il giorno in cui Makak si risveglia dal sogno, esce di galera e “rinasce” nella sua terra è domenica, lo stesso giorno in cui Cristo risorge dopo essere stato crocifisso insieme ai due ladroni.

²⁸⁶ I. Brodskij, *op. cit.*, p. 17-18; 22.

²⁸⁷ D. Walcott, in “An Interview with Derek Walcott”, L. Sjöberg, 1983. In *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, 82.

²⁸⁸ D. Walcott, “La Musa della Storia” (1974), in *La voce del crepuscolo, op. cit.*, p. 75. Corsivo aggiunto.

Qui è esplicito il riferimento ai saggi di T. S. Eliot dei quali Walcott riconosce l'influenza sui propri scritti teorici²⁸⁹. In particolare viene in mente "Tradizione e talento individuale" ["Tradition and Individual Talent", 1919] dove emerge l'istanza dell'impersonalità del poeta nel rapportarsi alla tradizione: Eliot afferma la necessità di un dialogo del poeta con i predecessori, una disposizione a lasciarli parlare e "affermare vigorosamente la loro immortalità" nella nuova opera, mentre – aggiunge – la tradizione è qualcosa di dinamico da reinventare e ricostruire; parla altresì della possibilità di fondere passato e presente in una dimensione atemporale, insistendo sui materiali disparati che entrano nel crogiolo del poeta, che non esprimerebbe una personalità quanto un "particular medium". In linea con il pensiero di Walcott scrive:

Se invece noi ci accostassimo ad un poeta senza alcun pregiudizio, spesso ci accorgeremmo, che le parti, non solo migliori, ma anche più personali della sua opera sono forse quelle in cui i poeti scomparsi, i suoi antenati, dimostrano con maggior vigore la loro immortale vitalità²⁹⁰.

La scelta di fondere numerosi stili e linguaggi da parte di un autore come Walcott rende concrete ed attuali le teorie di Eliot, ancora di più se riferite al teatro (dove si mescolano differenti codici culturali)²⁹¹ e ad un'opera come *Dream on Monkey Mountain* dove confluiscono diversi elementi intertestuali sia nel testo drammatico che nella recitazione. Inoltre, se è fuori luogo parlare di "debito" o imporre un'influenza diretta di un autore nei confronti di un altro, è importante ricercare assonanze per dar *corpo* all'idea di *creolità* e per avvicinare il lettore alla poetica walcottiana, poetica all'interno della quale il meccanismo di "appropriazione/deformazione" della cultura ereditata gioca un ruolo fondamentale. Ecco dunque che in quella grande affermazione di libertà, in quell'inno all'espressione artistica - voce ed anima dell'uomo - che è il "mulatto style" troviamo anche Georg Büchner e August Strindberg; scopriamo riferimenti a Miguel de Cervantes o al teatro

²⁸⁹ In un saggio sull'attività critica di Walcott, H. N. Mc Dermott spiega: "Walcott's earliest theoretical essays reveal a liberal humanist orientation specifically influenced by Matthew Arnold, T. S. Eliot and F. R. Leavis. During the 1950s and 1960s, Walcott's theoretical formation was particularly susceptible to the ideological prescription of Arnold and Eliot as these relate to the centrality of the European literary tradition as filial, the ontological nature of art, the exclusion of autobiographical elements from the meaning of art and the view of the aesthetic realm as free from the taint of the socio-historical and political." H. N. Mc Dermott, "The Mulatto of criticism: Walcott and literary theory." In *Interlocking Basins of a Globe. Essays on Derek Walcott*. Edited by J. Antoine-Dunne. Leeds 2013, p. 52.

Per il rapporto di Walcott con l'estetica eliotiana si rimanda al volume di Charles Pollard *New World Modernism: T. S. Eliot, Derek Walcott, and Kamau Brathwaite*. Charlottesville 2004.

²⁹⁰ T. S. Eliot, "Tradizione e talento individuale", in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la lirica*. Trad. V. Di Giuro e A. Obertello. Milano 2010, p. 68. Nota al testo di M. Bacigalupo, p. 197-210.

²⁹¹ In M. Valcavi, *op. cit.*, p. 76.

del primo García Lorca, mentre il personaggio di Makak può ricordarci *Peer Gynt* (1867) di Henrik Ibsen o *The Emperor Jones* (1920) di Eugene O'Neill²⁹².

È in particolare l'opera drammatica di Georg Büchner (1813-1837) a porsi come precedente significativo per il dramma walcottiano, anch'esso ricco di doppi sogni, di doppi viaggi e doppi personaggi, e nel quale riveste un valore simbolico importante l'alternanza di scene diurne e notturne, con una netta preponderanza delle seconde sulle prime visto anche il ruolo da protagonista non esplicito che riveste la Luna. Tema *de riguer* per eccellenza per i poeti – Walcott compreso²⁹³, in *Dream* la luna è presente in scena al pari degli altri personaggi e quando non c'è viene da questi immaginata, sognata, invocata. Persino un verso tratto da un dramma Nō riportato in epigrafe recita: “Se la luna è amica della terra, come possiamo lasciare la terra?”. Al pari della donna bianca, la luna è la musa, l'ispirazione del poeta ed il sogno di “altrove” di Makak; è una guida nobile, sublime, irraggiungibile ed è anche colei che bisogna lasciare quando si decide di vivere con pienezza la vita sul Monte della Scimmia: non a caso, il momento in cui nell'Epilogo l'uomo esce di prigione e torna verso la sua casa coincide con l'alba di un nuovo giorno.

La centralità del ruolo della luna che nella sua alternanza con il sole ritma la vicenda, ricorda le opere di Büchner: dal racconto *Lenz* (1835) - dove appare chiara la scissione tra diurno e notturno, tra l'operare e il fantasticare, tra cosciente e subcosciente, tra la lotta e la pace, tra l'essere col mondo e l'essere con la natura – ai drammi per il teatro che condividono una lievitazione notturna; sono pieni di sogni, di incubi, di allucinazioni. Così, nella commedia *Leonce e Lena* (1836) le fughe ed i destini dei protagonisti si incrociano tra sogno e realtà, in un'atmosfera notturna e fantastica dove si

²⁹² In *The Emperor Jones*, Eugene O'Neill (1888-1953) racconta le vicende di un uomo di colore che, evaso dalle galere nordamericane, si autoproclama imperatore di una piccola isola a popolazione nera. Qui, a poco a poco, diviene un crudele oppressore dei suoi sudditi, i quali, stanchi di tali angherie, si ribellano, lo affrontano e lo mettono in fuga. Il dramma, diviso in otto quadri, è noto in particolare per il monologo di Jones mentre è braccato dalla moltitudine degli oppressi che si vogliono vendicare. Una volta attraversata la foresta, l'imperatore spera, pur affamato e assetato, di raggiungere una nave e di trasferirsi in terre a lui meno ostili. Tuttavia, durante la disperata corsa nella boscaglia, Jones è colto da febbre alta e da allucinazioni, nelle quali rivede i momenti salienti della propria esistenza, come il volto dell'uomo che anni addietro aveva assassinato i compagni di galera. Improvvisamente si desta da questo stato di confusione e si ritrova lì da solo, nudo sulla nuda terra, ormai preda dei suoi inseguitori che lo raggiungono e lo uccidono.

Nel 1933 è stato tratto un film dal testo teatrale di O'Neill, per la regia di Dudley Murphy, protagonista Paul Robeson, attore-cantante e leader della comunità afro-americana, considerato oggi tra i primi *black-movies* della storia del cinema.

²⁹³ La luna è presente in diverse poesie di Walcott, riportiamo due esempi. Dalla poesia *Metamorfosi*, I. *Luna*: “Slowly my body grows a single sound,/slowly I become/a bell./an oval, disembodied vowel,/I grow, an owl/an aureole, white fire. (“Lentamente il mio corpo si fa un solo suono,/lentamente divento/una campana,/un'ovale, incorporea vocale,/mi faccio gufo,/aureola, fuoco bianco.”). Dalla raccolta *Another Life*: “a moon ballooned up from the Wireless Station. O/mirror, where a generation yearned/for whiteness, for candour, unreturned.” (“una luna si alzò come un Pallone dalla Stazione Radio. O/specchio, dove anelava una generazione,/non corrisposta, a bianchezza, candore.”) D. Walcott in, I. Brodskij “Il suono della marea”, op. cit., p. 15. Il motivo della luna ricorre continuamente nei testi di Walcott ed è molto frequente nel folklore delle Indie Occidentali, così lo ritroviamo anche nel *Grande Mar dei Sargassi* di Jean Rhys (“pensi anche tu ho dormito troppo al chiaro di luna?”- in J. Rhys, *Il grande mar dei sargassi* (1966), trad. ir. A. Motti, Milano 2011, p. 84.

intrecciano il desiderio di amore e quello di morte, mentre in *Woyzeck* (1837) le misteriose voci della notte risuonano nei sogni del protagonista²⁹⁴. *Woyzeck* è il dramma di un soldato semplice che – costretto di giorno ad una vita che lo umilia - cede alle allucinazioni notturne che gli impongono di uccidere la propria donna, colpevole di averlo tradito. Nel suo delirio recita:

WOYZECK

Dai, ancora, dai, ancora! Alé, e continuano i violini e pifferi. Dai, ancora, dai, ancora! Silenzio, la musica! Cos'è che parla lì sotto? (*Si china verso il suolo*) Ah! Cosa? Cosa dite? Più forte, più forte! Ammazza, ammazza la lupa del diavolo? Ammazza, ammazza la ... lupa del diavolo! Devo? Devo proprio? Anche qui lo sento? Lo dice anche il vento? Lo sento ancora, ancora: “ Ammazzala, ammazzala!”²⁹⁵.

Anche *Woyzeck* è un ultimo fra gli ultimi e l'incubo che lo spinge al delitto ricorda le parole con le quali il Caporale incita Makak a decapitare l'Apparizione – “Essa è luce bianca che ti ha paralizzato il cervello ... uccidila tu! Uccidila! Uccidila!” - e la confusione di Makak dopo la sua repentina decisione (“Devo, devo farlo da solo”) ²⁹⁶. Se la trama e l'ambientazione delle due *pièces* appaiono quanto mai distanti, sono l'atmosfera - con tanto di musica di accompagnamento - e l'incalzare simile delle parole a colpire lo spettatore e a far ipotizzare un parallelo tra le due scene. Per quanto riguarda invece il tema dell'alternanza onirica fra il sole e la luna, Büchner ripropone il duetto notte-giorno anche in *La morte di Danton* (1835). Qui Robespierre, uno dei protagonisti del dramma, dice:

ROBESPIERRE

La notte respira pesante sopra la terra e si rivolta in un sogno confuso. Pensieri, desideri, appena presagiti, arruffati e informi, che alla luce del giorno s'erano ritratti e nascosti spauriti, ora acquistano forma e s'insinuano nella silenziosa dimora del sogno. Aprono le porte, guardano dalle finestre, si fanno quasi di carne, le membra si stendono nel sonno, le labbra mormorano. E non è la vostra veglia un sonno più chiaro? Non siamo forse dei sonnambuli ... In un'ora lo spirito compie più atti di pensiero di quanti non possa realizzare in anni il pigro organismo del nostro corpo. [...]²⁹⁷

E dunque Büchner torna ancora una volta sul momento del sogno, così centrale nell'opera di Walcott che stiamo analizzando. Anch'esso tema *de riguer* della narrativa di tutti i tempi come della

²⁹⁴ G. Guerrieri, “Introduzione” a *Georg Büchner, Teatro – La morte di Danton, Leonce e Leda, Woyzeck* -. Milano 1978, p. XIV-XV.

²⁹⁵ G. Büchner, *Woyzeck*, in *op. cit.*, p. 150.

²⁹⁶ D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, *op. cit.*, p. 164.

²⁹⁷ G. Büchner, *La morte di Danton* in *op. cit.*, p. 30.

drammaturgia mondiale, vale il commento scritto da August Strindberg (1849-1912) per il suo dramma intitolato proprio *Un sogno*:

Che la vita sia in sé un sogno ci poteva solo apparire un'immagine poetica di Calderón. Ma allorché Shakespeare, nella *Tempesta*, fa dire a Prospero che “siamo fatti della stessa stoffa di cui sono fatti i sogni” e quando, un'altra volta, il saggio britannico attraverso Macbeth si esprime sulla vita come “una fiaba narrata da un folle”, allora si può proprio riflettere sul problema²⁹⁸.

Se Walcott non può fare a meno della tradizione classica, è esattamente a *Un sogno* [*Ett drömpsel*, 1902] di Strindberg che si pensa aprendo il copione di *Dream on Monkey Mountain* giacché entrambe le opere riportano una lunga ed accurata “Nota per la regia” nella quale gli autori forniscono indicazioni per la messa in scena, e non è escluso che Walcott abbia in mente il drammaturgo svedese quando definisce il proprio dramma/sogno “illogico, derivativo, contraddittorio”. La Nota di Strindberg recita così:

[L'autore] ha cercato d'imitare l'incoerente ma apparentemente logica forma del sogno. Tutto può accadere, tutto è possibile e verosimile. Tempo e spazio non esistono; su un insignificante fondo di realtà la fantasia fila e tesse nuovi motivi. Una mescolanza di ricordi, esperienze, libere invenzioni, assurdità e improvvisazioni.

I personaggi si fendono, si sdoppiano, si moltiplicano, svaporano, si condensano, si sciolgono, si raccolgono²⁹⁹.

Queste parole illustrano con chiarezza anche il dramma di Walcott ma ancora più interessante è il seguito della nota strindbergiana perché, parlando del “sognatore”, consente di approfondire le riflessioni sull'opera in esame:

Ma una coscienza sta sopra ogni cosa, quella del *sognatore*; per quella non ci sono segreti, nessuna incongruenza, nessuno scrupolo, niente leggi. *Lui non condanna, non assolve, si limita riferire*, e poiché il sogno è per lo più dolente, meno spesso felice, un tono di malinconia e di compassione per tutto ciò che vive percorre il vacillante racconto. Il sonno, il liberatore, si presenta spesso penoso, ma allorché la pena si fa insostenibile, sopravviene il risveglio che concilia il sofferente con la realtà, e per quanto tormentosa possa essere, comunque in quest'attimo è un sollievo, a confronto con il sogno tormentoso³⁰⁰.

²⁹⁸ A. Strindberg, *Un Sogno*, Introduzione di F. Perrelli, Bari 2008, p. IX.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 2.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 2. Corsivo aggiunto.

Sono riflessioni che si possono applicare anche a Walcott e alla sua pièce perché lui è un sognatore che “non condanna, non assolve e si limita a riferire”: infatti, se già nelle “Note per la regia” l’autore dice di condividere il sogno dei suoi personaggi, ne troviamo la conferma in “La musa della storia”, uno dei saggi fondanti la poetica walcottiana intesa come accettazione e celebrazione della personalità caraibica.

Scritto pochi anni dopo Dream, il passaggio finale del saggio sembra ripercorrere il viaggio di Makak:

Io accetto questo arcipelago delle Americhe. All’antenato che mi ha venduto, all’antenato che mi ha comprato dico: io non ho padre, e non voglio un simile padre, anche se vi capisco, fantasma nero, fantasma bianco [...] e non sta a me perdonare [...] e io non ho né il desiderio di perdonare. [...] Io vi dico un grazie strano e amaro eppure nobilitante, grazie per il gemito e la saldatura monumentali di due grandi mondi, come le due metà di un frutto unite dal suo succo amaro: perché voi, esiliati dai vostri Eden, mi avete posto nella meraviglia di un altro, e questo è il mio retaggio e il vostro dono³⁰¹.

Ecco che, passando per Strindberg e per un saggio di Walcott si torna ad aggiungere un tassello alla pièce teatrale: il sogno di *Dream* non è solo quello di Makak ma anche quello dell’autore che, facendo accettare al protagonista le proprie radici, celebra l’intero mondo caraibico e con lui si risveglia nella luce di un nuovo Eden. E’ il poeta che parla alla sua gente, la coinvolge nel sogno di dar vita ad un’arte puramente antillana, “conciliandola” altresì con la realtà. E il suo sogno - che ha come tema il viaggio e come scopo il ritorno a casa - è reso possibile dall’immaginazione, una forza unica, che diviene addirittura straordinaria in teatro, luogo dove la condivisione della fantasia non conosce restrizioni. Ancora una volta, Walcott lascia parlare Makak e, attraverso lui, trascina il pubblico a perdersi nel sogno di tutti:

MAKAK

Il dramma di Strindberg – il cui titolo originale è *Ett drömspel*, che andrebbe letteralmente tradotto *Una rappresentazione onirica* o *di sogno* – racconta della figlia del dio Idra che decide di scendere sulla Terra per osservare come vivono gli uomini e diviene ella stessa umana. Durante il viaggio la giovane si ritrova, senza soluzione di continuità, in un castello in cui è imprigionato un ufficiale, nella casa di due anziani coniugi, all’esterno di un teatro, in una grotta, su un’isola e così via. A sue spese si svela ai suoi occhi la vita di un pianeta, dura e infelice: anzi è la vita stessa il dolore più grande, che impone all’uomo di causare afflizioni al suo prossimo, sebbene ciò non riesca comunque ad assicurargli la benché minima felicità.

³⁰¹ D. Walcott, “La Musa della Storia”, *op. cit.*, p. 77. Corsivo aggiunto.

What power can crawl on the bottom of the sea, or swim in the ocean of air above us? The mind, the mind: Now, come with me, the mind can bring the dead to life, it can go back, back, back, deep into time. It can make a man king, it can make him a beast³⁰².

Il potere dell'immaginazione, la fantasia quale vendetta dell'uomo davanti a una vita troppo dura da accettare, non possono non fare pensare al teatro del *siglo de oro* spagnolo ed accostano Makak ai personaggi di Cervantes e di Calderón de la Barca. Nella sua relazione con Moustique, nel suo essere al contempo saggio, folle, comico e dignitoso³⁰³ Makak certo ricorda il *Don Chisciotte* e più in generale il dramma rimanda a certi intermezzi del Cervantes come *El Retablo de las maravillas* (1615)³⁰⁴ per la comune "esaltazione del potere che la nuda parola ha di creare l'illusione teatrale"³⁰⁵, per quel divertimento a far passare per realtà l'invenzione, che non è altro che un omaggio al potere liberatore del teatro. Al pari di Sigismondo in *La vida es sueño*, il nostro protagonista è poi un recluso che si eleva al di sopra di tutti gli altri personaggi grazie alla propria capacità di sognare; eppure, al contrario del primo, non è la presa di coscienza che la vita sia un sogno a permettergli di "riconquistarsi" il diritto ad esistere e a sottrarsi alla condizione di recluso: Makak scopre che vivere significa tornare al Monte Scimmia per guadagnarsi il pane vendendo carbonella al mercato e che la vita è dunque semplice, palpabile, concreta. Makak accetta il presente, non il destino. Inoltre capisce – e qui sta la grandezza del personaggio - che vivere non significa smettere di sognare; impara che il sogno non è solo una forza che permette di evadere dalla realtà per rifugiarsi in un mondo di gloria fittizio, ma che il sogno e la creatività possono far parte della vita. Così si riscatta, scoprendo la propria individualità ed immaginando le possibilità di un sogno condiviso.

Si dice che il pubblico preferisca "ri-scoprire" piuttosto che "scoprire" ed è forse per questo che in *Dream on Monkey Mountain* e nella figura di Makak in particolare, ri-troviamo echi frammentati del *Don Chisciotte*, di *Peer Gynt*, de *L'Imperatore Jones*, de *La vita è sogno* e così via. Sono citazioni, omaggi al patrimonio universale, cultura occidentale compresa, che spettano di diritto al poeta; a

³⁰² D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, *op. cit.*, p. 291

Trad. it.: "MAKAK Qual è la forza che può strisciare sul fondo del mare o nuotare nell'oceano d'aria sopra di noi? L'immaginazione, l'immaginazione. E allora venite con me, l'immaginazione può ridar vita ai morti, può ritornare indietro, indietro, indietro nella profondità del tempo. Può fare di un uomo un re, può farne una bestia".

³⁰³ Sono gli aggettivi usati da Erich Auerbach per la sua analisi del personaggio di Don Chisciotte nel saggio "Dulcinea incantata". In E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Volume secondo*. Torino 2000, p. 88-116.

³⁰⁴ Ne *El Retablo de las maravillas [Il teatrino delle meraviglie]*, Cervantes tratta una delle questioni più scottanti che angustiavano la società spagnola del tempo – la difesa dell'onore e la purezza del sangue – narrando la vicenda di una compagnia di attori che riesce a truffare un intero paese, allestendo uno spettacolo inesistente, con la scusa che la rappresentazione può essere vista solo da coloro che non sono né figli illegittimi né di origine ebraica; il che naturalmente spinge tutti gli spettatori a fingere di vedere.

³⁰⁵ In *Tutte le opere di Cervantes. Volume Primo*. A cura di F. Meregalli. Milano 1971, p. 729.

maggior ragione visto che il tentativo di Walcott non si limita ad un dotto esercizio di stile, ma vuole essere un modo per interpretare il proprio mondo.

Lo dice lui stesso:

Eppure, più crescevo e mi sentivo sicuro di me, più marcato si faceva il mio isolamento come poeta, più per capire il mio mondo avevo bisogno di diventare onnivoro riguardo all'arte e alla letteratura dell'Europa³⁰⁶.

Di nuovo, le sue parole sembrano completare quelle di T.S. Eliot, laddove in "Tradizione e talento individuale" afferma che il poeta non deve considerare il passato una massa informe, indiscriminata e inassimilata; che non può affidare la propria formazione ad una o due predilezioni personali, né all'imitazione di un periodo letterario prediletto; che è necessario essere consapevoli che nulla viene abbandonato *en route*, che "né Shakespeare né Omero e neppure i graffiti degli artisti del periodo Magdaleniano vanno mai in pensione", perché lo spirito di un paese è sempre in movimento. E prosegue:

Ma la differenza tra il presente e il passato sta in questo: che il presente, quando sia consapevolezza, è consapevolezza del passato in un senso e in una misura mai raggiunta, come consapevolezza di sé dal passato.

Qualcuno ha detto: "Gli scrittori del passato sono lontani da noi perché noi sappiamo molto più di loro." Proprio così, ed essi sono appunto ciò che noi sappiamo³⁰⁷.

Dunque, se il teatro è lo specchio di una società, il teatro caraibico può essere anche un omaggio al passato che gli appartiene nel rispetto dell'immagine variopinta della sua realtà e, con l'aiuto della fantasia, sarà insieme europeo ed africano, brechtiano e seicentesco, corale-poetico-fisico e fatto sia di archetipi che di sperimentazioni. Ancora una volta, non si può parlare di "debito" nei confronti degli autori del passato ma - spiega Walcott - di una memoria dell'immaginazione "che non ha niente a che vedere con l'esperienza concreta, e che è, di fatto, un'altra vita, e quest'esperienza dell'immaginazione continuerà a rendere vera l'avventura di un cavaliere medioevale o la mole di una balena bianca, in virtù del potere di un'immaginazione condivisa"³⁰⁸.

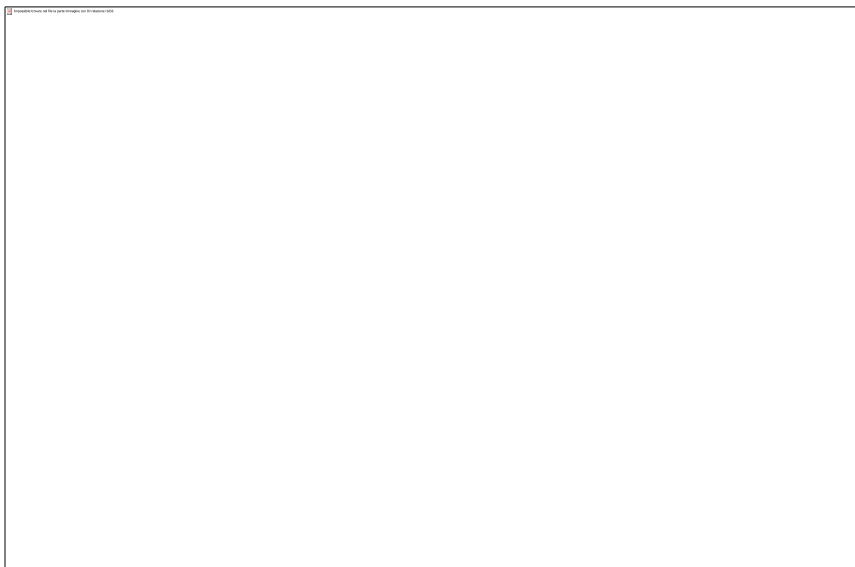
³⁰⁶ D. Walcott. "La musa della Storia", *op. cit.*, p. 76.

³⁰⁷ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 72.

³⁰⁸ D. Walcott, "La musa della storia". *Op. cit.*, p. 75-76.



**Errol Jones (a destra) nei panni di Makak, Stanley Marshall nel ruolo di Moustique.
Basement Theatre, 1967.**



Eunice Alleyne e Lynette Lavau in una scena di *Dream of Monkey Mountain*, 1968.



Errol Jones e Stanley Marshall nella produzione televisiva di *Dream on Monkey Mountain*.

5. Il contesto del *Sogno di Makak* ed il macrotesto walcottiano

Fra diversi saggi e poesie di Derek Walcott e l'opera che si è vista a teatro - emblema del cosiddetto "mulatto style" - esiste una continuità di temi e problematiche strettamente legati alla nascita dell'identità caraibica ed al momento storico in cui sono stati scritti.

Addirittura, Tejumola Olaniyan propone un parallelo fra il tortuoso tentativo di Walcott di dar forma ad un'estetica creola ed i vari momenti del viaggio di Makak poiché in entrambi i casi si darebbero tre fasi distinte. Secondo Olaniyan, come Makak all'inizio della *pièce* è intrappolato in una realtà dominata dalla legge e dalla morale dei bianchi, Walcott inizia la sua attività drammaturgica spinto dalla volontà di confrontarsi con i grandi classici della cultura occidentale, dall'anelito ad essere "adottato" dalla madrepatria ("come il figlio bastardo agogna la famiglia del padre") ed immaginandosi quale legittimo erede di Marlowe e di Milton³⁰⁹. A questo primo periodo appartarrebbe *The Flight and Sanctuary* (1946), uno degli atti unici in versi scritti quando era ancora al liceo e che non saranno mai pubblicati ma, più in generale, anche le prime produzioni teatrali di

³⁰⁹ D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 41.

Walcott che devono molto alla tradizione occidentale: *Henri Christophe* (1949) scritto in versi giacomiani, *The Sea at Dauphin* (1954) ispirato apertamente a *The Riders to The Sea* di John M. Synge, e *Ione* (1957) il cui modello è la tragedia classica greca³¹⁰.

Alla fase “africana” di Makak corrisponderebbe poi il difficile tentativo dell’autore di mettere in scena *The Road* (1965) del nigeriano Wole Soyinka³¹¹. E’ questa un’esperienza che mette a dura prova gli attori del Trinidad Theatre Workshop che stentano a calarsi nei panni dei personaggi e non riescono a far proprio il testo, così ricco di riferimenti ai rituali religiosi ed alla società della Nigeria contemporanea. Nel dramma infatti, l’inno, la danza e l’idea di festa indicano momenti intensamente radicati nella cultura yoruba e sono usati come veri codici linguistici, facendo di *The Road* un’opera troppo lontana dalla sensibilità caraibica che – racconta proprio Walcott - non trova possibilità di immedesimazione:

Quando abbiamo messo in scena *The Road [La strada]*, il capolavoro di Soyinka, un’unica verità ci ha trafitti come i fari micidiali dei suoi *mammy wagons*, ed era che la nostra frenesia va sotto un altro nome, che paradossalmente è proprio questo dare nomi a indebolire il nostro sforzo di essere africani. Per dirla col Professore di Soyinka, abbiamo cercato di “tener prigioniero il dio”, ma per noi afrocrisiani pronunciare il suo nome equivaleva ad estraniarlo. Per noi Ogun era un nome esotico, non una forza. Potevamo fingere di partecipare al suo potere, ma non ci avrebbe mai posseduti, perché le nostre invocazioni erano stratagemmi, non preghiere. L’approccio dell’attore non poteva essere catatonico, ma razionale; espositivo, non ricettivo. Ogun tuttavia non è una forza contemplativa ma vendicativa, un potere che va obbedito e basta. [...]³¹²

“Potevamo rappresentare con successo solo una danza del dubbio”, prosegue Walcott convincendosi – come Makak - che il revival africano non sia altro che “una fuga verso un’altra

³¹⁰ Per un approfondimento di questi drammi si rimanda al capitolo precedente.

³¹¹ *The Road (La strada)*, considerato uno dei capolavori di Wole Soyinka (1934-), è un dramma sulla ricerca del destino e la rinascita. E’ la storia di un gruppo di camionisti e metafora di una ricerca metafisica in un orizzonte culturale africano. Scrive Roberto Mussapi: “Storia di camionisti significa storia di uomini che percorrono la strada: il camion è l’erede moderno dei vascelli e dei velieri, da cui nasce la letteratura di mare, che è letteratura metafisica, inchiesta sul destino. Qui la ricerca della parola, della vita oltre la morte, si scontra con la necessità di accettare il percorso segnato dalla vita, di non prescindere in modo prometeico da ciò che la strada insegna”. R. Mussapi in, W. Soyinka, *La strada*. Trad. M. Grampa. Milano 1997.

³¹² D. Walcott, “la voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 20.

I “mammy wagons”, in Africa sono dei vecchi camion spesso variopinti, riadattati con strutture di legno per il trasporto di cose e persone. “Ogun” nella mitologia yoruba è uno degli “Orisha”, semidio della guerra, del fuoco, del ferro, della caccia e dell’agricoltura. Il “Professore è uno dei personaggi de *La strada*: insegnante di catechismo e predicatore laico, è colui che, spinto dall’ansia di ottenere una risposta sulla domanda della vita, si avvia alla ricerca della mitica “Parola” accompagnato da Kotonu, ex autista di camion.

dignità”³¹³: la gente dei Caraibi non è del tutto africana esattamente come non è solo di origine europea – afferma - ma si tratta piuttosto di una popolazione “mosaico”.

Ed è proprio questo mosaico che lui decide di raccontare.

Così, sono le *pièces* nelle quali si muove verso un maggiore sincretismo, osando sperimentazioni che vedono la confluenza di arti ed elementi scenici provenienti da mondi culturali diversi, a rappresentare per Walcott un punto di arrivo.

Scriva Olaniyan:

Finally, author and character had to reject the exclusivist African dream. “West Indies exists”, the author assured himself, “but *we must find it*. It’s a mosaic, you might say.” The mosaic is the vast inlay of diverse cultures. For Walcott, therefore, an authentic cultural identity for the Caribbean cannot be forged outside the parameters of conscious assemblage: a mulatto style to confront West Indian schizophrenia, a “*bastard*” aesthetics for a “*bastard*” reality³¹⁴.

Ti-Jean and His Brothers e *Malcochon, or The Six In The Rain* rappresentano l’inizio di un percorso all’insegna della “sintesi” e messa in comunicazione di tradizioni differenti mentre *Dream on Monkey Mountain*, incarnando tutti gli aspetti del “mulatto style” che possano far meglio comprendere la natura ibrida della realtà delle Indie Occidentali, costituisce l’apice di questa ricerca³¹⁵. Pensata e scritta per gli attori del Trinidad Theatre Workshop, ideata per il pubblico caraibico, è un’opera che ruota intorno al tema dell’accettazione della propria identità e della “rinascita”, visto che Makak dopo aver ucciso la musa bianca, si sveglia dal sogno, riscopre il suo nome e, lasciando da parte rancori ed acredine, accetta di vivere la vita che lo aspetta nella terra che gli appartiene. *Leitmotiv* di buona parte della produzione walcottiana, possiamo citare al riguardo due celebri poesie scritte negli anni cinquanta e pubblicate nella raccolta *In a Green Night* (1962) nelle quali il poeta affronta il problema della sua duplice eredità. “A Far Cry from Africa” parla dell’incapacità di prendere una posizione durante la rivolta dei Mau Mau in Kenya ed essendo dominata dall’impossibilità di scegliere fra l’Africa e la lingua inglese tanto amata, si conclude con un grido di dolore: “How can I face such slaughter and be cool?/How can I turn from Africa and

³¹³ *Ibid.*, p. 20.

³¹⁴ T. Olaniyan, “Islands of History at a Rendezvous with a Muse”, in *Scars of Conquests/Masks of Resistance. The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama*. New York 1995, p. 109-110. Corsivo aggiunto.

³¹⁵ Come scrive Laurence A. Breiner, *Dream* rappresenta anche la conclusione di una prima fase dell’attività drammaturgica di Walcott: “*Dream on Monkey Mountain* concludes the project of the early drama. After 1970 the playwright’s attention turns to a different kind of theatre. He still shapes poetry out of the varied registers of West Indian language, but Trinidad rather than St. Lucia is the usual setting, and the style is more realistic. There is less attention to a single protagonist, less outright mythmaking. Walcott has continued to explore the dialectic appropriation, but this play marks the end of one phase of exploration”. L. A. Breiner, “Walcott’s Early Drama”, op. cit., p. 81-82.

live?”³¹⁶; la ferita rimane aperta, l’urlo non trova una risposta e lui, “avvelenato dal sangue di entrambi”, non può decidere. A conciliare l’autore con la propria sofferenza e senso di smarrimento, è una seconda poesia, “Ruins of a Great House” che porta con sé la rivelazione che un tempo anche “Albione” era una colonia esattamente come le isole dei Caraibi ed apre le porte a nuove possibilità di pacificazione interiore: “All in compassion ends/So differently from what the heart arranged:/” as well as if a manor of thy friend’s...”³¹⁷. E la poesia si chiude con dei puntini di sospensione, perché da qui in avanti è tutto da ricostruire; dalle rovine del passato si riparte per guardare oltre e vivere nel presente. Proprio come fa Makak.

Racconta Walcott:

[Makak] ultimately rejects both insanities – the extremity of contempt for the black and the extremity of hatred for the white. At the end, having made a spiritual trip to Africa and survived the middle passage, he compares himself to a drifting tree that has put down roots in the new world³¹⁸.

Makak ripercorrendo il “middle passage”³¹⁹ scopre le sue radici antiche e, avendole conosciute, torna all’isola caraibica del suo presente. Secondo Walcott, un viaggio spirituale di ritorno all’Africa è cosa lecita per l’uomo caraibico e può rappresentare un momento importante nella costruzione della propria personalità, il problema è piuttosto quello di non trasformarlo in una fuga dalla realtà che lo circonda: “In the West Indies, where all the races live and work together, we have the beginnings of a great and unique society. The problem is to recognize our African origins but not to romanticize them”³²⁰, dice in un’intervista. E’ la critica alla mitizzazione dell’Africa ed alla “visione pastorale” presente in *Dream*, tanto nella scena del processo³²¹ come in quella dove Makak - dopo la morte di Tigre - ha delle allucinazioni in cui vede tribù amiche combattersi ed eliminarsi a vicenda. Qui l’incubo del personaggio sono le lotte fratricide che insanguinano il continente africano:

³¹⁶ “Come guardare a un simile massacro e rimanere freddo?/Come voltare le spalle all’Africa e vivere?” D. Walcott, “A Far Cry from Africa” in, *Mappa del Nuovo Mondo*, op. cit., p. 30-33.

³¹⁷ “Tutto nella compassione ha fine/Così diversamente da come il cuore dispose: “proprio come se il feudo di un tuo amico ...”. D. Walcott, “Ruins of a Great House” in, *Mappa del Nuovo Mondo*, op. cit., p. 34-39.

³¹⁸ D. Walcott, “Man of the Theatre”, op. cit., p. 18.

³¹⁹ Il trasferimento degli schiavi attraverso l’Atlantico, dalla costa occidentale dell’Africa al Nuovo Mondo, è noto nel mondo anglosassone come “Middle Passage” (letteralmente: tratto o passaggio intermedio). Era infatti il tratto intermedio del viaggio che le navi compivano dopo essere partite dall’Europa con prodotti commerciali (stoffe, liquori, tabacco, perline, conchiglie, manufatti di metallo, armi da fuoco) che servivano come merce di scambio per l’acquisto degli schiavi da traghettare nelle Americhe, da dove le navi ripartivano cariche di materie prime, completando così quello che è chiamato il “commercio triangolare”. Il viaggio degli schiavi iniziava nell’interno dell’Africa dove i commercianti o intermediari negrieri catturavano o acquistavano gli indigeni da semplici rapitori o monarchi africani (che li avevano ridotti in schiavitù per punizione o nel corso di guerre locali). Iniziava il viaggio a piedi, talvolta in canoa, verso la costa. Lì poi trafficanti provenienti dalle Americhe e dai Caraibi caricavano la “merce umana” sulle navi.

³²⁰ D. Walcott, “Man of the Theatre”, op. cit., p. 18.

³²¹ Scrive Bruce King: “Walcott sees the trial scene in *Dream* and the citation of many absurd charges by its radical black African tribunal as foretelling the tribal conflicts of Africa. As a black he is humiliated by Africans killing Africans, yet he and those watching television are distant from the war, know little of Africa, and will soon forget it.” B. King, op. cit., 2000., p. 235.

MAKAK

The tribes! The tribes will wrangle among themselves, spitting, writhing, hissing, like snakes in a pit. [...]

Locked in a dream, and treading their own darkness. Snarling at their shadows, snapping at their own tails, devouring their own entrails like the hyena, eaten with self-hatred. O God, O gods, why did you give me this burden?³²²

La medesima critica alla visione paradisiaca dell’Africa, Walcott la porta avanti anche nei saggi che scrive all’inizio degli anni settanta, periodo in cui nei Caraibi anglofoni raggiunge il suo apice la diffusione del *Black Power Movement*. Esploso a Trinidad con una serie di manifestazioni di protesta durante il Carnevale del 1970, il fenomeno si ispira ai movimenti per i diritti civili, agli slogan ed alle rivolte che dall’inizio degli anni sessanta scuotono la società degli Stati Uniti e sfocia in una serie di scontri ed atti di violenza che travolgono tutta l’isola³²³. Le manifestazioni, nate come espressione dello scontento di massa nei confronti della corruzione del governo, della disoccupazione e delle disuguaglianze sociali, assumono subito un carattere “razziale” di esaltazione della popolazione nera e delle origini africane, alienandosi ben presto le simpatie della minoranza indiana, della classe media mulatta e liberale, e di molti intellettuali marxisti³²⁴. Nonostante nel giro di alcuni mesi la polizia riesca a restaurare l’ordine, l’eredità di queste manifestazioni a sfondo razziale è pesante e continua ad influire per diverso tempo sulla vita culturale di Trinidad: critici teatrali ed intellettuali restano schierati politicamente e, condizionati dagli slogan rivoluzionari, insistono a valutare un’opera in base all’aderenza di quest’ultima alle istanze del *Black Power Movement*. Walcott, considerato “non abbastanza nero e non abbastanza radicale”, è particolarmente soggetto a critiche, ad accuse di tradimento e viene incolpato di volersi dedicare a semplici “imitazioni” della cultura occidentale. Ecco perché i saggi che pubblica in questi anni - “What the Twilight Says” (1970), “The Muse of History” (1974) e “The Caribbean: Culture or Mimicry”(1974) – sono letti dagli studiosi come una reazione al clima che avvelena Trinidad in questo particolare momento storico.

Scriva Edward Baugh:

³²² D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, op. cit., p. 305. Trad. It.: “MAKAK Le tribù! Le tribù lotteranno tra loro, sputando, dimenandosi, sibilando, come serpenti dentro un pozzo. [...] Serrati insieme in uno stesso sogno, e calpestando la loro stessa oscurità. Ringhiando alle proprie ombre, mordendo la propria coda, divorando le proprie viscere come fa la iena, rosi dall’odio per se stessi. O Dio, o dèi, perché mi avete dato questo fardello?”

³²³ Uno studente viene ucciso, il ministro degli esteri dà le dimissioni, viene dichiarato lo stato d’emergenza ed imposto il coprifuoco.

³²⁴ B. King, op. cit., 1995, p. 127. Di questi anni di lotte e sconvolgimenti sociali scrive anche V. S. Naipaul nel romanzo *Guerrillas* (1975).

It is worth remembering that Walcott's position was, at that time, partly a reaction against the upsurge of Black African consciousness in the Anglophone Caribbean in the later 1960s and early 1970s, which he saw as being too much of "political nostalgia" (Hirsch "An Interview with Derek Walcott", p. 56) for a kind of Eden-like grandeur" (Hirsch "The Art of Poetry XXXVII", p. 114). Hence the necessity of Makak's dream journey back to Africa to purge himself of his illusions, just as he had to kill, psychologically speaking, the ghost of the White Goddess who had held him in thrall³²⁵.

Anche il viaggio di Makak in Africa, l'urgenza di una "purificazione" e pacificazione in terra caraibica, vengono dunque interpretati alla luce delle tensioni politico-sociali del tempo e *Dream* - che Walcott inizia a scrivere nella New York di fine anni cinquanta - viene vista come la rielaborazione di un decennio fatto di slogan e violenza. La posizione dell'autore di fronte alle manifestazioni del '70 è poi tutt'altro che univoca ma è un misto di comprensione e simpatia per chi si batte per la giustizia sociale e contro la corruzione del governo, e di rabbia, di sfiducia nei confronti di una causa che si ammanta della retorica importata dagli Stati Uniti³²⁶. Certamente, secondo lui l'idea del "Black is beautiful" mal si adatta alla società multietnica di Trinidad e non può che provocare altre ingiustizie e discriminazioni. E' una posizione che Walcott espone con forza in "What the Twilight Says" ["La voce del crepuscolo"], scritto come prologo alla prima raccolta di *pièces* teatrali, fra le quali c'è proprio *Dream on Monkey Mountain*. Nel saggio leggiamo:

No, per l'artista coloniale il nemico non era il popolo ... i nemici erano coloro che si erano autoeletti protettori del popolo, impostori che sbraitavano contro i soprusi e incoraggiavano il popolo ad acquisire un senso d'orgoglio (ossia abbandonare la dignità individuale), che come megafoni di un'altra rivoluzione sbraitavano *black is beautiful* senza spiegare cosa intendessero per bellezza. Erano emersi tutti quanti dal nulla, all'improvviso, una diversa e sorprendente *canaille*. Le loro filosofie abborraciate avevano lo scopo di involgarire qualsiasi grazia, svilire la cortesia, impedire ogni dibattito; il loro furore era ormai generato

³²⁵ E. Baugh, "Walcott's Island(s), Walcott's World(s): On Inhabiting Disparate, Shifting, Overlapping Spaces", in *Interlocking Basins of a Globe*, op. cit., p. 94. Secondo Baugh - ritenuto uno dei più autorevoli studiosi di Walcott - una "riappacificazione" vera e propria di Walcott con l'Africa avverrà nella sua poesia, soprattutto in *Omeros* con il viaggio di Achille verso il continente africano.

³²⁶ In un passaggio di un'autobiografia mai pubblicata Walcott cercherà di mettere nero su bianco i suoi sentimenti contrastanti davanti alle rivolte del 1970. Ne parla Bruce King nella biografia dell'autore: "At Woodford Square he listened to the orators screaming for power over their microphones and proclaiming that only poor black would be allowed to survive. He felt threatened and worried about his children's future in Trinidad... Hearing shouts of "black is beautiful" Walcott thought about the implications; did it mean that he and his children were ugly? He felt guilty for himself having written of the beauty of blackness while being socially advantaged. Later, on a Sunday morning, he and his family were returning from the beach to Port of Spain when at the waterfront they suddenly faced a crowd of shirtless young black men happily shouting that the army was with them. Walcott thought the revolution had come if the crowd could so easily parade when public assemblies had been banned. He got out of the car and joined the marching as he wanted to be part of the crowd, to feel part of its collective happiness." In B. King, *op. cit.* 2000, p. 255.

artificialmente dall'imitazione della rabbia indistinta delle metropoli occidentali. *Tristes, tristes tropiques!* Noi venivamo da un mondo più antico, più saggio, più triste, che aveva già esorcizzato quegli antichi demoni; ma adesso quelli li richiama per fini politici. Stregoni della nuova sinistra con totem d'importazione. Il popolo era pronto ad essere tradito di nuovo³²⁷.

La frustrazione di Walcott è esacerbata dal fatto che i problemi politici riescono a creare contrasti persino all'interno del Trinidad Theatre Workshop: qui Slade Hopkinson, uno degli interpreti di spicco della compagnia, inizia ad appoggiare il pensiero del *Black Power*, ad accusare Walcott di scarso coraggio e radicalismo e - mentre altri membri del gruppo prendono a disertare le prove per andare alle manifestazioni - gli spettacoli in programmazione vengono annullati o rimandati³²⁸. Lui difende energicamente le sue posizioni entrando in polemica con chi lo attacca e giustificando le scelte artistiche sue e di chi la pensa come lui, ma il clima è confuso, concitato e di nuovo in "La voce del crepuscolo" ironizza seccamente :

"Senti", dice un tipo di scrittore, generalmente d'intrattenimento "scriverò nella lingua del popolo, per quanto rozza e incomprensibile"; un altro dice: "tanto non ci capisce niente nessuno, fatemi scrivere in inglese, va"; mentre il terzo si dedica a *purificare il linguaggio della tribù*, ed è su di lui che tutti si avventano accusandolo di pretenziosità o di atteggiarsi a bianco. Costui è il *mulatto dello stile*. Il traditore. L'assimilatore. Sì. Però alla propria Musa uno mica diceva: "Ma che lingua mi hai dato? ... semplicemente, portavamo avanti il lavoro dei nostri padri. Di entrambi i padri"³²⁹.

Questo è dunque il contesto nel quale per Walcott l'imperativo di promuovere una poetica creola diventa più urgente. Da qui parte decisa la sua presa di distanza nei confronti di chi vuole vendicarsi delle ingiustizie subite in passato perpetuando la violenza e l'insistenza sulla necessità di dar voce alla nuova identità caraibica che non ha bisogno di guardare alla storia per trovare forza, ma di "energia creativa" che le permetta di esprimersi al di là degli slogan politici. Da qui la conferma del mezzo teatrale come strumento per dar voce alla realtà plurale, contraddittoria, in continuo

³²⁷ D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 44-45. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Walcott parlerà degli scontri del *Black Power* in due opere teatrali degli anni successivi, *Remembrance* (1977) attraverso il protagonista che ricorda il figlio ucciso durante le rivolte, e in *The Last Carnival* (1986) in cui i personaggi espongono vari punti di vista sulle vicende e nel quale il giornalista Brown sembra riprendere le posizioni di Walcott stesso.

³²⁸ B. King, *op. cit.* 1995, p. 128.

³²⁹ D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 21. Corsivo aggiunto. Come si può notare è in questo brano che Walcott ricorre per la prima volta - ed in tono polemico e difensivo - all'espressione "mulatto dello stile" ("the mulatto of style") per difendere le proprie scelte artistiche dalle accuse dei suoi detrattori. L'idea che il poeta caraibico debba essere un "filtro e un purificatore" che non perde mai il tono e la forza della parlata comune mentre usa i simboli e l'alfabeto della lingua ufficiale, Walcott la riprende anche nel saggio "The Muse of History" e porta come esempi i poeti francofoni Aimé Césaire e Saint-John Perse.

movimento delle Indie Occidentali, e la scelta di raccontare “storie” che la illuminino, piuttosto che una “Storia” passata che la vendichi serbandola nel rancore.

Ai suoi occhi, per realizzare quest’obiettivo è necessario innanzitutto riconoscere che la gente dei Caraibi è diversa da quella dell’Africa come pure dalla popolazione afro-americana degli Stati Uniti. Si tratta di differenze che scaturiscono dalla natura stessa del paesaggio antillano e che Walcott racconta così:

The Black American is still enslaved. There is an immense colony of the Afro-American that exists in the empire and the struggle rages wherever you look. But this is not the form of address that goes on in the Caribbean, even though the preponderance of people there are Black. The difference has to do with the reality of the geography of the islands, the sense of freedom, of possibility, of just the simple reality of air, sun, light, grass, fruit, beauty. This is not true in the ghetto. It is not true in the slums of Philadelphia. You can’t go anywhere. [...] One Black critic, reviewing *Monkey Mountain*, asks, what has Makak achieved? I say, he goes back to his mountain. When he goes back to his mountain, *it’s his mountain. It belongs to him*. He has another name and now he can say it. [...] I’m talking about the sense of ownership that allows him to feel that when he walks on that road, it belongs to him. That is a condition of the West Indian³³⁰.

Ecco che, parlando dell’unicità dell’uomo caraibico, Walcott cita ancora *Dream on Monkey Mountain*, mentre in un’altra intervista afferma esplicitamente “*Monkey Mountain is about many things... It’s about the West Indian search for identity, and about the damage that the colonial spirit has done to the soul [...]*”³³¹. E’una ricerca di identità che deve necessariamente fare a meno dell’autocommiserazione e delle rivendicazioni giustificate in chiave storica poiché il passato è un’eredità, non un rifugio per sfuggire il presente concreto. In “The Muse of History” [“La musa della storia”] scrive:

La sensibilità caraibica non è marinata nel passato, non è esausta: è nuova. Ma a essere nuova è la sua complessità, non le sue semplicità già spiegate in chiave storica. Le sue tracce di malinconia sono i residui chimici rimasti nel sangue dopo la convalescenza dello schiavo e del lavoratore a riscatto: quella sensibilità sopravviverà alla malaria della nostalgia e al delirio della sete di vendetta, così come è sopravvissuta al disprezzo di se stessa³³².

³³⁰ D. Walcott in, “An Interview with Derek Walcott”, J. P. White, 1990. In *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, p. 166.

³³¹ D. Walcott, in “Man of the Theatre”, *The New Yorker* 1971, in *Conversations with Derek Walcott*, edited by William Baer, *op. cit.*, p. 17.

³³² D. Walcott, “la musa della storia”, *op. cit.*, p. 67.

Sopravvivere alla “sete di vendetta ed al disprezzo di sé stesso” è esattamente quello che fa Makak quando rinuncia all’identità di uomo-scimmia, si riappropria del suo vero nome e prende a vivere con la consapevolezza di sé che ha acquisito durante il viaggio. Alla fine del dramma infatti, l’uomo conosce il passato ma non vive di questo, accetta il suo mondo e rinuncia a vendicarsi. Ed è proprio questa rinuncia a rappresentare secondo Walcott il passaggio fondamentale verso la liberazione dell’individualità caraibica:

We know that we owe Europe either revenge or nothing, and it is better to have nothing than revenge. We owe the past revenge or nothing, and revenge is uncreative³³³.

Queste le parole che scrive in “The Caribbean: Culture or Mimicry?”. Nello stesso saggio leggiamo:

[...] Work and hope. It is out of this that the New World, or the Third World should begin.

[...] The New World originated in hypocrisy and genocide, so it is not a question for us, of returning to an Eden or of creating an Utopia; out of the sordid and degrading beginning of the West Indies, we could only go further in decency and regret³³⁴.

La verità è che “bisogna costruire qualcosa all’Interno delle Indie Occidentali”³³⁵ e per far questo occorre sbarazzarsi del fardello della Storia che con le sue schematizzazioni e distinzioni manichee non può dar nulla ai Caraibi. In particolare, Walcott oppone all’idea del “tempo storico” - che giudica e condanna secondo una serie di fatti che si susseguono cronologicamente - il concetto di storia “come mito”, la cui narrazione è soggetta a una “musa incostante, la memoria”. E’ un modo di guardare agli eventi che ammette incongruenze, rotture e che riconosce la simultaneità fra passato e presente; è un uso della storia “idiosincratico, personale, creativo” perché “col tempo, ogni evento diventa un esercizio della memoria ed è così soggetto all’invenzione”³³⁶.

Ecco il genere di narrazione che Walcott vuole per i Caraibi.

Eppure, proprio nei Caraibi la maggior parte degli artisti e degli intellettuali si è piegata al servizio della verità storica e - prosegue in “The Muse of History” - produce una “letteratura della

³³³ D. Walcott, “The Caribbean: Culture or Mimicry?”, in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, op. cit., p. 57.

³³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³³⁵ D. Walcott in, “An Interview with Derek Walcott”, E. Hirsch 1977. In *Conversations with Derek Walcott*, op. cit., p. 56.

³³⁶ D. Walcott, “La musa della storia”, op. cit., p. 50. Il saggio si apre con una citazione di un altro scrittore originario di un’isola ex colonia britannica, James Joyce. La frase è tratta dall’*Ulysses* (1922): “La storia è l’incubo dal quale sto cercando di svegliarmi.”

recriminazione e dello sconforto ... che illividisce nella polemica ed evapora nel pathos". I poeti sono in preda alla "vergogna ed alla soggezione nei confronti della storia" e – smaniosi di trovare un'identità – rispettano solo l'incoerenza e la nostalgia. Walcott non fa nessun nome ma parla in generale di "poeti del Nuovo Mondo" schiacciati dal peso del passato, incapaci di apprezzare gli aspetti positivi dell'eredità coloniale come la cultura e la lingua inglese: costoro "non riescono a separare la furia di Calibano dalla bellezza del suo eloquio" e a considerare una vittoria il fatto di essersi appropriati della lingua del dominatore³³⁷, scrive.

Sebbene Walcott non faccia riferimento specifico a un qualche scrittore contemporaneo, uno dei destinatari del suo discorso è possibile individuarlo in Edward Kamau Brathwaite (1930-), poeta e storico originario delle Barbados istruitosi a Cambridge, particolarmente in voga negli anni di cui ci stiamo occupando. Sostenitore di una "black Caribbean aesthetic", di una *Nation language* che sostituisca il *British English*, dell'uso del dattilo e del ritmo sincopato del calipso al posto del pentametro classico inglese, Brathwaite rifiuta la tradizione occidentale e, attraverso la sua arte, appare negare l'idea cardine della poetica walcottiana secondo la quale la maturità di un poeta "consiste nell'assimilazione dei tratti di ciascun antenato"³³⁸. La trilogia in versi di Brathwaite - *Rights of passage* (1967), *Masks* (1968) e *Islands* (1969) – che contribuisce ad affermarlo come uno dei maggiori poeti delle Indie Occidentali, ha per tema la diaspora dei negri africani, il loro viaggio come schiavi verso il Nuovo Mondo, ed il ritorno al paese d'origine; parla di esilio, di storia, di differenze razziali: esattamente i temi che secondo Walcott hanno il potere di "inibire" l'affermazione della sensibilità caraibica. Così, l'uscita della trilogia in questo particolare momento storico contribuisce a rinforzare la presa di posizione di Walcott ed alimenta ai suoi occhi la necessità di promuovere un'idea di narrazione diversa che rispecchi le complessità del Nuovo Mondo.

Gordon Rohler, un osservatore del panorama culturale di quegli anni scrive:

The instantaneous reception which Brathwaite's poetry received, especially since it appeared at the height of the Black Power movement, angered Walcott

³³⁷ *Ibid.*, p. 50-52. In un'intervista del 1982 Walcott ribadisce la medesima posizione affermando: "They make the silly mistake of confusing race with culture. Now I'm not saying that colonial culture is the only culture. I am saying that the exclusion of good speech, the exclusion of books, of art, or whatever, as a sort of historical revenge, as a revenge, as a revenge on history, is very short-sighted, and is fatal." D. Walcott in, A. Milne "This Country is a Very Small Place" in, *Conversations with Derek Walcott*, op. cit., p.75.

³³⁸ *Ibid.*, p. 49. Un esempio facile illustra le diverse prospettive dei due artisti: Walcott ha detto e scritto che è "meglio leggere una bella poesia sui narcisi di Wordsworth piuttosto che una brutta poesia sui tramonti caraibici" (In B. King 1995, *op. cit.*, p. 74). Brathwaite al contrario è colui che afferma senza indugio: "L'uragano non ruggisce in pentametri" (*The history of the voice: the development of a National language in Anglophone Caribbean poetry*, 1984). Comunque, secondo Bruce King, Brathwaite rimane uno dei pochi poeti caraibici il cui lavoro desta l'interesse di Walcott. B. King, *op. cit.* 2000, p. 231.

even more, since it seemed that the same wave of politics and history which had caused his work to be neglected (a number of theses were written on Walcott at that time) had catapulted an inferior writer to the forefront. Walcott's bitterness against "History" and "Politics" and "Race" and "Africa" increased, as did his need to negate Brathwaite's achievement, which he viewed as the mediocre embodiment of all these themes³³⁹.

L'interpretazione delle divergenze fra i due autori cattura l'attenzione della critica che continua ad occuparsene ancora oggi³⁴⁰, quello che qui vale la pena rilevare è come la decisione di Walcott di fare a meno del rigorismo storico, del senso di inferiorità e frustrazione che questo comporta rappresentino già un primo passo verso la liberazione dell'individualità caraibica. Per lui, accettare l'eredità occidentale significa sentirsi libero di adattarla al suo contesto per celebrarne le grandezze, e demolirne i difetti. Si appropria di diritto del passato e così facendo supera la fase del rancore, dell'acrimonia: è già pronto per costruire.

La sua concezione della storia come "mito" non conosce restrizioni ed alimentandosi di fantasia si presta ad un gioco artistico volto alla rinascita ed alla trasformazione. E' una storia "creativa" che, forte delle tradizioni passate, porta qualcosa di nuovo piuttosto che riproporre ciò che è già successo. Insomma, siamo ancora una volta di fronte l'esaltazione dell'immaginazione, la stessa immaginazione che ha salvato Makak in *Dream on Monkey Mountain*. Nel dramma, volendo spingere oltre le riflessioni, è in lui che è possibile scorgere il fautore della storia come "mito", mentre i comportamenti del Caporale Lestrade si spiegano attraverso le ragioni della storia intesa come "tempo". Nei suoi discorsi Lestrade insiste infatti su un'idea di storia concepita come

³³⁹ G. Rohlehr, "Pathfinder: Black Awakening in *The Arrivants* of Edward Kamau Brathwaite" 11-112. In T. Olaniyan, op. cit., p. 98-99. I volumi della trilogia di Brathwaite vengono pubblicati insieme con il titolo *The Arrivants* nel 2973.

³⁴⁰ E' divenuto famoso il saggio "Walcott versus Brathwaite" (1971) nel quale Patricia Ismond considera i diversi modi con cui i due autori elaborano il concetto di "liberazione". Nel saggio si legge: "Walcott's humanistic approach, in its insistence on searching within for the attitudes of mind that will set us free, signifies this: he accepts himself, in his time and place as a man who, with the ravages of history behind him, is willing to rise above any surviving fetters by a courageous expression of his intrinsic stature as a man. There is this spirit of independence in his approach, completely unselfconscious that shows him to be altogether free of that historical legacy, a sense of inferiority – point from which the movement of protest does start. The significance of his "acceptance" of the Western World is closely related to this attitude: it has availed him of a strategy for consciousness that, having been absorbed and modified in his environment over the centuries, become as much his property as that of the former masters ... This is the sense of freedom that makes him recognize the positive aspects of the double-heritage of the West-Indies, fraught as it is with all the contradictions that precipitate the crisis of liberation... This is one mode of assertion, and the next most effective is through protest such as Césaire's: an outright insistence on the intrinsic stature of the Black man that aims at exploding that myth of his inferiority, and makes an absurdity of all the lingering effects of that myth... This spirit is finally lacking in Brathwaite... concerned to create Black poetry first and last, he depends on the painful lyricism of Black suffering for the anguish of protest... There is not, in its brooding lament, the defiant will to strive. It is for this reason that his protest, even taken on its own terms remains weaker, in the final analysis, than Walcott's kind of assertion". In *Critical Perspectives on Derek Walcott*, op. cit., p. 235-236. L'articolo di Ismond ha influenzato a lungo la critica, più di recente tuttavia Rhonda Cobham-Sander ha rivisto il rapporto fra i due, insistendo sul debito di Walcott nei confronti di Brathwaite in particolar modo per quanto riguarda la ricerca linguistica. R. Cobham-Sander, "Any enemy so was a compliment: Walcott, Brathwaite and the formal possibilities of Creole", in *Interlocking Basins of a Globe*, op. cit., p. 100-122.

progresso, tensione in avanti, e sembra incarnare il pensiero di Walcott quando scrive che “la visione del progresso è la follia razionale della storia considerata come tempo sequenziale, la follia di un futuro dominato.”³⁴¹

Quando decide di condurre Makak in Africa e di farlo diventare re il caporale afferma:

CORPORAL

[...] No we cannot go back. History is in motion. The law is in motion. Forward, forward [...]

And if a niche in history opens for me, what else can I do, for the sake of the people, Vox Populi, but to step into it? I don't know where we are going. But forward, progress! When you reach the precipice, simply step aside [...] Now, let splendour, barbarism, majesty, noise, slogans, parades drown out that truth. Plaster the walls with pictures of the leader, magnify our shadows, moon, if only for a moment. Gongs, warriors, bronzes! Statues, clap your hands you forests. Makak will be enthroned!³⁴²

La Storia vuole “eroi” e parla di “progresso umano” ma Walcott non crede agli eroi e tantomeno ritiene che l'umanità vada migliorando. Lo dichiara in un'intervista:” Come si può credere al progresso umano dopo Auschwitz, My Lai, Beirut ecc? ... Pietà per la società che ha bisogno di eroi”. Riferendosi quindi a *Dream on Monkey Mountain*, aggiunge: “Il personaggio di Makak è tentato all'idea di diventare un eroe, ma quando si risveglia dal sogno e rinuncia a quest'opportunità dimostra la sua saggezza: diventa sé stesso, non quello che gli altri vogliono che sia”³⁴³.

La Storia poi si pone il problema della razza, ma nei Caraibi il novero delle razze, delle lingue e culture si perde; non esiste un'origine comune, né un solo punto di partenza :“Race is ridiculous”³⁴⁴ afferma, e nel saggio “The Caribbean: Culture or Mimicry?” si spinge oltre:

In the Caribbean history is irrelevant, not because it is not being created, or because it was sordid; but because it has never mattered. What has mattered is the

³⁴¹ D. Walcott, “La musa della storia”, *op. cit.*, p. 54.

³⁴² D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, *op. cit.*, p. 307. Trad. It.: “CAPORALE[...] No. Non possiamo tornare indietro. La Storia è sempre in moto. La legge è sempre in moto. Avanti. Avanti. [...] E se c'è per me un posticino nella Storia, che altro posso fare, per il bene del popolo, *vox populi*, se non infilarci dentro? Io non so dove andiamo. Ma avanti, proseguire progresso! Quando arrivi al precipizio, fa' semplicemente un passo indietro [...] E ora che lo splendore, le barbarie, la maestà, il clamore, gli slogan, le parate anneghino questa verità. Affiggete su tutti i muri i ritratti del capo, e tu, luna, ingrandisci le nostre ombre, anche fosse solo per un momento. [...]”

³⁴³ D. Walcott in, “An Interview with Derek Walcott”, L. Sjöberg 1983, in *Conversations with Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 80.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

loss of history, the amnesia of the races, what has become necessary is imagination, imagination as necessity, as invention³⁴⁵.

Secondo Walcott la vera storia del Nuovo Mondo è l' "amnesia delle razze" - un'occasione di superare la pressione del passato per vivere il "peso del presente"- e quando parla delle possibilità offerte dal crogiuolo delle etnie delle isole dei Caraibi pensa soprattutto a Port of Spain, la capitale di Trinidad dove, ricordiamo, vive dalla fine degli anni Cinquanta.

Trasferitosi qui con la nascita della Federazione delle Indie Occidentali (1958-1962), per lui in questa città si condensa e prende vita l'essenza stessa dello spirito caraibico: Port of Spain è una babele di insegne e strade, "imbastardita" e poliglotta, un "fermento senza Storia", bello come il "paradiso". Un posto così è il "paradiso dello scrittore" e questo per lui è vero a tal punto che, non solo decide di fondare qui la sua compagnia teatrale (1965), ma persino quando molti anni dopo viene insignito del Premio Nobel per la Letteratura (1992), è proprio di Port of Spain che torna a parlare nel suo discorso: qui si ritrovano tutti insieme "i frammenti naufragati" dell'esperienza antillana, gli echi, "i cocci" di usanze solo in parte ricordate e ancora piene di vita. Qui - prosegue - ci sono cose sopravvissute alla tratta atlantica; ci sono gli eredi degli indiani spediti dal porto di Madras per lavorare nei campi di canna da zucchero assieme ai discendenti dei galeotti spediti da Cromwell; si trovano gli ebrei sefarditi assieme al droghiere cinese ed al mercante libanese che vende scampoli girando in bicicletta³⁴⁶. Nei Caraibi le "tribù" continuano a sopravvivere e, come non c'è un unico inizio, non c'è neanche una fine: "non c'è storia, solo flusso, e come unico sostentamento, il mito"³⁴⁷.

In queste terre il "gemito della storia" si dissolve davanti alla bellezza del paesaggio ed il lungo lamento che sottolinea il passato perde di significato, dice ancora Walcott. Nelle Antille ci sono poche rovine su cui gemere: perché dunque ostinarsi ad "evocare" ciò che è stato, quando si può invece celebrare la "continuità"? Come in poesia il passato e il presente si coniugano ("c'è la lingua sepolta e c'è lo sforzo individuale"³⁴⁸), così l'arte, la vita antillana devono far proprio il "senso simultaneo della storia"³⁴⁹, adoperandosi al "restauro" delle storie frantumate e dei "cocci" di lessico, scoprendo pezzi di sé in ciascun frammento.

³⁴⁵ D. Walcott, "The Caribbean: Culture or Mimicry?", *op. cit.*, p. 53.

³⁴⁶ D. Walcott, "Le Antille: frammenti di memoria epica", *op. cit.*, p. 85.

³⁴⁷ D. Walcott, "La musa della storia", *op. cit.*, p. 60.

³⁴⁸ D. Walcott, "Le Antille: frammenti di memoria epica", *op. cit.*, p. 82-84.

³⁴⁹ D. Walcott, in "Thinking Poetry: An Interview with Derek Walcott", R. Brown and C. Johnson, 1990. In *Conversations with Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 182. Nell'intervista Walcott dice: "The Caribbean experience of history is simultaneous". E' un'idea presente anche nei saggi che stiamo analizzando e che porterà a compimento nel poema *Omeros* (1990) dove opera una stratificazione temporale e topica di diverse epoche storiche.

Certo, il suo voler esaltare l'“amnesia” è anche uno stimolo, una provocazione perché – si sa – l'alba di un nuovo mondo non cancella la “memoria degli schiavi annegati in mare, della mattanza delle popolazioni aborigene”; sono ricordi radicati nella struttura stessa del paesaggio e nulla può eliminare la memoria dell'Africa o le prigioni dove venivano rinchiusi i braccianti asiatici³⁵⁰. Tuttavia è solo così facendo che l'arcipelago caraibico può diventar “sinonimo di pezzi staccati dal continente originario”; è solo attraverso quest'operazione di ri-scoperta e accettazione che la gente delle isole può trovare una voce propria nell'ambito di una cultura unica, “né pavida né derivativa”³⁵¹.

Questo accento posto da Walcott sulla necessità di dar vita ad una cultura locale cui più volte si è fatto riferimento merita ulteriore attenzione poiché le ragioni che sostengono tale urgenza appaiono fortemente interconnesse con il bisogno di trovar posto all'identità caraibica: se già in “La voce del crepuscolo” scrive che “il futuro dello spirito militante caraibico sta nell'arte”³⁵², in un'intervista del 1977 afferma senza indugio che l'arte rappresenta “l'unica” possibile forma di realizzazione delle Indie Occidentali. Ed aggiunge:

I see no possibility of the country becoming unified and having its own strengths except in its art. Because there is no economic power, there is no political power. Art is lasting. It will outlast these things³⁵³.

Dopo anni di conflitti sociali e politici, di promesse non mantenute da parte della classe dirigente (sia prima che dopo l'indipendenza), le isole caraibiche – una volta colonie britanniche e poi dipendenti economicamente dagli Stati Uniti – non possono farsi illusioni di grandezza e prosperità ricorrendo semplicemente agli strumenti della politica: “what energizes our society is the spiritual force of a culture shaping itself, and it can do it without the formula of politics”³⁵⁴.

Peraltro, l'arte di cui parla è ben lontana dall'essere un mero gioco intellettuale o un esercizio di stile. Per Walcott il termine “arte” si identifica con quello di “artigianato” al punto che – grazie all'eredità della sua educazione metodista – ripropone il termine *craft* in tutte le sue opere: è l'arte nel senso etimologico della parola, come industria manuale, disciplina applicata³⁵⁵:

³⁵⁰ D. Walcott, “Le Antille: frammenti di memoria epica”, *op. cit.*, p. 95.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 83; 87.

³⁵² D. Walcott, “La voce del crepuscolo,” *op. cit.*, p. 29.

³⁵³ D. Walcott in, “An Interview with Derek Walcott”, E. Hirsch 1977, *op. cit.*, p. 55.

³⁵⁴ D. Walcott, “The Caribbean: Culture or Mimicry?”, *op. cit.*, p. 51.

³⁵⁵ M. Bergam, *Verso l'Itaca antillana*, *op. cit.*, p. 12.

There's also a very strong sense of carpentry in Protestantism, in making things simply and in an utilitarian way. At this period of my life and work, I think of myself in a way as a carpenter, as one making frames, simply and well³⁵⁶.

La sua scommessa sul ruolo dell'arte e degli artisti in una società ha dunque un aspetto decisamente concreto e tangibile: "Work and hope. It is out of this that the New World, or the Third World should begin"³⁵⁷, lo si è già ascoltato affermare. E' proprio questa la disciplina, l'impegno che lui mette in prima persona nella fondazione della sua compagnia teatrale; è questo il rigore che esige dai suoi attori: un rigore che richiede e stimola fiducia al contempo, e che – nella Trinidad di fine anni cinquanta - gli consente di affrontare "la prodigiosa ambizione" di "creare non solo un'opera teatrale ma un teatro, e non solo un teatro ma il suo contesto"³⁵⁸.

Nelle interviste Walcott sottolinea la portata "rivoluzionaria" del Trinidad Theatre Workshop, capace, non solo di insegnare un mestiere a persone spesso quasi analfabete, ma anche di penetrare nella società, di favorire lo scambio, il dialogo, a dispetto delle manifestazioni e della retorica politica che non fanno che accentuare le divisioni interne al paese³⁵⁹. Pur senza il sostegno economico del governo, la compagnia si sposta per le isole delle Antille - a volte portando il teatro dove prima non c'era nulla – e crea un'occasione di incontro, una diversa forma di comunicazione.

Inoltre, se con il suo gruppo teatrale sfida la noncuranza del governo - colpevole di far troppo poco per favorire lo sviluppo del talento individuale³⁶⁰ - Walcott si fa carico anche di difendere la natura stessa dell'arte caraibica, frequentemente additata di mancare di originalità e di essere una semplice "imitazione" della cultura occidentale. Il maggior fautore di tale accusa di *mimicry* è lo scrittore trinidadiano V. S. Naipaul (1932-) non di rado presentato dalla critica come il "rivale" di Walcott³⁶¹ e che incarna l'altra possibile figura di intellettuale caraibico, colui che decide di lasciare la terra natale per vivere in Inghilterra e che da qui continua a scrivere e parlare dei Caraibi.

³⁵⁶ D. Walcott in, "The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott", E. Hirsch 1985, *op. cit.*, p. 101.

³⁵⁷ D. Walcott, "The Caribbean: Culture or Mimicry", *op. cit.*, p. 57.

³⁵⁸ D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 16;18.

³⁵⁹ In B. King, *op. cit.* 1995, p. 191.

³⁶⁰ Nell'intervista con Edward Hirsch del 1977 Walcott dice: "I hate the fact that every generation has a large number of people emerging who are not offered even the simplest future in terms of realizing their art. In its attitude, its politics, the Caribbean has been criminally neglectful. Even the simple things have been neglected; like having a theatre, organizing a company of dancers, creating a music school. It's beginning but it's very poor." In, "An Interview with Derek Walcott", *op. cit.*, p. 55. *Leitmotiv* di Walcott fin dal saggio "Society and the Artist" del 1957, per la difficile posizione dell'artista, la carenza di sostegno pubblico alla cultura, e le difficoltà pratiche incontrate dal Trinidad Theatre Workshop, si rimanda al capitolo precedente.

³⁶¹ B. King, *op. cit.* 2000, p. 197. Sempre in questa pagina leggiamo: "Naipaul has recreated life, but he lacked innovation. His novels were based on traditional models, his prose was a model of reticence, he distrusted exuberance. Walcott seems to have seen Naipaul as his opposite, yet recognized that Naipaul was the one West Indian writer who would continue to develop."

Negli anni Walcott recensisce diversi suoi libri, non mancando di elogiare i pregi e dimostrando di condividere l'analisi dei problemi della realtà locale, ma senza neppure perdere l'occasione di prendere le distanze dalla sfiducia, dalla disillusione che l'altro prova nei confronti della società presente. Inoltre, più volte il disincanto di Naipaul viene colto da Walcott come un'occasione per promuovere la sua diversa poetica così che, per esempio, alla celebre affermazione del primo secondo cui "niente è mai stato creato nelle Indie Occidentali" (*The Middle Passage*, 1962), Walcott ribatte che "forse bisognerebbe dire che niente è mai stato creato dagli inglesi nelle Indie Occidentali". Nella medesima intervista continua sostenendo il bisogno di non perdere la speranza nel "futuro più prossimo" perché, sebbene la desolazione e la povertà delle isole caraibiche possano essere terribilmente deprimenti, è necessario preservare "a fantastic depth of strenght and belief" e non rinunciare alle proprie convinzioni: farlo – dice - significherebbe tradire il passato, rinnegare la propria famiglia, le proprie origini³⁶². Nell'articolo "History and Picong... in *The Middle Passage*"(1962) scritto all'uscita del libro di Naipaul, Walcott sottolinea poi l'inutilità delle critiche non costruttive, che assumono il carattere di una satira sterile, altezzosa:

I become uncomfortable when a people or a race are a source of infinite amusement or benign tolerance to a writer, even such a gentle humorist as Mr. Naipaul, and his mixture of history and picong, however exotic is a forgettable recipe. He has chosen some striking ingredients of our society and pointed out how tasteless they are: the society columns of our newspapers are cunningly ridiculed, the worst aspects of our "Americanisation," the belligerence of our humour, Negro churlishness. East Indian apathy, canned coffee, tourists stray dogs and noise, including folk-art and steelbands. On the other hand he must prefer things as they are, since they are rich resources for the satirist.

The section on Trinidad, with which he deals with affectionate loathing, is the best part of the book. Despite its flavor of "An Englishman's Guide To The Colonies", it stings with the home truths of a family quarrel. Like any such catharsis, it draws him nearer to us.

But it is not near enough to hatred, to that holy rage which a great exile like Joyce poured on Dublin, or the savage indignation of Swift. It is more like a supercilious pat on the head, or a friendly volley of insults. But, as Mr. Naipaul must know, it is hard to insult a West Indian subtly. *We like we noise*³⁶³.

Walcott afferma di apprezzare il lavoro del collega a dispetto del cinismo che lo pervade³⁶⁴ ma in varie occasioni si fa avanti per sostenere le proprie idee: in un altro articolo, prima di partire al

³⁶² D. Walcott in, "The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott", *op. cit.*, p. 107.

³⁶³ D. Walcott, "History and Picong... in *The Middle Passage*" (1962), in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 19.

³⁶⁴ D. Walcott in, "Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott", *op. cit.*, p. 49.

contrattacco, cita direttamente un brano tratto da *The Middle Passage* nel quale Naipaul ricorda la Trinidad che aveva voluto abbandonare molti anni prima. Scrive Naipaul:

[...] For many years afterwards in England, falling asleep in bedsitters with the electric fire on, I had been awakened by the nightmare that I was back in tropical Trinidad.

I had never examined this fear of Trinidad. I had never wished to. [...] I knew Trinidad to be unimportant, uncreative, cynical ... Power was recognized, but dignity was allowed to no one. Every person of eminence was held to be crooked and contemptible. *We lived in a society that denied itself heroes.*

Così Walcott, che dell'impellenza di dare "dignità" al mondo caraibico ha fatto il suo mestiere, risponde per iscritto. Per lui, non si tratta di trovare degli "eroi" – a cui non crede - ma di difendere la strada della creatività impegnata al di fuori delle dinamiche del "potere" che ha scelto:

[...] It is the cynical answer that we must take to those critics that there is nothing here, no art, no history, no architecture, by which they mean ruins, in short, no civilization, it is "*O happy desert!*" We live not only on happy but on fertile deserts, and we draw our strength, like Adam, like all hermits, all dedicated craftsmen, from that rich irony of our history.

It is what feeds the bonfire. We contemplate our spirit by the detritus of the past.

L'esclamazione quasi liberatoria "O happy desert!" ricorda le invocazioni di Aimé Césaire (1913-2008) quando in *Cahier d'un retour au pays natal* (1939)³⁶⁵ aveva contrapposto alla rigidità di un mondo occidentale "orribilmente stanco", un inno di gioia e "amore" per le genti sottomesse che non avevano mai creato nulla. "Pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs! / Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé / Pour ceux qui n'ont jamais rien exploré / Pour ceux qui n'ont jamais rien dompté"³⁶⁶, aveva scritto Césaire. Per Walcott addirittura, l'assenza di un'unica storia passata nella

³⁶⁵ Aimé Césaire, di cui parleremo più avanti in questo lavoro, è considerato uno degli intellettuali caraibici più importanti di sempre: poeta, drammaturgo, uomo politico (fu il relatore della legge del '46 che trasformò la Martinica in dipartimento d'oltremare francese, nonché sindaco di Fort-de-France fino al 2001) e convinto anticolonialista, è il padre del movimento letterario e culturale della *négritude*. Vero e proprio "diario della *négritude*" è una delle sue opere poetiche più conosciute e tradotte in italiano, *Cahier d'un retour au Pays Natal* (1939, *Diario del ritorno al paese natale*). E' un poema profondamente influenzato dal surrealismo francese ma - scrive Graziano Benelli - "a differenza di molti surrealisti europei, lo sconvolgimento del linguaggio poetico non è mai fine a se stesso; la grandezza di Césaire sta nell'essere riuscito là dove Breton Eluard e Aragon hanno sostanzialmente fallito, sta cioè nell'aver trasformato la poesia surrealista in una poesia profondamente impegnata": André Breton definisce il *Cahier* come il maggior monumento lirico di quel tempo e scrive: "La parola di Césaire, bella come l'ossigeno che nasce." In A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal/Diario del ritorno al paese natale*, trad. ita. G. Benelli. Milano 2004, p. 7-8; 26.

³⁶⁶ "Pietà per i nostri vincitori onniscienti e ingenui! / Eia per quelli che non hanno inventato nulla/per quelli che non hanno esplorato nulla/per quelli che non hanno dominato nulla." *Ibid.*, p. 100-101.

quale rintracciare tradizioni antiche costituisce un punto di partenza privilegiato per immaginare qualcosa di originale.

E'una posizione che appare chiara da altre recensioni che scrive ai libri di Naipaul, primo fra tutti *The Mimic Men (I Mimi, 1967)*. La pubblicazione di questo romanzo è accompagnata da una serie di aspre critiche da parte di Walcott³⁶⁷ ma ancor più di prima, l'analisi dell'opera diventa l'occasione per trasformare in punti di forza quelli che Naipaul considera i difetti della cultura antillana; la mancanza di originalità, l'imitazione delle usanze, delle abitudini e persino della letteratura europea che lo amareggiano, rappresentano per Walcott promesse di innovazione: "Nothing will always be created in the West Indies, for quite a long time, because what will come out of there is like nothing one has ever seen before", sentenza in "The Caribbean: Culture or Mimicry?". Nel saggio, che è anche un'occasione per difendersi dalle accuse che più volte riceve lui stesso di guardare troppo all'occidente, capovolge i termini del discorso, arrivando ad esaltare le potenzialità innovative insite nell'atto di "imitazione". Secondo lui due esempi da fare sono le celebrazioni del Carnevale e la musica calipso:

[Carnival] is a mass art form which came out of nothing, which emerged from the sanctions imposed upon us. The banning of African drumming led to the discovery of the garbage can cover as a potential musical instrument whose subtlety of range, transferred to the empty oil drum, increases yearly, and the calypso itself emerged from a sense of mimicry, of patterning its form both on satire and self-satire. The impromptu elements of the calypso, like the improvisation and invention of steelband music, supersedes its traditional origins, that is, the steeldrum supersedes the attempt to copy melody from the xylophone and the drum, the calypso supersedes its ancient ritual forms in group chanting. From the viewpoint of history, these forms originated in imitation if you want, and ended in invention³⁶⁸.

In queste nuove forme di espressione non si può parlare di semplice *mimicry* visto che il risultato finale è altrettanto originale ed "inimitabile" del modello di partenza. L'imitazione è principalmente uno "sforzo dell'immaginazione" consapevole ed astuto, di cui l'uomo del Nuovo Mondo ha un assoluto bisogno: "What if the man in the New World needs mimicry as design, both as defense and as a lure... Culture must move faster, defensively"³⁶⁹, scrive.

³⁶⁷ "The publication of *The Mimic Men* resulted in another article, also broadcast locally, in which Walcott claimed that while *A House for Mr Biswas* was great, and *The Middle Passage* was outrageous, *The Mimic Men* chronicled a decline towards the "madness and anonymity that all Naipaul's books record." In B. King, *op. cit.*, 2000, p. 231.

³⁶⁸ D. Walcott, "The Caribbean: Culture or Mimicry?", *op. cit.*, p. 55.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

Al di là delle polemiche con i sostenitori della *Black aesthetics* e delle divergenze con Naipaul, Walcott riconosce però il valore di una diversa categoria di scrittori: sono coloro che chiama “i grandi poeti del Nuovo Mondo” e con i quali sente di condividere temi, problematiche, prospettive.

Nell’intervista di Sharon Ciccarelli (1977) spiega:

I have found more an affinity in Spanish-American poets than I have found in poets writing in England, or in America. We have a similar historical origin, similar problems of self-resolution, and I can recognize a sensibility as being very close to mine. So not only is there a possibility for geographical or political exchange, there is the possibility of real cultural and creative exchange. Yet I cannot really know how an African thinks [...] The person over on this part of the world is an American, whether he be Latin American, an Afro-American, or a West Indian American³⁷⁰.

Mentre non chiama mai per nome i suoi detrattori o i suoi “rivali”, gli esponenti di questo suo gruppo personale ci tiene a nominarli uno ad uno: si tratta di Jorge Luis Borges nelle cui opere “il fatto evapora nel mito ... e dove c’è un’esaltazione che percepisce ogni cosa come rinnovata”; di Saint-John Perse che “ci conduce dalla mitologia del passato al presente senza alcuna scossa di assestamento ... e che glorifica la libertà perenne” - perché Perse è “il poeta che porta nella testa culture intere, forse amareggiato, ma libero da ogni impaccio” -; e poi Aimé Césaire, Walt Whitman e Pablo Neruda che “a loro volta cercano spazi dove l’elogio della terra è ancestrale”.

Sono tutti autori che rifiutano la visione della storia come “tempo” e il cui “concetto dell’uomo nel Nuovo Mondo è Adamitico”, scrive in “La musa della storia”³⁷¹. Ciò significa che questi grandi poeti, non più tormentati dalla pressione del passato ma immersi nel presente, sono accomunati dal “privilegio” di dar voce per la prima volta alla vita del Nuovo Mondo. Con a loro disposizione luoghi, paesaggi, persone che ancora non sono stati raccontati, hanno la fortuna di poter descrivere, dipingere e reinventare per la prima volta, alla stregua di veri e propri “pionieri”, stretti nell’esaltazione della scoperta: “Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies, humecté de toutes les rosées”, canta Césaire³⁷².

Ciò significa anche che questi scrittori accettano di credere in un “secondo Adamo” e che lo fanno senza pretese di innocenza -“le mele del suo secondo Eden hanno l’asprezza dell’esperienza”- senza

³⁷⁰ D. Walcott, “Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott”, *op. cit.*, p. 46-47.

³⁷¹ D. Walcott, “La musa della storia”, *op. cit.*, p. 51. Nell’intervista appena citata parla anche di Gabriel Garcia Marquez, “who has an instinctive way of handling the natural and the legendary in close proximity”.

³⁷² “Dirò il temporale. Dirò il fiume. Dirò il tornado. Dirò la foglia. Dirò l’albero. Mi bagnerà la pioggia. Mi rinfrescherà la rugiada.” A. Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal/Diario del ritorno al paese natale*, trad. ita. G. Benelli. Milano 2004, p. 52-53.

riesumere il mito del buon selvaggio -“che è sempre stato la nostalgia del Vecchio Mondo”- per cui, forti della memoria del passato, si appropriano delle meraviglie del nuovo. Tale ”esultanza” è ancora maggiore proprio nei Caraibi, dove delle molteplici possibilità della letteratura e della cultura locale sono testimoni due poeti diversissimi, Saint-John Perse (1887-1975) originario della Guadalupa, ed Aimé Césaire nato in Martinica³⁷³. Questi due uomini che provengono da retroterra antitetici - l’uno è bianco, aristocratico e conservatore, l’altro è nero, proletario e rivoluzionario - sono come Prospero e Calibano, eppure, tutti i loro contrari, trovano un equilibrio “sull’asse di una sensibilità condivisa”. Scrive Walcott:

La verità più profonda è che entrambi percepiscono il Nuovo Mondo attraverso il mistero. Il loro linguaggio fa venire voglia di citazioni interminabili. In certi momenti sentiamo le due voci simultaneamente, al punto che il tono è quello di un’unica voce proveniente da questi due uomini così diversi. [...] Le differenze che li contraddistinguono mi interessano sinceramente, ma a meravigliarmi in entrambi i poeti è la loro esultanza, la loro sorprendente esultanza di fronte alla gamma delle possibilità³⁷⁴.

Perse e Césaire rappresentano “il genio” dei Caraibi, un genio destinato a contraddire sé stesso e che proprio grazie a queste contraddizioni rivela il suo valore, torna a dire il giorno in cui viene insignito del Premio Nobel. Nel suo discorso insiste ancora sulla parola “esultanza” e sulla fortuna che lo scrittore ha di essere il testimone di una cultura che “si definisce da sé, ramo dopo ramo, foglia dopo foglia, in quell’aurora foriera di autodefinizione.” Nelle Antille si è agli albori di una cultura giovane ed il *dovere* – dell’artista come della gente – è quello di celebrare questa “benedizione”³⁷⁵.

Ecco dunque il significato che assumono il “risveglio” di Makak ed il suo ritorno a casa alla fine di *Dream on Monkey Mountain*: con questa scena cala il sipario ma, con questa scena inizia anche la celebrazione del popolo caraibico il quale - a partire dagli spettatori presenti in sala - può dar via ai festeggiamenti accompagnato dal coro che canta “Io torno a casa, torno a casa”. Ecco perché nel finale il sogno del protagonista si estende a quello del suo pubblico e perché la conclusione dell’opera coincide con l’”esultanza” per la promessa di un nuovo inizio. “We must look *inside*. West Indies exists but we must find it”³⁷⁶, scrive una volta Walcott, e l’immagine di Makak che si

³⁷³ Saint-John Perse (pseudonimo di Alexis Léger) è stato poeta (premio Nobel per la Letteratura nel 1960) e diplomatico (fu capo del gabinetto diplomatico di Aristide Briand ed ambasciatore di Francia); fra le sue opere ricordiamo *Images à Crusoe* (1909), *Eloges* (1911), *Anabase* (1924, tradotto al tempo da Giuseppe Ungaretti), *Exil* (1942) e *Oiseaux* (1962).

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 65-66.

³⁷⁵ D. Walcott, “Le Antille: frammenti di memoria epica”, *op. cit.*, p. 94.

³⁷⁶ D. Walcott in “Islands of History at a Rendezvous with a Muse”, *op. cit.* 109.

incammina verso il Monte della Scimmia diventa la metafora di tale ricerca, la messa in scena del momento in cui prendono il via altre scoperte.

Inoltre il dramma, riletto alla luce del saggio “What the Twilight Says” può essere visto come la rappresentazione del percorso verso una nuova forma teatrale. Nel saggio infatti è centrale la critica nei confronti degli spettacoli dozzinali che riducono l’arte performativa caraibica ad una “cultura vacanziera” piegata al gusto del turismo occidentale, così come l’abitudine di replicare banalmente aspetti della cultura di origine africana, trasportandoli in un contesto da cabaret da albergo che li deforma senza alcuna grazia: i discendenti dei neri in catene sono diventati molli oltre che pittoreschi e, dissimulando la propria sofferenza con rabbia artificiale o esultanza commerciale, diventano falsi sciamani, sacerdoti sviliti³⁷⁷, scrive Walcott. E’ un tono aspro ed impaziente il suo che echeggia quello già usato da Aimé Césaire sempre in *Cahier d’un retour au pays natal* :

Ou bien tout simplement comme on nous aime!
Obscènes gaiement, très doudous de jazz sur les excès
d’ennui.
Je sais le tracking, le Lindy-hop et les claquettes.
Pour les bonnes bouches la sourdine de nos plaintes
enrobées de oua-oua. Attendez...
Tout est dans l’ordre. Mon bon ange broute du néon.
J’avale des baguettes. Ma dignité se vautre dans les
dégobillements...³⁷⁸

Anche Walcott ammette senza mezzi termini di disprezzare questa concezione dell’arte volgare ed imitativa mentre sottolinea il valore delle espressioni creative in grado mettere in risalto la “differenza”:

In passato l’uomo del Nuovo Mondo aveva cercato di dimostrare di valere quanto il suo padrone, quando invece avrebbe dovuto di dimostrare la sua differenza, non la sua uguaglianza. Era questa distanza che poteva imporre attenzione senza mendicare rispetto. La mia generazione aveva guardato alla vita con pelle nera e occhi azzurri, ma solo il nostro sguardo doloroso e tenace, il sapere che viene dal guardare poteva trovare un significato nella vita attorno a noi; solo il nostro udito tenace, l’udire il nostro udire poteva trovare un senso nei suoni che emettevamo. E senza far confronti. Senza eclatanti accessi di “autostima”³⁷⁹.

³⁷⁷ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁷⁸ “Ed ecco come ci vogliono veramente!/Allegrì e osceni, suonatori di jazz durante i loro momenti di noia. Conosco il tracking, il Lindy-hop e il tip tap./Nelle gole armoniose in sordina i nostri lamenti infarciti di uà uà. Aspetta .../Tutto è a posto. Il mio angelo custode brucia le luci al neon. Divoro le bacchette del tamburo. La mia dignità si rotola nel vomito ...”A. Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal/Diario del ritorno al paese natale*, *op. cit.*, p. 78-79.

³⁷⁹ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 21.

Solo così facendo l'uomo e l'artista caraibico possono "penetrare nel proprio paesaggio" e porre le basi per un teatro nuovo, al punto che leggere questo saggio - che ripetiamo nasce come prologo alla prima edizione di *Dream on Monkey Mountain* e di altre *pièces* - rivela il parallelo tra il viaggio dell'artista e quello di Makak, tra la ricerca di forme espressive originali ed il percorso che guida il protagonista fino all'appropriazione fisica e spirituale del proprio spazio. Scrive Walcott:

Perché l'immaginazione e il corpo si muovano con un istinto originario, *dobbiamo ricominciare dalla foresta*. Questo viaggio di ritorno, con tutto l'orrore della riscoperta, comporta l'annichilimento di ciò che si sa. [...] Se si potesse costringere il corpo ad apprendere tutto daccapo, a rappresentare le cose mediante dita mnemoniche che si muovono a tastoni, si potrebbe dar vita a un nuovo teatro, con il piacere di nominare esplicitamente il suo oggetto. Da questo teatro, con calma, si produrrebbero nuovi riverberi³⁸⁰.

Addirittura il saggio si conclude con la rievocazione da parte di Walcott di una gita in montagna fatta tempo addietro con la sua compagnia che rimanda subito alla scena finale di *Dream* in cui Makak si avvia con l'amico verso il monte della Scimmia. Certo, le parole di Walcott sono amare, pervase dalla consapevolezza che i rapporti con gli attori del gruppo si stiano deteriorando ed in effetti anticipano di qualche anno le sue dimissioni (1976) e la rottura con il Trinidad Theatre Workshop: "Su quella piccola vetta, dove l'aria è frizzante come la primavera o fredda come l'autunno, forse li ho perduti", scrive. Ma il punto è che lui - dopo essere partito dal nulla affrontando anni di difficoltà ed ostacoli, critiche e insuccessi - è riuscito a portare il suo gruppo su quella cima e che adesso è consapevole di aver vinto qualcosa insieme a loro. Walcott - al pari Makak - è arrivato in alto sulla collina così che nel saggio, come nel dramma, la montagna si conferma allegoria di un obiettivo conquistato: "Forse significava che avevo portato tutti a casa. Ciclo concluso. Forse la collina era un punto di riposo. Forse la vittoria. [...] D'ora in poi non più lotta, solo la ripetizione di piccole vittorie."

Soprattutto il saggio come il dramma si chiude con il pensiero rivolto alla gente delle Indie Occidentali: se *Dream* finisce con il desiderio del protagonista di voler "vivere nel sogno della sua gente", le ultime frasi di "What the Twilight Says" sintetizzano il progetto artistico walcottiano, quell'ideale di rinascita spirituale delle popolazioni caraibiche del quale già Makak era divenuto il simbolo.

Ed anche qui, sul problema di un'immagine e di una forma di espressione che renda giustizia all'identità locale, cala il sipario:

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 36. Corsivo aggiunto.

Quando vent'anni fa immaginavamo città dedite non al potere o al denaro ma all'arte, avevamo un ideale. Tutto il resto è stato condensa su uno specchio in cui il popolo avrebbe potuto trovare il suo vero riflesso³⁸¹.

CAPITOLO III

Éloge de la créolité (1989)

³⁸¹ *Ibid.*, p. 48.

e l'arte creola nelle Antille francofone

Today's traditions were yesterday's intercultural fusions.
Bruce King

The Past is Prologue.
William Shakespeare, *The Tempest*.

Ma questo mare che esplode, i Caraibi, e tutte le isole del mondo, sono creole, ossia imprevedibili.
Édouard Glissant, *Tutto-mondo*.

1. L'Éloge e le origini della créolité

Pubblicato nel 1989, *Éloge de la Créolité* [Elogio della creolità] è un manifesto scritto in francese da tre autori martinicani - Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant³⁸² - che ha enormemente contribuito alla diffusione in tutto il mondo del concetto di *creolo* e *creolizzazione*, divenendo così un momento fondamentale nel dibattito sull'elaborazione della cultura antillana. Il manifesto - che rileva numerosi punti di contatto con la poetica walcottiana sinora illustrata - vuole essere, insieme, affermazione del valore dell'ibridazione culturale come carattere distintivo della società globale e appello al riconoscimento del valore universale della letteratura creola³⁸³.

Il termine *creolo*, diffuso nelle sue diverse varianti in tutta l'area caraibica, ha una genesi complessa: deriva dal verbo latino *creare* nel significato di "nascere", da cui, tra le altre cose, l'uso diffuso in Italia del termine dialettale *creatura*. Lo troviamo, in epoca moderna, nell'aggettivo spagnolo *criollo*, che definiva, in una significazione piuttosto ampia, i nati nel Nuovo Mondo da genitori provenienti dall'Europa e, allo stesso tempo, i prodotti e le abitudini della colonia. Ancora oggi il termine è presente in ambito ispanofono soprattutto nel significato di domestico e familiare: con questo uso, ad esempio lo troviamo nella *cocina* o *comida criolla*, letteralmente "casalinga" e "cucina paesana"; non si trovano riferimenti specifici né a una dimensione culturale, né tantomeno ad un'idea di *métissage*. Da questa prima accezione il termine in seguito è stato impiegato, a seconda dei contesti, per definire i nati nella colonia discendenti di famiglie di "puro sangue europeo" e, più raramente, anche meticci. In Brasile, invece, il corrispondente *crioulos* è venuto ad indicare solo gli afroamericani. Quando il termine *criollo* è stato accolto dai francesi con *criole* e poi *créole*, ha assunto una significazione più generale, giungendo infine a definire prodotti non solo naturali ma anche culturali derivanti dall'incontro tra umanità diverse. In quest'ottica la *créolité* è stata intesa anche come fusione creativa dei diversi apporti, in una sintesi che ha ben poco a che vedere con i patrimoni culturali da cui ha avuto origine³⁸⁴.

³⁸² Jean Bernabé (1942-) è scrittore e linguista, autore di una grammatica creola e di testi poetici in creolo. Dirige il GEREC (Groupe d'Études et de Recherches en Espace Créolophone) e ha promosso il riconoscimento del creolo in ambito universitario e scolastico attraverso la creazione del CAPES (concorso per insegnare il creolo nelle scuole secondarie). Patrick Chamoiseau, discepolo ed amico di Édouard Glissant, è nato nel 1953 a Fort-de-France. Ha vinto il Prix Goncourt con il romanzo *Texaco* (1992) ambientato in una baraccopoli vicino Fort-de-France e nel quale ripercorre 150 anni di storia della Martinica. Altri suoi romanzi sono *Chronique des sept misères* (1986), *Solibo Magnifique* (1988), *L'écolier* (1994), *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997). È inoltre autore di vari saggi critici sulla letteratura antillana - nei quali espone le sue riflessioni sui rapporti fra la tradizione orale e quella scritta e sulle possibili forme di traduzione dell'oralità - e di sceneggiature cinematografiche. Raphaël Confiant (1951-), professore all'Université des Antilles et de la Guyane, è autore di testi in creolo e in francese: *Le nègre et l'amiral* (1988), *Eau de café* (1991) e *Ravines du devant-jour* che ha ricevuto il Premio Casa de las Americas nel 1993. È autore del saggio *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle* (1993).

³⁸³ F. Pompeo, *Autentici Meticci - singolarità e alterità nella globalizzazione*. Roma 2009, p. 209.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 207-208.

Dall'incontro tra codici linguistici e umanità differenti è nata una nuova lingua parlata da milioni di persone che, vivendo nella realtà della colonia, hanno rielaborato gli elementi culturali di diversa provenienza. Il creolo, nato verso la metà del XVII secolo, fu la lingua degli schiavi che poterono attraverso di esso comprendersi tra loro benché di etnie diverse e comunicare con i padroni bianchi, ma anche la lingua dei discendenti dei coloni bianchi, i *békés*. Nel lessico del creolo a base francese rimangono le tracce degli antichi dialetti piccardi, normanni e bretoni dei primi coloni, elementi di antico francese, parole di origine caraibica, africana, indiana, spagnola, portoghese, inglese. A partire da questo substrato la lingua si è elaborata su strutture derivate dalle differenti lingue africane parlate dagli schiavi³⁸⁵. Nelle capanne delle piantagioni, quando scendeva la notte, il padrone bianco permetteva agli schiavi di riunirsi e di ascoltare i racconti di un loro compagno, in genere anziano. Il racconto doveva divertire, ma era anche una forma di resistenza: il narratore era il guardiano della memoria, il depositario dell'eredità africana³⁸⁶. Questo ricco patrimonio orale, colorito e ironico, portato all'autoderisione, ambiguo perché doveva sfuggire alle censure dei bianchi, dissimulatore eppure esplicito, ha un'importanza centrale nella formazione dell'identità creola e nella sua espressione.

La creolità però è qualcosa di più di un progetto linguistico e di una poetica: nella visione degli autori dell'*Elogio della creolità* essa è soprattutto un modello di società fondato sugli scambi e sul *métissage*, valido oltre le frontiere dell'arcipelago caraibico, prefigurazione del mondo futuro: in breve una nuova dimensione di creatività culturale e convivenza, legata all'universo caraibico come spazio simbolico dell'incontro delle differenze.

Ha scritto Édouard Glissant:

Io chiamo *créolisation* questa posta in gioco tra le culture del mondo, questi conflitti, queste lotte, queste armonie, queste disarmonie, questi intrecci, questi rigetti, questa ripulsione, questa attrazione tra tutte le culture del mondo. In breve un *metissage*, ma con una risultante che va più lontano e che è imprevedibile. Sì, la creolizzazione è proprio il *metissage* delle culture con una risultante che va più lontano dei dati di origine³⁸⁷.

³⁸⁵ Secondo Bernabé fu con la promulgazione del "Code Noir" (1685) – che proteggeva tanto il patrimonio economico quanto quello genetico dei colonizzatori – che nelle colonie caraibiche francofone taluni valori sociali presero a cambiare: la lingua creola iniziò a questo punto ad essere considerata una lingua "inferiore" relegata alla popolazione nera povera ed ignorante, mentre il francese divenne appannaggio della classe dominante bianca, simbolo del suo potere. In S. K. Lewis, *Race, Culture, and Identity. Francophone West African and Caribbean Literature and Theory from Négritude to Créolité*. Oxford 2006, p. 107.

³⁸⁶ D. Marin, "Presentazione" a J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la créolité/Elogio della creolità*. Trad. ita D. Marin e E. Salvadori. Como-Pavia 1999, p. 12.

³⁸⁷ É. Glissant, in F. Pompeo, *op. cit.*, p. 209.

Ciò che caratterizza la creolizzazione non è la frammentazione della cultura o la distruzione del suo concetto ma “la creazione e la costruzione della cultura oltre i passati frammentati, violenti e disgiunti” e – spiega Francesco Pompeo – in questo contesto giova ricordare che la creolità è stata anche un’ideologia anti-mulatta, soprattutto in ambito ispanofono dove era circoscritta agli eredi dei coloni europei e veniva a rappresentare la logica della distinzione delle élite bianche³⁸⁸. Essa dunque porta con sé un vissuto storico di discriminazioni contro i meticci (come Derek Walcott) e soprattutto verso i neri e in questo senso storicamente “la creolità sembra a prima vista riconciliare una società per lungo tempo divisa da linee del colore e controllata da una pigmentocrazia dallo statuto giuridicamente definito”³⁸⁹.

Si comprende così anche perché i primi poeti neri anticolonialisti si siano schierati contro l’idea di *créolité*: primo fra tutti Aimé Césaire (1913-2008), il più importante poeta martinicano del secolo scorso nonché padre della *négritude*, il movimento letterario e culturale che è necessario ricordare per inquadrare nei suoi riferimenti storici *l’Elogio della creolità* e valutarne l’originalità della proposta³⁹⁰.

La *Creolità*, infatti si vuole presentare proprio come il prolungamento e il superamento della *Négritude*.

1. 1. Da “la Négritude” a “la Créolité”

Nel 1932, a Parigi vedeva la luce l’unico numero di una rivista di studenti martinicani che aveva il titolo significativo di *Légitime Défense*. Ammiratori del surrealismo e degli scrittori neri statunitensi (Langston Hughes, Claude Mac Key), i giovani redattori rifiutavano la letteratura antillana definita “decalcomania” e imitazione mediocre della poesia parnassiana francese”. Due anni dopo, sempre a Parigi, alcuni studenti africani e antillani fondarono un’altra rivista, *Étudiant noir*, che divenne il punto di riferimento di tutti gli studenti neri della capitale. Tra di essi le personalità dominanti erano

³⁸⁸ Esemplificativo in proposito è il commento sarcastico di Aimé Césaire sulla creolità: «Quand je suis arrivé en France je ne me suis pas du tout présenté comme un créole. J’ai laissé cette gloire à l’impératrice Joséphine de Beauharnais». La portata delle parole di Césaire si coglie ricordando che “l’imperatrice Giuseppina” (1763-1814) fu la prima moglie di Napoleone Bonaparte discendente da una ricca famiglia di proprietari terrieri bianchi e martinicani (dunque creoli) e considerata in parte responsabile della reintroduzione della schiavitù da parte di Napoleone. A. Césaire, “Un Entretien avec Aimé Césaire”, *Le Monde*, 12 aprile 1994.

³⁸⁹ F. Pompeo, *op. cit.*, p. 211. Pompeo sottolinea altresì le difficoltà di universalizzare il concetto di creolizzazione viste le interpretazioni divergenti, se non opposte che di questo termine ancora si incontrano, eppure - spiega - “il lessico della creolizzazione ci consente di leggere altrimenti l’ecumene globale”: osservando le pratiche di adattamento, resistenza e creatività del locale non solo in termini oppositivi, ma anche come elementi del quotidiano attraverso cui si costruiscono nuovi percorsi di senso, secondo quelle molteplici reinterpretazioni dei flussi globali che “dal basso”, passando per contrasti e paradossi, ne disegnano concretamente lo spazio (*Ibid.*, p. 218).

³⁹⁰ D. Marin, *op. cit.*, p. 9.

il martinicano Aimé Césaire, il senegalese Léopold Sédar Senghor, il guyanese Léon Damas. Condannando l'assimilazionismo culturale e l'imitazione dei modelli letterari francesi, la rivista indicava la strada da seguire per la liberazione dell'espressione e della creatività nere: il ritorno alle origini africane.

Nasceva così la *Négritude*, che non solo produsse le prime grandi opere della letteratura nero-africana in francese, ma che fu all'origine di un vero movimento di emancipazione culturale e politica. Il termine fu creato da Césaire e usato per la prima volta nel 1939 in *Cahier d'un retour au pays natal*, testo fondamentale per la valorizzazione della cultura africana, definito "la Dichiarazione dei diritti dell'uomo nero". In seguito con "Negritudine" si indicò in modo più generale il movimento che intendeva riportare i neri di nazionalità francese alla loro storia, alle loro tradizioni e alle lingue in grado di esprimere autenticamente la loro anima³⁹¹. Come scrive poi Miguel Mellino nella sua "Introduzione" a *Discorso sul colonialismo*, la *négritude* non costituisce affatto l'esito di un processo creativo meramente letterario, individuale o soggettivo. Al contrario, i poeti della negritudine rappresentano la cristallizzazione di un lungo processo di sedimentazione storica, l'espressione piuttosto singolare di un accumulo di lotte e di pratiche (materiali e intellettuali) ampiamente disseminate all'interno della diaspora nera e di cui Parigi rappresentava un importante crocevia. Lo stesso Césaire ha ribadito in diverse occasioni che ciò che egli intendeva per negritudine ha avuto due fondamentali passaggi storici precedenti: la rivoluzione haitiana anti-schiavista di Toussaint L'Ouverture nel 1799 (considerata la prima insurrezione storica della negritudine, il primo tentativo significativo da parte dei neri di riappropriarsi della loro dignità e umanità cui Césaire dedicherà un saggio e un'opera per il teatro che verrà citata più avanti); e la lotta per il riconoscimento della cosiddetta "negro culture" ingaggiata dagli artisti e dagli intellettuali dell'*Harlem Renaissance*. Si può sostenere, prosegue Mellino, che la poetica della negritudine di Césaire cercava di rendere più generale quella nota considerazione di W. E. du Bois secondo cui la rivalorizzazione dell'arte e delle radici africane avrebbe comportato automaticamente una revisione radicale dello status dei neri nella società americana, un'imponente riposizionamento delle culture espressive della diaspora nera nello scenario politico intellettuale mondiale³⁹².

Lo scoppio della seconda guerra mondiale interruppe la pubblicazione di *L'Étudiant Noir*: Senghor fu mandato al fronte nel corpo dei fucilieri senegalesi mentre Césaire raggiunse la Martinica dove fondò nel 1941 *Tropiques*, una rivista che si proponeva di valorizzare gli elementi africani delle culture del nuovo mondo e al contempo di *tradurre* nei Caraibi le tecniche e le forme espressive surrealiste, e dove, nello stesso anno, incontrò Breton venuto per una serie di conferenze. Ma il

³⁹¹ *Ibid.*, p. 9-10.

³⁹² M. Mellino, *op. cit.*, p. 16-18.

movimento si era ormai radicato e diffuso. Di fatto la lingua di espressione degli scrittori neri continuò ad essere il francese e nel 1948 la pubblicazione dell'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* curata da Senghor, rappresentò un momento capitale: cantava l'Africa-madre, le sofferenze delle popolazioni nere schiavizzate, l'unità con la natura, il grande mito africano. Fu il vero manifesto della rivoluzione nera contro l'oppressione culturale e politica dell'Occidente, scrive Marin³⁹³.

Però, dopo le delusioni delle indipendenze, sembrò alle giovani generazioni degli anni settanta che la Negritudine avesse sostituito la subordinazione ai valori occidentali con l'illusione africana e fu il giovane martinicano (allievo di Césaire e Fanon) Édouard Glissant (1928-2011) a indicare nuove strade di espressione per gli antillani: “come scrittore non sono vicino agli scrittori della Negritudine che praticano una forma di globalizzazione diversa ma speculare alla generalizzazione francese... mi sento più vicino a una teoria dell'Antillanità come radicamento fondamentale in tutte le isole delle Antille.” Svanito il grande sogno africano, i giovani ricercarono le specificità del loro arcipelago, delle varie componenti così diverse che costituiscono l'identità antillana: gli antillani non hanno un mito fondatore, non possono a differenza di certi popoli africani richiamarsi a antenati regali, hanno solo ricordi di schiavitù. Se la negritudine vuole riaffermare un'idea di *continuità* e di *unicità* nella storia e nell'esperienza culturale dei neri, Glissant, e successivamente Bernabé Chamoiseau e Confiant, respingono questa concezione, affermando di vedere nella *molteplicità* e nella *discontinuità* le condizioni storico-culturali costitutive dell'identità dei neri della diaspora nelle Antille³⁹⁴.

2. Il manifesto de la *créolité*

³⁹³ D. Marin, *op. cit.*, p. 12-13. Del volume scrisse l'introduzione Jean-Paul Sartre (*Orfeo Nero*, 1948) e più avanti in questo lavoro se ne citerà il testo.

³⁹⁴ M. Mellino, *op. cit.*, p. 24.

L'*Éloge de la créolité*, dedicato dai suoi autori ad Aimé Césaire, Édouard Glissant ed allo scrittore haitiano Frankétyen³⁹⁵, è diviso in varie sezioni: ad un "Prologo", seguono i capitoli intitolati "Vers la vision intérieure et l'acceptation de soi"; "La Créolité"; "Une dynamique constante" e per finire una breve Appendice sui rapporti fra creolità e politica ("Créolité et politique").

Bernabé, Chamoiseau e Confiant scelgono di scrivere il testo in francese benché esordiscano dichiarandosi irrevocabilmente creoli ("Ni Européens, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles")³⁹⁶. È una scelta questa che si attira diverse critiche, non ultima quella di Derek Walcott che in un articolo del 1997 contesta sia l'idea di scrivere un manifesto – "il trattato era parte integrante della tradizione che esso ripudiava: quella di pubblicare manifesti" – che l'uso della lingua francese. Secondo lui il manifesto "costringe l'*oralité* negli ambiti ristretti di una conferenza accademica" e, prosegue:

Nulla è più francese della prosopopea di questo manifesto. Nel suo enfatico isolamento, esso riecheggia tutti quei pamphlet programmatici sulla nuova pittura, la nuova poesia che eruttano dalla madre patria: e anziché conquistarsi un pubblico, come vorrebbero, lo sconcertano con la loro veemenza. Qual è il tono del manifesto se non quello della sua lingua, il francese, usata nel metro dell'esposizione? Perché non è scritto in creolo, se ha tanto a cuore l'autenticità?³⁹⁷

Nonostante le accuse di "estetica polemistica" e di lavoro accademico, diverse sono le idee ed i punti di contatto che legano *l'Éloge de la créolité* agli articoli di Walcott letti in precedenza e, si vedrà, diverse sono le proposte avanzate dai tre autori martinicani cui lui ha già trovato un posto nei suoi testi drammatici (primo fra tutti *Dream on Monkey Mountain*), dando forma concreta a quanto loro teorizzano. Inoltre Bernabé, Chamoiseau e Confiant affermano di non voler basare le proprie parole su una teoria o su principi scientifici ma di fondarle su una "testimonianza": "Elles procèdent d'une expérience stérile que nous avons connue avant de nous attacher à réenclencher notre potentiel créatif, et de mettre en branle l'expression de ce que nous sommes"³⁹⁸. Così nel "Prologo" viene illustrata la frustrante situazione della letteratura caraibica contemporanea; sono indicati i destinatari del manifesto ed impostati gli obiettivi futuri.

³⁹⁵ Frankétyen o Frankétienne (vero nome Jean-Pierre Basilic Dantor Frank Étienne d'Argent) è uno scrittore, poeta, pittore, musicista e drammaturgo haitiano. Nato nel 1936 nel dipartimento dell'Artibonite, attraverso le sue opere – scritte sia in creolo che in francese – ha raccontato la vita e l'anima della gente di Haiti. E' stato candidato al premio Nobel nel 2009.

³⁹⁶ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁷ D. Walcott, "Una lettera a Chamoiseau", in *La voce del crepuscolo*, *op. cit.*, p. 234-235.

³⁹⁸ "Derivano da un'esperienza infruttuosa che abbiamo fatto prima di impegnarci a riattivare il nostro potenziale creativo e a esprimere quello che in realtà siamo." J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 20.

“La littérature antillaise n’existe pas encore”, scrivono gli autori. Non esiste un pubblico locale o l’interazione fra autori e lettori e la responsabilità di questo stato di cose non dipende solo dalla subordinazione politica ma da una vera e propria trappola di dipendenza culturale, politica ed economica che ha spinto queste popolazioni ad essere “sempre condizionate dall’esterno”, a vedere il mondo attraverso il filtro dei valori occidentali. Fondamentalmente “malati di esteriorità”, gli scrittori antillani per primi hanno percepito il proprio mondo, i propri valori con gli occhi dell’Altro; e così per l’Altro hanno scritto; una scrittura non autentica, radicata nei valori francesi o comunque estranei alla propria terra. Ecco perché, proprio per far fronte a questa “condition terrible” gli autori si rivolgono innanzitutto agli artisti – a qualunque disciplina appartengano – che siano alla ricerca *dolorosa* “di un pensiero più fecondo, un’espressione più adeguata, un’estetica più vera” e così facendo dichiarano l’intento di far emergere “grandi personalità che abbiamo radici nell’identità creola e sappiano rappresentarla”. Non solo, gli autori anticipano anche l’urgenza di aprirsi al resto del mondo (che vedremo rappresenta un aspetto importante nella concezione di *créolité*) e di stimolare la libertà (sul tema della libertà si chiude il manifesto): “Puisse [ce positionnement] participer à l’émergence, ici et là, de verticalités qui se soutiendraient de l’identité créole tout en élucidant cette dernière, nous ouvrant, de ce fait, les tracés du monde et de la liberté”, scrivono.

Rifacendosi alla *querelle* di Glissant nei confronti della storiografia occidentale (che al lettore ricorda anche gli articoli di Walcott) e condividendo la sua fiducia nello strumento letterario quale chiave per attingere alla memoria collettiva caraibica³⁹⁹, Bernabé, Chamoiseau e Confiant chiudono quindi il preambolo annunciando di voler lasciar da parte giudizi polemici e faziosi per promuovere una comprensione vera degli uomini e delle vicende della letteratura scritta locale. “Ni complaisante ni complice, mais solidaire.”

2.1. *Vers la vision intérieure et l’acceptation de soi*

In questa sezione del manifesto gli autori parlano del percorso intrapreso dalla letteratura antillana durante il XX secolo e accennano a quegli autori che, come il martinicano Gilbert Gratiant (1895-1985), hanno posto le basi per un suo autentico sviluppo. Così, ad esempio *Fab*

³⁹⁹ Un capitolo del monumentale *Discours antillais* (1981) di Glissant è intitolato proprio “La querelle avec l’Histoire”. Qui leggiamo: “Là où se joignent les histoires des peuples, hier réputés sans histoire, finit l’Histoire. (Avec un grand H.) L’Histoire est un fantôme fortement opératoire de l’occident, contemporain précisément du temps où il était seul à “faire” l’histoire du monde.” Glissant rifiuta la storiografia europea (forte è la critica nei confronti di Hegel) e si fa promotore di una nuova metodologia (“une vision prophétique du passé”) che elimini la distinzione fra storia e narrativa e che sia in grado di narrare la frammentata e discontinua realtà delle tante storie delle popolazioni caraibiche: “l’écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c’est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d’une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises.” In queste pagine non a caso nomina anche Derek Walcott di cui scrive: “Quereller l’Histoire, c’est peut-être, pour Derek Walcott, affirmer l’urgence de cette mise en question des catégories de la pensée analytique.” E. Glissant, *Discours antillais*. Paris 1997, p. 227-228. Rimandiamo al capitolo precedente per le riflessioni di Walcott e ricordiamo il saggio “la musa della Storia” che si apre con la citazione di James Joyce: “la storia è l’incubo dal quale sto cercando di svegliarmi”. *Op. cit.*, p. 49.

Compè Zicaque (1950), l'opera poetica scritta in creolo da Gratiant, viene definita uno straordinario repertorio di lessico, di espressioni e di modi di dire, di mentalità, di sensibilità; lo strumento per capire la dimensione culturale creola nella quale gli autori tentano "un'immersione salutare"⁴⁰⁰. Ma soprattutto in queste pagine Bernabé, Chamoiseau e Confiant raccontano della *négritude* di Césaire e di intellettuali che come Glissant sono stati "costretti a saltare l'ostacolo" da quella rappresentato per consentire "l'espressione dello spirito antillano: "Avec Édouard Glissant nous refusâmes de nous enfermer dans la Négritude, épelant l'Antillanité"⁴⁰¹, scrivono. Perché con lui è iniziato il processo di "accettazione di sé", stimolo per prendere in considerazione lo "sguardo interiore" (contrapposto a quello ancora troppo rivolto all'esterno della *négritude*).

Aimé Césaire, affermano, ha denunciato ogni tipo di oppressione e, attraverso la sua scrittura militante e battagliera ha inferto duri colpi alle "durezze post-schiaviste"; Césaire è certamente colui che ha restituito l'Africa madre, la civiltà *negra*. Riappropriarsi della dimensione africana ha significato *per la società creola* ritrovare sé stessa, tornare alle proprie radici raggiungendo una più vera consapevolezza di sé ("La Négritude césairienne a engendré l'adéquation de la société créole, à une plus juste conscience d'elle-même")⁴⁰². Così, se già Jean-Paul Sartre nell'*Orfeo nero* (1949) aveva scritto che la poesia della *négritude* rappresentava una "presa di coscienza"⁴⁰³, adesso i tre autori martinicani riprendono quest'idea e l'associano indissolubilmente alla società dei caraibi: "La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre *dignité* restituée. Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire"⁴⁰⁴. Il ricorso al termine "dignité" è degno di nota, non solo perché è lo stesso sostantivo usato proprio da Césaire in una conferenza tenutasi due anni prima (1987) sul tema della *négritude*⁴⁰⁵, ma anche perché lo troviamo in un articolo pubblicato nel lontano 1964 da Derek Walcott: "Both the concepts of Negritude and the assertion of the African personality have restored a purpose and dignity to the descendants of slaves", scrive in "Necessity of Negritude".

⁴⁰⁰ Gilbert Gratiant, mulatto e autore di opere scritte sia in creolo che in francese, in *Credo de Sang-Mêlé* (1950) ha rivendicato il *métissage* biologico ed il sincretismo della cultura antillana. Nell'*Éloge* gli autori lo definiscono "il visionario della nostra autenticità" e considerano lui ed altri scrittori della stessa generazione punti di riferimento fondamentali, "archeologi preziosi ... di quella città in rovina che è in fondo a tutti noi". *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁰¹ "Con Édouard Glissant rifiutammo di rinchiuderci nella Negritudine e cominciammo a sillabare l'Antillanità". *Ibid.*, p. 38-39.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰³ J. P. Sartre, *Orfeo nero – una lettura poetica della negritudine* (1949). Milano 2009, p. 27. Il testo di Sartre nasce come introduzione a *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) curata da Léopold Sédar Senghor.

⁴⁰⁴ "La Negritudine di Césaire è stata un battesimo, l'atto fondativo della nostra dignità recuperata. Saremo per sempre suoi figli." Corsivo aggiunto. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰⁵ "[La Negritudine] E' un soprassalto, un soprassalto di dignità/E' rifiuto, voglio dire rifiuto dell'oppressione./E' una battaglia, cioè una battaglia contro la disuguaglianza. [...]" A. Césaire, *Discorso sulla negritudine* (contributo alla Prima conferenza globale dei popoli neri della diaspora in omaggio a Aimé Césaire, Miami 1987). Trad. ita. A. Pardi. Verona 2010, p. 94.

Tuttavia nello stesso articolo leggiamo anche:

For us, whose tribal memories have died, and who have begun again in a New World, Negritude offers an assertion of pride, but not of our complete identity, since that is mixed and shared by other races, whose writers are East Indian, white, mixed, whose best painters are Chinese, and in whom the process of racial assimilation goes on with every other marriage⁴⁰⁶.

L'idea, espressa con chiarezza da Walcott, che la componente "africana" rappresenterebbe solo una parte della personalità caraibica è fatta propria da Bernabé, Chamoiseau e Confiant. Nel loro scritto infatti, ad essere definita *necessaria* è "l'autenticità ulteriore" cui la Negritudine ha aperto la strada: l'*Antillanità*. Jean-Paul Sartre aveva chiamato i poeti della *négritude* "annunciatori di un'aurora"⁴⁰⁷: ora gli autori del manifesto definiscono Césaire *pre-creolo* ("Césaire, un anticréole? Non point, mais un *anté-créole*, si du moins, un tel paradoxe peut être risqué").⁴⁰⁸, precursore di una dimensione reale e radicata ma ancora da definire.

Nel manifesto dunque si rende merito a Césaire, si omaggia il suo lavoro e viene anche lodato il linguaggio surrealista che innerva la sua poetica⁴⁰⁹ ma si sottolinea anzitutto l'importanza di abbandonare la strada da lui tracciata per costruire una "nuova storia, una nuova sintesi" poiché la *négritude* - "terapia violenta e paradossale"- è stata un itinerario che, per quanto indispensabile, non ha risolto i problemi estetici ed identitari della gente caraibica: la rinuncia interiore, il mimetismo, la semplicità della realtà familiare abbandonata per il fascino dell'esotico sono le "malattie" che la *négritude* ha forse persino aggravato, sostituendo l'illusione europea con quella africana ("La Négritude fit, à celle d'Europe, succéder l'illusion africaine")⁴¹⁰.

Ancora una volta, è una presa di distanza che esprime la medesima posizione sostenuta da Walcott anni prima, allorché, in "La voce del crepuscolo", aveva raccontato il momento in cui aveva deciso di intraprendere un percorso diverso da quello indicato dal maestro Césaire, e di operare *una sua scelta* personale.

Aveva scritto Walcott nel 1970:

[...] nell'isola creola francese della Martinica il giovane Frantz Fanon e il già *maturo e amareggiato* Césaire preparavano quelle bombe artigianali che sono le

⁴⁰⁶ D. Walcott, "Necessity of Negritude", in *Critical Perspectives on Derek Walcott, op. cit.*, p. 22-23.

⁴⁰⁷ J.P. Sartre, *Orfeo nero, op. cit.*, p. 43.

⁴⁰⁸ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰⁹ "Lungi dall'essere una forma di "bovarismo letterario", l'uso da parte di Césaire delle "armi" surrealiste non si è mai piegato ad una semplice imitazione. Anzi, secondo gli autori del manifesto, Césaire è stato una delle figure "più incandescenti del movimento". *Ibid.*, p. 30-32.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

loro poesie in prosa, le prime stesure di una rivoluzione. *Erano più neri. Erano più poveri*. La loro angoscia era *tragica* e io iniziai a sentirmi deprivato della negritudine e della povertà. Avevo anche io le mie lacerazioni, ma fu solo più tardi, quando le loro profezie divennero politica, che mi trovai di fronte a *una scelta*. La mia amarezza era paragonabile alla loro, ma nascondeva invidia, la mia compassione non era inferiore, ma entrambe erano piene di *disprezzo per me stesso* e contenevano un anelito. Ai miei occhi, la *tragedia* di quei primi eroi della rivoluzione haitiana stava nella loro *negritudine*⁴¹¹.

Quella di Walcott è la consapevolezza di chi nasce in una generazione nuova che si riconosce nello spirito caraibico (“il loro genio non è violento, è comico”, afferma Walcott) e che sente di appartenere solo e soltanto a queste terre (“I’ve never felt that I belong anywhere else but in St. Lucia”)⁴¹²; al punto di spingersi a definire il “revival africano” come una “fuga verso un’altra dignità”⁴¹³.

Del pari, secondo i *creolisti*, il movimento di Césaire è segnato da una “forma di esteriorità”:

Extériorité d’aspirations (l’Afrique mère, Afrique mythique, Afrique impossibile), *extériorité de l’expression de la révolte* (le Nègre avec majuscule, tous les opprimés de la terre), *extériorité d’affirmation de soi* (nous sommes des Africains)⁴¹⁴.

Abbandonare la *négritude* appare quindi imperativo - sostengono Bernabé, Chamoiseau e Confiant - e ciò che occorre fare è riconoscerne il valore fondamentale ma *provvisorio*, dedicandosi alla ricerca di forme espressive radicate nel territorio caraibico, non più volte all’esterno ma dedite ad un lavoro di riscoperta e accettazione del sé.

Sul carattere transitorio delle istanze della *négritude* si era tra l’altro già pronunciato Sartre molti anni prima quando nell’*Orfeo nero* aveva scritto che “la Negritudine non è uno stato, è il puro superamento di sé stessa, è amore” e aveva proseguito con queste parole:

[L’uomo nero] è colui che cammina su una cresta fra il particolarismo passato, che egli ha finito di scalare, e l’universalismo futuro che segnerà il crepuscolo della sua negritudine: è colui che ha vissuto fino alla fine il particolarismo per trovarvi

⁴¹¹ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 24. Corsivo aggiunto.

⁴¹² D. Walcott in E. Hirsch, “The Art of Poetry XXXVII”, *op. cit.*, p. 115. Nella stessa intervista (p. 114) Walcott, interrogato su quale debba essere il rapporto dello scrittore caraibico con l’Africa, ha risposto: “There is a duty in every son to become his own man. The son severs himself from the father. The Caribbean very often refuses to cut that umbilical cord to confront its own stature. So a lot of people exploit an idea of Africa out of both the wrong kind of pride and the wrong kind of heroic idealism. [...] There is a great danger in historical sentimentality.”

⁴¹³ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, 20.

⁴¹⁴ “*Esteriorità delle aspirazioni* (l’Africa madre, Africa mitica, Africa impossibile), *esteriorità dell’espressione della rivolta* (il Negro con la N maiuscola, tutti gli oppressi della terra), *esteriorità dell’affermazione di sé* (noi siamo africani)”. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 34.

l'aurora dell'universale. [...] Mito doloroso e pieno di speranza, la Negritudine, nata dal Male e gravida di un Bene futuro, è viva come una donna che nasce per morire e che percepisce la sua morte nei momenti più intensi della sua vita; è un riposo instabile, una fissità esplosiva, un orgoglio che si sacrifica, un assoluto che si sa transitorio [...] ⁴¹⁵.

Per Sartre la Negritudine è una “tensione” fra un passato nostalgico ed un Avvenire in cui cederà il posto a nuovi valori; è un Archetipo, un Valore che sa di dover finire e che per questo si riveste di una bellezza tragica “che non trova altra espressione che nella poesia”. Non lontane appaiono anche le pagine scritte da Édouard Glissant ne *L'intention poétique* (1969), testo nel quale si delinea una sua presa di distanza dall'estetica della *négritude* e dove si legge:

Là où il n'y a pas lieu de renoncer à être soi (à être nègre), tombe le voeu. La négritude est toujours un moment, un combat total et par consequent bref et flamboyant. Partout où des Nègres sont opprimés, il y a négritude. Chaque fois qu'ils prennent un coutelas ou un fusil, la négritude cesse (pour eux). Elle est voeu et passion du poète: inscrite dans l'histoire, elle ne se projette pas dans l'histoire. La lutte des abîmés commence avec elle, et se poursuit ailleurs: la relation entre alors dans le circuit complexe de l'émancipation des peuples, du combat politique, de la communication libre ⁴¹⁶.

Glissant che negli anni ottanta elaborerà il concetto di *antillanità*, è il primo autore caraibico ad imporre una rottura con il movimento della *négritude*, sebbene nei suoi scritti quest'ultima non venga mai esplicitamente criticata o attaccata: il pensiero di Glissant (complesso, astratto e che attinge a discipline e filosofie diverse) fornisce agli autori del manifesto gli strumenti teorici per elaborare il proprio pensiero sull'estetica creola ma, al contrario di ciò che fanno Bernabé, Chamoiseau e Confiant inquadra l'*antillanità* in termini di “rapporto” con la *négritude*, considerandole entrambe come due momenti all'interno della medesima lotta contro “l'alienazione” culturale dei Caraibi ⁴¹⁷.

In *Discours antillais* (1981) scrive:

La première réaction systématique contre la déperdition de la culture populaire aura été “généralisante.” C'est l'ascèse nègre... la Négritude... La deuxième réaction, qui procède de la première, conçoit pour toute la Caraïbe la convergence des réenracinements dans notre lieu vrai. C'est ce que j'ai appelé la théorie de l'antillanité. Elle a pour ambition de continuer en les élargissant à la fois la

⁴¹⁵ J. P. Sartre, *Orfeo nero*, op. cit., 76-77.

⁴¹⁶ É. Glissant, *L'intention poétique – Poétique II* (1969). Paris 1997, p. 142.

⁴¹⁷ In S. K. Lewis, op. cit., p. 74.

dimension africaine, qui se change ici en se retrouvant, et la souche du langage, qui se renforce en se multipliant.

“Notre lieu vrai” è per Glissant senza dubbio l’area caraibica. Con lui viene quindi meno il sogno di un ipotetico ritorno alla madre Africa: l’ambizione è ora quella di un “ri-radicalamento” nella terra e nell’identità antillana che riconosca gli elementi di origine africana ma il cui tratto distintivo sia quello del cambiamento, della trasformazione avvenuta nel nuovo spazio diasporico⁴¹⁸. Occorre passare “dal sogno alla realtà”, operare un “radicalamento totale” nel proprio paese, scrive ancora in *L’intention poétique*, e se non accusa la *négritude* di “esteriorità” come fanno i *creolisti*, ne critica la tendenza “universalizzante”:

Plus que la négritude totalisatrice, l’oeuvre requiert l’enracinement totalisant. On ne s’enracine pas dans des voeux (même qui clament la racine) ni dans la terre lointaine (même si c’est la terre-mère, l’Afrique), parce qu’on recommence de la sorte un (autre) processus abstrait d’universel, là où contribuer *par sa richesse propre* à la relation totale. Il faut marcher du voeu au réel: ce sera pour épanouir un autre voeu. Ces oeuvres de Césaire *prendront* leur plein sens quand elle seront intégrées à une littérature du pays même: à une proposition concertée d’échange avec l’Autre (avec tous les autres), où l’échange sera connu différent et convergent, libre et impliqué dans cette liberté⁴¹⁹.

L’insistenza sul bisogno di un “radicalamento culturale” ricorda quanto scritto da Frantz Fanon quando ne *I dannati della terra* aveva osservato che a condurre i poeti della *négritude* in un “vicolo cieco” fosse stato proprio “l’obbligo storico” di razzializzare le loro rivendicazioni e di parlare più di cultura africana che di cultura nazionale. Secondo Fanon l’intellettuale colonizzato che “si mette in testa di proclamare l’esistenza di una cultura” non lo fa mai in nome di una nazione specifica (che sia l’Angola, il Dahomey o la Martinica), e quella che cerca di affermare è sempre la cultura africana *tout court*⁴²⁰. Lo scritto di Glissant procede sulla stessa linea di pensiero:

⁴¹⁸ Merita di essere citato in proposito un brano tratto da *Tout-monde [Tutto-mondo]*, il romanzo che Glissant pubblicherà nel 1993: “Ma non è perché siamo stati sradicati da quelle terre come ignami scorticati, trasportati sulle immense Acque come sacchi di grosso sale nero, distribuiti sulle rocce e le isole e il continente come una spolverata di vecchio concime, no, non è un motivo – se questo è un motivo – né necessario né sufficiente, per pretendere di ritornare lì, in quei paesi che in verità non si è smesso un solo momento di scavare fino all’osso martirizzato del loro fondo di terra, di ritornare lì come se fosse un territorio che ci è dovuto, di comparire lì come se i tempi si fossero pietrificati da quando i nostri ascendenti ne furono rapiti con la forza, di credere di trovare lì, a nostra volta, una forza essenziale, come se gli abitanti di quei paesi non avessero proseguito da quei tempi il loro cammino e portato il loro carico, come se non avessero proseguito in verità, come se non cambiassero giorno dopo giorno e tutte le spaventevoli notti, e noi vorremmo insolenti condividere con loro quell’essenza e rifarci a loro come referenti paralizzati, tenerli pietrificati nell’eternità dei tempi in cui raggiungiamo i nostri nonni.” É. Glissant, *Tutto-mondo* (1993), trad. ita G. Colotti e M. J. Hoyet, Roma 2009, p. 406.

⁴¹⁹ É. Glissant, *L’intention poétique*, op. cit., p. 143.

⁴²⁰ F. Fanon, op. cit., p. 144-146.

L'oeuvre risque de pâlir, de ternir (quand même prise en charge ailleurs, en France ou en Afrique par exemple) si elle ne reçoit pas de son pays l'approbation: si la terre où elle se boute demeure absente: décérébrée, assimilée: non créatrice. Le poète fait appel à sa terre, mais le poème la réclame. Car la terre est l'argument ultime du poète; mais c'est la génératrice secrète du poème. Autrement dit: le poème peut précéder et fonder la "raison" de la terre, mais ne peut vivre au loin de sa substance et de sa saveur, qu'il signifie⁴²¹.

Ecco perché gli autori del manifesto della *créolité* affermano che è proprio con Glissant che è iniziata la "minuziosa esplorazione di noi stessi", fatta di pazienza, di accumulazioni, di momenti di crisi e di ostinazione in un progetto capace di mantenere la coscienza degli apporti africani ed europei all'identità antillana senza dimenticare i contributi delle altre culture che vi hanno lasciato traccia: "Plonger donc le regard dans le chaos de cette humanité nouvelle que nous sommes. *Comprendre ce qu'est l'Antillais*"⁴²².

Con Glissant è divenuto chiaro che bisogna esorcizzare il "vecchio fatalismo dell'esteriorità", realizzare che il guardare con gli occhi "dell'Altro" toglie valore persino alle scelte espressive più giuste - proseguono Bernabé, Chamoiseau e Confiant - e nelle ultime pagine di questa sezione del manifesto tornano a parlare della situazione della cultura caraibica cui avevano già fatto cenno nel Prologo: quello che nelle Antille viene riconosciuto "bello" è quel poco che l'altro ha dichiarato bello; l'origine delle idee estetiche proviene da orizzonti lontani; l'immaginario collettivo è stato dimenticato ed alcune tradizioni sono scomparse, scrivono. L'imperativo è dunque quello di "imparare a conoscersi", di capovolgere il modo di guardare la realtà per cogliere il vero; in breve, accettare sé stessi recuperando uno sguardo libero, una visione interiore autentica e rivelatrice. "Un regard neuf qui enlèverait notre naturel du secondaire ou de la périphérie afin de le replacer au centre de nous-mêmes"⁴²³.

Il tono di questo passaggio ricorda senz'altro quello usato da Derek Walcott diversi anni prima nel saggio "What the Twilight Says" ["La voce del crepuscolo", 1970]. Anche Walcott, scrivendo dell'arte e del ruolo dell'artista caraibico aveva posto l'accento sulla necessità di ricorrere ad uno "sguardo nuovo":

In passato il nero del Nuovo Mondo aveva cercato di dimostrare di valere quanto il suo padrone, quando invece avrebbe dovuto dimostrare la sua differenza,

⁴²¹ É. Glissant, *L'intention poétique*, op. cit., p. 143.

⁴²² "Fissare lo sguardo dentro di noi, nel caos di questa umanità nuova che siamo. *Capire che cosa significa essere un uomo delle Antille*." J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant. Op. cit., p. 40.

⁴²³ "Uno sguardo nuovo che avrebbe rimesso la nostra peculiarità al centro e non più ai margini o in secondo piano". *Ibid.*, p. 44.

non la sua uguaglianza. Era questa distanza che poteva imporre attenzione senza mendicare rispetto. La mia generazione aveva guardato alla vita con pelle nera e occhi azzurri, ma solo il nostro sguardo doloroso e tenace, il sapere che viene dal guardare poteva trovare un significato nella vita attorno a noi; solo il nostro udito tenace, l'udire il nostro udire poteva trovare un senso nei suoni che emettevamo. E senza far confronti. Senza eclatanti accessi di "autostima"⁴²⁴.

L'accettazione di sé quale precondizione di una visione interiore autentica sottende anche i lavori di Walcott si è avuta occasione di vedere analizzando i suoi saggi e come appare evidente dalla lettura dei testi drammatici. *Dream on Monkey Mountain* in particolare è la messa in scena di un percorso che porta il protagonista ad esorcizzare il fatalismo dell'esteriorità (prima bianca e poi nera) e ad accettare la propria identità. Walcott non solo "ripropone il folclore", cosa che gli autori del manifesto definiscono "azione assolutamente necessaria per la conservazione pura e semplice del patrimonio tradizionale"⁴²⁵, ma attraverso il personaggio di Makak dà corpo all'assunto di Glissant che si debba abbandonare il sogno (di un'Africa ancestrale e mitizzata) per vivere la realtà e conoscere la propria terra.

Se le idee di Walcott prendono vita nelle sue *pièces* teatrali, quelle dei *creolisti* si annunciano nel manifesto attraverso il riconoscimento di un *nuovo vettore estetico* che definiscono "il principio stesso del nostro essere". Si tratta della *Créolité*, "qu'aujourd'hui, avec toute la solennité possible, nous déclarons être le vecteur esthétique majeur de la connaissance de nous-mêmes et du monde"⁴²⁶.

2. 2. La Créolité

Nella nota a piè di pagina che apre questo ampio capitolo del manifesto gli autori riassumono in alcune righe l'origine del termine *creolo* che deriverebbe, come si è visto, dal verbo latino *criare* ("allevare, "educare"): *creolo* è chi è nato e cresciuto in America senza esserne originario come gli amerindi, spiegano. Molto presto, questo termine è passato ad indicare tutte le razze umane, tutti gli animali e tutte le piante che furono trasportate in America dal 1492 in poi, ma "a partire dagli inizi dell'Ottocento i dizionari francesi riportano un errore poiché riservano la qualifica di creolo solo ai creoli bianchi (*béké*)". Detto ciò, Bernabé, Chamoiseu e Confiant interrompono di netto la loro spiegazione: non è l'etimologia della parola ad essere importante, anzi non ce n'è alcun bisogno di tenerne conto per pensare l'idea di *Creolità* che intendono presentare ("Il n'est donc nul besoin de

⁴²⁴ D. Walcott, "La voce del crepuscolo", *op. cit.*, p. 21.

⁴²⁵ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 47.

⁴²⁶ "Che oggi, con tutta la solennità possibile, riconosciamo come vettore estetico fondamentale per la conoscenza di noi stessi e del mondo." *Ibid.*, p. 48.

s’y référer pour aborder l’idée de Créolité)⁴²⁷. Affermano che la Creolità è un mondo, una “Totalità” ancora non definita con precisione e che fornirne una definizione rappresenterebbe addirittura una forma di “imbalsamazione” (“Définir, ici, relèverait de la taxidermie”)⁴²⁸.

In realtà poi in queste pagine alcune definizioni vengono date – presentandola come un dialogo aperto sull’identità ed una nuova forma di pratica letteraria - mentre si parla anche degli strumenti più adatti per cogliere la complessità del lessico della creolizzazione. Sempre in questa sezione gli autori procedono operando una distinzione tra i vari concetti di *Americanità*, *Antillanità* e *Creolità* e concludono elencando i cinque criteri proposti da Glissant “per l’espressione letteraria dell’Antillanità” che loro intendono riprendere e rafforzare, piegandoli al servizio dell’estetica creola.

Gli autori aprono il capitolo con una concettualizzazione del termine e scrivono:

La Créolité est l’agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l’Histoire a réunis sur le même sol⁴²⁹.

Diversi elementi culturali che sono venuti a contatto a seguito della tratta degli schiavi e che si sono ritrovati a convivere nelle piantagioni (“le joug de l’Histoire”) hanno dato vita ad un nuovo aggregato che non si presenta definito, dato una volta per tutte ma che appare in continua trasformazione poiché le varie componenti che ne fanno parte non solo *inter-agiscono*, ma *trans-agiscono*: superano quindi la semplice idea di “fusione” per andare a creare qualcosa di inedito ed autonomo rispetto ai dati di partenza. *La creolità*, nata da questo “formidabile miscuglio”, non può perciò essere ridotta ad un fatto linguistico o ad uno dei molti elementi che la compongono ma si presenta come un mosaico di culture, una “specificità aperta” che sfugge alla percezione di chi non è aperto e disponibile, proseguono gli autori.

In un libro pubblicato più di recente, Chamoiseau descrive ancora meglio come nelle piantagioni schiaviste abbia preso vita l’amalgama *creolo* fatto di tradizioni, arti, canti, balli, comportamenti ed abitudini differenti che si uniscono e si scambiano, spesso “all’insaputa” dei soggetti e dei gruppi etnici coinvolti.

Un brano merita di essere letto:

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴²⁹ “La Creolità è l’aggregato in cui interagiscono e transagiscono gli elementi culturali caraibici, europei, africani, asiatici e levantini che la necessità della Storia ha riunito sullo stesso suolo.” *Ibid.*, p. 48.

[La Créolisation] c'est la mise en contact accélérée et massive de peuples, de langues, de cultures, de races, de conceptions du monde et de cosmogonies. [...]

Il faut imaginer cet Africain qui, au sortir de la cale, devra apprendre à renaître absolument, non pas de manière solitaire [...] devant renaître dans un maelström extraordinaire. Il devra d'abord renaître avec les autres ethnies africaines échouées dans la même géhenne que lui; car on dit très facilement l'Afrique ou l'Africain, mais on oublie la formidable diversité ethnique, culturelle, culturelle et identitaire que représentait et que représente encore l'Afrique noire, pour ne parler que d'elle. [...]

Mais ce n'est pas fini. Cette diversité africaine va rencontrer une autre diversité: celle des Amériindiens qui habitaient les îles (Caraïbes, Arawaks, Taïnos...) et celle des peuples amériindiens du continent, qui malgré le génocide organisés dont ils seront victimes prendront une part active au processus de créolisation. Enfin, la diversité africaine va rencontrer une autre diversité tout aussi déterminante: celle des colons européens. L'Europe colonialiste était encore un vaste hosanna de langues, de parlers, de traditions, de cultures riches de leurs diversités intérieures: le centralisme jacobin des États-nations n'avait pas encore unifié, comme on a tendance à le voir aujourd'hui, Normands, Bretons, Poitevins, Occitans et autres. L'Espagne, Portugal, l'Angleterre, la Hollande... n'étaient pas encore devenus des blocs à tendance monolithique. Ces diversités, projetées de tous les continents, vont se rencontrer dans le cadre le plus clos qui soit: la plantation esclavagiste⁴³⁰.

Non a caso, proseguendo a scrivere il manifesto della *créolité*, gli autori aggiungono: “La Créolité est une annihilation de la fausse universalité du monolinguisme et de la pureté⁴³¹”, dichiarando con tale “rifiuto” dell'unico e dell'universale di rifarsi agli studi etnografici di Victor Segalen sul *Diverso*⁴³². Il richiamo è anche agli scritti di Glissant che prima di loro aveva respinto l'universalismo occidentale – definito “le Même” – per contrapporgli “le Divers”, un progetto di *relazione* da realizzare, che rinuncia all'opposizione binaria con “l'Altro” e che si *diffonde* con il *movimento* delle comunità.

Aveva scritto Glissant ne *Discours antillais*:

Le Divers qui n'est pas le chaotique ni le stérile, signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste. Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer, mais comme projet à mettre en relation. Comme le Même a commencé par la rapine

⁴³⁰ P. Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*. Paris 2013, p. 18-19.

⁴³¹ “La Creolità è il rifiuto del falso universalismo, del monolinguisimo e della purezza.” *Ibid.*, p. 54.

⁴³² Victor Segalen (1878-1919) è stato uno scrittore, etnografo, archeologo, poeta e critico francese. Grande viaggiatore – visitò dalla Cina ed il Giappone alla Polinesia e la Birmania – nel suo *Saggio sull'esotismo: un'estetica del diverso* [*Essai sur l'exotisme*, 1978] aveva scritto: “Convengo di chiamare “Diverso” tutto quello che fino ad oggi è stato chiamato sconosciuto, insolito, inaspettato, sorprendente, misterioso, amoroso, sovraumano, eroico ed anche divino. Tutto quello che è Altro.” *Ibid.*, p. 109. Glissant parla approfonditamente dei lavori di Segalen, oltre che ne *Discours antillais*, anche nel capitolo “L'un et le divers” de *L'intention poétique*.

expansionniste en Occident, le Divers s'est fait jours à travers la violence politique et armée des peuples. Comme le Même s'élève dans l'extase des individus, le Divers se répand par l'élan des communautés. Comme l'Autre est la tentation du Même, le Tout est l'exigence du Divers⁴³³.

Esaltazione del Diverso, di ciò che ancora non è conosciuto, la *creolità* appare agli occhi degli autori come un interrogativo da vivere – *Laissons vivre (et vivons!) le rougeolement de ce magma*⁴³⁴ – un caos originario, una mangrovia di nuove possibilità. Fondamento dell'identità caraibica, la *creolità* è un valore ricco e complesso - fatto sì di ibridazione e meticcio ma anche di rotture, contrasti ed opposizioni - e che per questo richiede un pensiero altrettanto complesso per poter essere esplorato: si tratta dell'Arte, unico strumento valido in grado di fornire la conoscenza piena della Creolità (“*la pleine connaissance de la Créolité sera réservée à l'Art, à l'Art absolument*”)⁴³⁵.

Non è la Storia – “un corpo senza testa è la nostra storia”, scrive Glissant⁴³⁶ – e neanche la politica, ma l'Arte è dunque la premessa del consolidamento dell'identità caraibica. Con parole che ricordano quelle usate da Derek Walcott nei saggi analizzati nel precedente capitolo, anche gli autori del manifesto – che ripetiamo è indirizzato a tutti gli artisti delle Antille – vedono il futuro dello spirito caraibico e l'accettazione di sé stessi garantiti grazie agli strumenti dell'espressione artistica e creativa. Così propongono di abbandonare le distinzioni di razza abituali ed affermano che già il fatto di aver riconosciuto il valore di un poeta come Saint-John Perse (nonostante la sua appartenenza alla classe dei bianchi privilegiati), rappresenti un passo avanti della Creolità “nelle coscienze degli abitanti delle Antille”: riconoscendo Perse, come aveva già fatto Walcott in “The Muse of History” [“La musa della storia”]⁴³⁷, i *creolisti* mettono in risalto il valore del contrasto e della differenza quale fondamento della cultura creola.

Anni dopo, ancora Chamoiseau scriverà di aver scoperto e accettato Perse solo dopo aver imparato a vivere e a pensare l'identità caraibica in termini di fluidità, cambiamento, mobilità ed incertezza:

⁴³³ É. Glissant, *Discours antillais*, in J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 109.

⁴³⁴ “*Lasciamo vivere (e viviamo!) la rossa incandescenza di questo magma*”. In corsivo nel testo. *Ibid.*, p. 52.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 54. Corsivo nel testo.

⁴³⁶ É. Glissant, *Tutto-mondo* (1993), trad. ita G. Colotti e M. J. Hoyet, Roma 2009, p. 11.

⁴³⁷ D. Walcott, “The Muse of History” [“la musa della storia”], *op. cit.*, p. 49-98. Nel capitolo precedente si è visto cosa scrive Walcott di Saint-John Perse che pone a confronto con Aimé Césaire e ci si è soffermati sulla concezione walcottiana dell'arte. Qui si può citare ancora la sua celebre espressione contenuta ne “La voce del crepuscolo” in cui dice: “Il futuro dello spirito militante caraibico sta nell'Arte.” D. Walcott, *op. cit.*, p. 29.

Per quanto riguarda i creolisti, bisogna dire che già Glissant ha scritto prima di loro diversi saggi sull'importanza dell'opera di Perse (1969, 1981, 1990) e che il titolo stesso del manifesto richiama quello degli *Eloges*, la raccolta poetica di Perse pubblicata nel 1910.

[Perse] Nous vous opposons à Césaire. Césaire était l’esclave en lute. Et vous étiez le Maître. [...] Nous ne savions pas à quel point cette lecture appauvriissait Césaire tout autant qu’elle vous appauvriissait. Nous n’avions pas compris que, chez de grands poètes, placés par le Malheur dans une terre coloniale, le témoignage serait toujours entier. J’appris à ne rechercher ni l’esclave ni le Maître [...]. Perse, il y a de l’esclave en vous. Il y a du Maître chez Césaire. C’est pourquoi, tous les deux, vous témoignez à votre manière d’un état de la humaine condition. [...]

Nous devons apprendre à vivre et à penser le fluide, le trouble, le rapide, l’incertain, le mobile incessant de ce que nous étions. Et c’est là que je vous retrouvai⁴³⁸.

Giunti a questo punto dell’*Éloge* - una volta fornita la spiegazione dei contenuti dell’identità creola e degli strumenti preposti per la sua conoscenza - Bernabé Chamoiseau e Confiant proseguono, ed illustrano la distinzione fra i concetti di Americanità, Antillanità e Creolità al fine di poter meglio indagare i tratti distintivi di quest’ultima.

L’*Americanizzazione*, descrive l’adattamento progressivo di popolazioni occidentali alla realtà naturale del mondo “nuovo”, senza che si siano manifestate forme di interazione profonda di queste popolazioni con altre culture, spiegano. Così, ad esempio, gli anglosassoni che fondarono le tredici colonie, hanno ricreato la loro cultura d’origine in un ambiente nuovo, quasi vergine (dal momento che i nativi amerindi, confinati nelle riserve o sterminati “non li hanno influenzati in alcun modo”); oppure gli italiani che arrivarono in Argentina nel corso dell’Ottocento o gli indiani che presero il posto degli schiavi neri nelle piantagioni di Trinidad hanno adattato la cultura d’origine a realtà nuove senza modificarla. “*L’Américanité est donc, pour une large part, une culture émigrée, dans un splendide isolement*”⁴³⁹.

Completamente diverso è il processo di “creolizzazione” che non è proprio solo del continente americano e che indica il fenomeno per cui in isole o in *enclaves* – anche se sterminate come la Guyana e il Brasile – entrano *bruscamente* in contatto popolazioni culturalmente diverse: per esempio europei e africani nelle piccole Antille; europei ed asiatici in alcune zone delle Filippine o nelle Hawaii; arabi ed africani a Zanzibar e così via. Costrette a convivere, di solito in un’economia di piantagione, queste popolazioni hanno dovuto “inventarsi nuovi schemi culturali capaci di permettere una forma di relativa convivenza”. La Creolità è l’appartenenza a una dimensione umana originale che è il risultato di fenomeni di incrocio e per questo motivo ne esistono varie “specie”

⁴³⁸ P. Chamoiseau, *op. cit.* 2013, p. 188-189.

⁴³⁹ “*L’Americanità è dunque in gran parte una cultura emigrata e conservata in uno splendido isolamento*”. Corsivo nel testo. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 58.

(quella delle Antille e quella Brasiliana; quella asiatica e quella polinesiana ecc.), molto diverse fra loro ma originate dallo stesso *fenomeno storico* di *tumultuoso* incrocio di culture⁴⁴⁰.

La Creolità, proseguono gli autori, implica un doppio processo: *l'adattamento* al Nuovo Mondo di europei, africani e asiatici; ed *il confronto* culturale all'interno di uno stesso spazio tra queste popolazioni, che genera una cultura sincretistica chiamata creola.

Ed in questo consiste esattamente la presa di distanza dei *creolisti* dal movimento di Aimé Césaire: dal loro punto di vista *la négritude* ha fatto proprio *l'errore* di dimenticare tale processo di adattamento, di scambio e di credere che gli uomini deportati nel corso dei secoli dall'altra parte dell'Atlantico rimanessero custodi e depositari di una coscienza unica, di un'identità immutata, ancora del tutto "africana". Ha dimenticato l'effetto de *la gouffre* ("baratro, voragine"); l'effetto di decostruzione (del sé) che ha costretto il deportato africano a rinascere in condizioni sorprendenti ed inedite, dirà in un altro scritto Chamoiseau⁴⁴¹. Sono idee che ancora una volta trovano una corrispondenza negli articoli di Derek Walcott visto che anche lui - nel già citato "Necessity of Negritude" (1964) - aveva parlato del processo di assimilazione tipicamente caraibico trascurato dalla Negritudine, mentre nell'unico suo racconto pubblicato - *Café Martinique* (1985) - fa dire al protagonista:

Adesso i poeti più giovani celebravano la negritudine, ma per lui la loro causa era sempre un genere di stupro edipico, o un desiderio infantile di nascondersi dietro quelle gonne, lontano dal mondo, lontano dalla tecnologia, nel seno dell'Africa materna⁴⁴².

Chamoiseau continua dicendo che ciò che la *négritude* ha dimenticato è "il processo di creolizzazione che apre alla *Relazione*". Concetto centrale nell'estetica creola, anche quello della "relazione" è un termine ereditato da Édouard Glissant e da lui usato per descrivere le specificità dell'identità antillana: un'identità che "vive nella Relazione e per la Relazione", che non può immaginarsi al di fuori di una "relazione dinamica con l'Altro" e che accetta il cambiamento come suo principio guida⁴⁴³. Riprendendo le metafore botaniche utilizzate da Gilles Deleuze e Félix Guattari⁴⁴⁴, Glissant definisce l'identità caraibica un'identità *rizoma* ("identité-rhizome"), fondata sulla pluralità e la molteplicità, che si espande per congiungersi con altre identità, e che si contrappone all'identità a radice unica ("identité-racine unique"), basata invece su presupposti di

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 58-61. Corsivo aggiunto.

⁴⁴¹ P. Chamoiseau, *op. cit.*, 2013, p. 49-53. Quello de « la gouffre » è uno dei vari concetti introdotti da Glissant e ripresi da Chamoiseau.

⁴⁴² D. Walcott, *Café Martinique*, in *La voce del crepuscolo*, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁴³ P. Chamoiseau, *op. cit.* 2013, p. 84.

⁴⁴⁴ E' il saggio "Rhizome", poi divenuto un libro (*Rhizome*, Paris 1976) a fornire la fonte di ispirazione per Glissant.

unicità, esclusività, gerarchizzazione e tipica - secondo Deleuze e Guattari - delle discipline del pensiero occidentale. Ai discorsi universalizzanti e binari (io-l'Altro) della tradizione europea e fatti propri - benché invertiti di segno - dalla *négritude*, Glissant oppone quindi l'eterogeneità, la connessione, l'eguaglianza del valore dei diversi apporti culturali e la rinuncia ad un univoco mito fondatore⁴⁴⁵. In breve, la Relazione con il diverso che contribuisce a creare il senso del sé, attraverso un gioco instabile di continui mutamenti ed aggiustamenti.

I *creolisti* riprendono le teorie di Glissant e pongono l'identità aperta alla Relazione al centro della loro indagine sulla società sincretistica creola.

Scriva ancora Patrick Chamoiseau nel suo volume pubblicato nel 2013:

L'identité ancienne avait tendance à nier la diversité des cultures et des hommes pour mieux affirmer l'unité humaine ; *l'identité relationnelle* admet qu'une culture ne peut vraiment s'envisager que dans la claire conscience de toutes les cultures ; l'unité, la force, la densité de ma culture naît désormais de son aptitude à vivre, à imaginer, à tendre vers toutes les autres cultures ; le principe vital de toute culture s'érige désormais au centre du refus de la disparition ou de l'affaiblissement de toute autre culture. [...]

L'ancienne identité concevait et cultivait un temps linéaire, ou dans certaines cultures non occidentales un temps circulaire ; *l'identité relationnelle* va concevoir le désordre fluide des temps, l'incertitude des rythmes et des mouvements, des reculs et immobilisations, des nuages de discontinuités temporelles qui ouvrent à des pistes temporelles de dérives et de dispersions créatrices. [...]

L'identité ancienne respirait dans l'exclusion de l'autre ; *l'identité relationnelle* s'oxygène aux fraternités expansives de l'amour-grand, cet amour qui met toute l'affectivité dont l'Homme est capable comme principe d'épanouissement de soi⁴⁴⁶.

Al lettore, questo concetto d'identità a radice multipla, l'idea che la definizione del sé avvenga grazie alla propria capacità di mettersi in relazione con l'Altro, ricordano il finale di *Dream on Mountain*, nel quale il protagonista esprime il desiderio di continuare a “vivere nel sogno della sua

⁴⁴⁵ In S. K. Lewis, *op. cit.*, p. 85-88. Si vedano in proposito *Discours antillais* (1981) ; *La Poétique de la Relation – Poétique III* (1990) e *Introduction à une poétique du divers* (1996).

In un saggio pubblicato nel 1994, lo scrittore haitiano René Depestre (autore tra l'altro del *trattato Bonjour et adieu à la négritude*, 1980) critica l'accusa mossa a Césaire di “lesa creolità”. Secondo Depestre infatti con Césaire si è sempre dinanzi una creolità vissuta, trascesa, sublimata ed il suo immaginario ha preso nei confronti della lingua francese la stessa libertà d'espressione che hanno usato alcuni scrittori sudamericani nei confronti dello spagnolo o del portoghese. In R. Depestre, « Les aventures de la créolité », in *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*. Introduction R. Ludwig, Paris 1994, p. 159-170.

Dal canto suo Césaire guarderà con un certo scetticismo alla « nuova scuola creola » e continuerà a considerare la Creolità un “dipartimento” della Negritude che non sarebbe mai potuto esistere senza quest'ultima. E' ciò che dice in un'intervista del 2002 nella quale aggiunge: Comment peut-on comprendre le créole sans les racines africaines? Qu'est-ce que c'est le créole sans les langues africaines? [...] La char peut peut-être tirer sur le blanc, mais l'esprit demeure nègre“. A. Césaire, « Entretien avec Aimé Césaire », in F. Ojo-Ade, *Aimé Césaire's African Theater – of poets, prophets and politicians*. Trenton- Asmara 2010, p. 316-317.

⁴⁴⁶ P. Chamoiseau, *op. cit.* 2013, p. 82-84. Corsivo aggiunto.

gente” per poi uscire di scena accompagnato da un coro che inneggia al suo ritorno a casa, alla riscoperta delle sue radici che non sono più in Africa – come aveva immaginato - ma esattamente nelle isole dei Caraibi. Ed il canto del coro, si è visto, è indirizzato anche agli spettatori poiché è a loro che è dedicato il progetto di individuazione e rinascita artistica che contraddistingue la drammaturgia walcottiana. Anche quella di Makak, si potrebbe dunque dire con Glissant, è un’identità che “s’étand dans un rapport à l’Autre”⁴⁴⁷, così come l’Arte di Walcott appare in linea con l’arte auspicata da Chamoiseau:

Ni clos ni ouvert mais clos et ouvert, son moteur en soi-même, construire ses propres références dans ce vent du Divers. En partage, conscient et audacieux, jamais achevé sur le treillis de ses racines⁴⁴⁸.

Tornando al testo de l’*Éloge de la Créolité*, si osserva che gli autori, dopo aver definito i concetti di Americanità e Creolità, analizzano brevemente sul rapporto fra quest’ultima e l’Antillanità⁴⁴⁹.

Dal loro punto di vista, l’*Antillanità* indica solo il processo di americanizzazione di europei, africani e asiatici nell’arcipelago delle Antille; è quindi una sorta di *provincia* dell’Americanità che non tiene conto del fenomeno di creolizzazione avvenuto in alcune isole o in determinate zone di queste. È un concetto che considerano essenzialmente “geopolitico” visto che il termine *antillano* non dice nulla della situazione umana dei martinicani, degli haitiani o degli abitanti della Guadalupa. “Noi creoli delle Antille” – dicono – siamo molto simili da un punto di vista antropologico agli abitanti delle Seychelles o delle Mauritius, mentre un cubano ha poche cose in comune con la gente delle Seychelles. Per questo, in quanto creoli, si annunciano portatori di una *doppia solidarietà*: una solidarietà geopolitica con tutti gli abitanti delle Antille malgrado le differenze culturali esistenti (“*notre Antillanité*”), ed una solidarietà creola con tutti i popoli africani, mascareni, asiatici e polinesiani con i quali condividono affinità antropologiche (“*notre créolité*”)⁴⁵⁰.

Se attraverso quest’affermazione di una fratellanza più ampia e senza limitazioni geopolitiche, gli autori superano il concetto di Antillanità elaborato da Glissant, è tuttavia ancora a lui che fanno riferimento quando illustrano la strada da seguire per la piena affermazione dell’estetica creola. Secondo loro infatti, per accettare pienamente la *creolità* è necessario nutrire e rafforzare i cinque *criteri* definiti da Glissant per l’espressione letteraria dell’Antillanità: “il radicamento nell’orale; il recupero della vera memoria; il tema dell’esistenza; l’irruzione nella modernità; la scelta della nostra

⁴⁴⁷ É. Glissant, *La Poétique de la Relation*, Paris 1990, p. 23.

⁴⁴⁸ P. Chamoiseau, *op. cit.* 2013, p. 157.

⁴⁴⁹ Per quanto riguarda Americanità e Creolità, scrivono anche che le zone americanizzate e quelle creolizzate non sono compartimenti stagni e che possono invece sovrapporsi o penetrare le une nelle altre: è il caso negli Stati Uniti della Louisiana e il Mississippi che sono in gran parte creoli. In J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 62. Corsivo nel testo.

parola”. Di questi criteri, che Bernabé, Chamoiseau e Confiant analizzano uno ad uno, ci si occuperà poco più avanti visto che - dopo aver ottenuto un’elaborazione teorica nel manifesto – sembrano prendere vita nel romanzo *Texaco* (1992) di Chamoiseau e trovare un riscontro nelle opere drammaturgiche di Ina Césaire.

2.3. *Une dynamique constante*

Il capitolo intitolato “una dinamica costante” chiude l’*Éloge de la créolité* almeno nella versione letta dagli autori durante il Festival caraibico della Seine-Saint-Denis (22 maggio 1988), mentre nell’edizione data alle stampe l’anno seguente viene aggiunta una breve Appendice sui rapporti fra “creolità e politica”. Qui si sottolinea la *speranza* di un primo possibile raggruppamento nell’ambito dell’arcipelago caraibico (Haiti, Martinica, Santa Lucia, repubblica Dominicana, Guyana e Guadalupa) sulla via di una confederazione caraibica, considerato l’unico strumento valido per lottare contro i vari *blocchi* (ricordiamo che il manifesto viene pubblicato nel 1989). Non vengono date linee programmatiche né si incoraggia un concreto impegno politico (si parla di “speranza” appunto) e gli autori affermano di non riconoscersi in maniera totale in nessuna delle ideologie dominanti. Dicono comunque di *opporsi* senz’ombra di dubbio al processo di integrazione senza consultazione popolare dei popoli dei dipartimenti francesi d’America nell’ambito della Comunità europea poiché, ribadiscono, la loro prima solidarietà è innanzitutto con i “fratelli” delle isole confinanti e secondariamente con le nazioni dell’America del Sud. Sostengono quindi di prediligere un sistema di tipo multipartitico, multi sindacale e multi confessionale che garantisca la libertà di pensare, scrivere e viaggiare e, concludono: “tutte le libertà sono buone, purché non intralcino lo sviluppo della nostra società”⁴⁵¹.

Nelle pagine di “una dinamica costante” l’accento è invece posto ancora una volta sui contenuti della letteratura creola e sulle caratteristiche dell’umanità che questa può rappresentare. Si conferma altresì quel rapporto con le istanze del postmodernismo - anticipato dalla scelta degli autori di rifarsi al concetto di “Diverso” di Victor Segalen - che Shireen K. Lewis ha spiegato in questi termini:

Like Glissant, Creolists are participatig in contemporary theoretical discourses, particularly that of postmodernism. The shift here from Négritude to Créolité parallels the move *from modernism to postmodernism*. Négritude was a constitutive part of modernism; therefore its modernist concern with alienation (otherness) is now shifted to Créolité’s postmodernist focus on decentering (difference). [...]

⁴⁵¹ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 118-123.

[Their] ideas about identity (plural fragmented), history (anti-linear, anti-teleological) and language (multilingualism, nonhierarchization) demonstrate a move away from the center [...] toward privileging of margins or peripheries, where “the local, the regional, the nontotalizing are reasserted,” are characteristic of postmodernist thought⁴⁵².

Ecco dunque che Bernabé Chamoiseu e Confiant aprono questa sezione denunciando di netto il “pensiero ossessivo dell’Universale”, l’allineamento mascherato ai valori occidentali: pensare oggi il mondo, l’identità di un uomo, il principio di un popolo o di una cultura, con i criteri di valutazione del diciottesimo o del diciannovesimo secolo sarebbe riduttivo, scrivono.

In letteratura, come nella vita l’obiettivo deve piuttosto essere quello di “approfondire la creolità nella piena consapevolezza del mondo” e - attraverso l’Arte - entrare in relazione “col mondo per esprimere i soggetti di questo mondo”. Si tratta dal loro punto di vista di un processo di *integrazione delle differenze* che permetterà alla creolità di preservarsi - pur modificandosi ed arricchendosi - e che eviterà così il ritorno all’ordine totalitario, alla tentazione dell’Uno e del definitivo, tipici del pensiero occidentale. Essere creoli significa essere aperti e complessi, preservare una complessità culturale originale attraverso una “dinamica costante” di scambio, alla ricerca di possibilità nuove, di domande inedite. “La Creolità ci libera dal mondo antico”, scrivono perché è una cultura che rinuncia alla dominazione, che non saccheggia ma scambia, che si mette in relazione e rispetta⁴⁵³.

Gli autori affermano di voler pensare il mondo - che secondo loro si muove verso uno stato diffuso di creolità - come “un’armonia polifonica: razionale/irrazionale, compiuta/complessa, unita/diffratta...”. È il *Tutto-mondo* di cui ha scritto Glissant, che non rappresenta l’aggregazione né la diluizione dell’uno nel tutto, ma consiste in un’unione trasversale che mantiene viva la molteplicità:

J’appelle Tout-Monde notre univers tel qu’il change et perdure en échangeant et, en même temps, la vision que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu’elle nous inspire : que nous ne saurions

⁴⁵² S. K. Lewis, op. cit., p. 71; 99. Lewis in queste righe cita Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York 1988, p. 58. Corsivo aggiunto.

Spiega Mellino che “la *négritude* di Césaire rappresenta anche una sua *traduzione* delle concezioni artistiche, politiche e culturali diffuse da altri due movimenti piuttosto attivi nello scenario parigino dell’epoca: il modernismo e il surrealismo. [...] Per modernisti e surrealisti, la riconsiderazione delle pratiche culturali ed estetiche africane faceva parte non solo di una più generale ribellione della “vita” stessa (dell’umanità, dell’immediatezza) contro il dominio della “forma” (della reificazione o cosificazione dei rapporti), ma anche del loro attacco radicale alle convenzioni sociali, culturali ed estetiche europee; a una “morale borghese e utilitaristica”... in breve, per molti modernisti e surrealisti europei il confronto con l’Africa stava a significare la necessità di una “rinascita culturale”. M. Mellino, *op. cit.*, p. 20-21.

⁴⁵³ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 107-115.

plus chanter, dire, ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité⁴⁵⁴.

Il *Tout-monde*, la cui totalità è un divenire, si costituisce dell'insieme delle differenze del mondo poste in relazione fra loro. Scrive Chamoiseau:

Le Tout-Monde nous offre ceci de très palpable: une vision concomitante, quasi instantanée, emmêlée, chaotique, de tous les paysages possibles. Il n'y a plus d'altérité totale, en voyage ce qui nous étonne ce ne sont pas les paysages (on les reconnaît), mais l'infinie richesse des gens et des personnes, donc de nos relations à elles. [...]

L'idée du Tout-Monde serait une manière de « réfléchir le monde en tant qu'il est inséparable de nos solitudes individuelles et collectives ». Cette totalità vivrait en nous de ses infimes détails⁴⁵⁵.

L'attenzione posta da Chamoiseau e dai *creolisti* sulle singole individualità vuole essere ancora una volta una presa di distanza dal pensiero unico e Universale – “la totalità diventa facilmente totalitaria quando si rifiuta di considerare i *soggetti*”⁴⁵⁶ – e un invito ad una partecipazione attiva degli artisti *in primis* alle opportunità offerte dalla cultura creola. La creolità, dicono è “un'eccitazione permanente di desiderio conviviale, l'armonizzazione cosciente delle diversità preservate (*la Diversalité*)”⁴⁵⁷.

Considerandola quale prefigurazione dell'umanità futura, gli autori concludono il manifesto definendo la creolità come il “mondo diffratto ma ricomposto” e rivelano così un'ulteriore affinità con gli articoli di Walcott. In particolare viene in mente il brano del discorso tenuto alla cerimonia per il premio Nobel - posto in epigrafe nel precedente capitolo – nel quale parla dell'arte antillana come di un “restauro di storie frantumate, di cocci di lessico in un arcipelago che diventa sinonimo di pezzi staccati dal continente originario”⁴⁵⁸. Inoltre per Walcott come per i *creolisti*, questa realtà “diffratta ma ricomposta” equivale nel processo creativo a quel bisogno di *rottura/accettazione* del passato necessario per la costruzione e la condivisione del nuovo presente.

⁴⁵⁴ É. Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris 1997.

A testimonianza della centralità assoluta di alcune tematiche all'interno delle sue opere, Glissant ha pubblicato nel 1993 il romanzo *Tout-monde*, seguito dal *Traité du Tout-monde* (1997) e dalla creazione a Parigi di un *Institut du Tout-monde* (2006). Quest'ultimo, insieme alla casa editrice a esso collegata, si propone, tra l'altro, di far progredire la conoscenza dei processi di creolizzazione e di contribuire a diffondere la straordinaria diversità degli immaginari dei popoli. Sito web: www.tout-monde.com.

⁴⁵⁵ P. Chamoiseau, *op. cit.*, 2013, p. 91-92; 97.

⁴⁵⁶ É. Glissant in J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 123. L'espressione “excitation permanente” ricorda *l'esultanza* (“a force of exultation”) di cui più di una volta parla Walcott nel riferirsi alla nascita della nuova cultura caraibica. Si veda D. Walcott, “Le Antille: frammenti di memoria epica”, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁵⁸ D. Walcott, “Le Antille: frammenti di memoria epica”, *op. cit.*, p. 83

Scrive Chamoiseau:

Écrire, créer, en terre de créolisation, s'inaugure par la *rupture* et par l'*acceptation*. Rupture d'avec les modèles identitaires traditionnels. Acceptation de l'inouï de soi. Je reste an moi (ce moi problématique), donc je suis; d'autant plus que, créole, j'existe au coeur de la poétique actuelle du monde⁴⁵⁹.

Sono parole che, una volta di più, consentono di individuare paralleli con i testi di Walcott e – benchè come si sa, lui non usi questo termine – con la sua poetica creola. Sempre nel discorso tenuto quando viene insignito del premio Nobel (1992), l'autore racconta di essersi da poco recato a Felicity, un piccolo villaggio di Trinidad: a Felicity la maggioranza della popolazione è di origine indiana e lui assiste alla messa in scena della *Ram Lila*, rappresentazione del *Ramayana*, il poema epico indù. Walcott – poeta laureato all'apice del successo - ammette di non conoscere affatto il testo, di non aver mai visto questo genere di rappresentazioni, ed aggiunge:

Non avevo idea del soggetto, di chi fosse il protagonista o contro quali nemici combattesse, anche se in Inghilterra avevo appena adattato l'*Odissea* per un teatro dando per scontato che il pubblico conoscesse le peripezie di Odisseo, il protagonista di un altro poema epico ambientato in Asia Minore, mentre a Trinidad nessuno a parte gli indiani sapeva niente di Rama, Kali, Shiva, Vishnu. Lo dico in modo provocatorio perchè è una frase che a Trinidad si sente ancora: « A parte gli indiani »⁴⁶⁰.

Qui Walcott apre sul carattere molteplice della popolazione caraibica e della sua arte; rende omaggio alla diversità facendosi lui per primo spettatore di un'opera nuova che va creandosi davanti a propri occhi; addirittura, ammette il timore di interpretare e giudicare in modo sbagliato: « Io vedevo la *Ram Lila* di Felicity come teatro, quando invece era fede... stavo profanando il pomeriggio col dubbio e il paternalismo dell'ammirazione », afferma⁴⁶¹.

Soprattutto poi, sceglie la chiave dell'*accettazione*, del desiderio conviviale: « la Diversalité » dei creolisti.

E conclude :

⁴⁵⁹ P. Chamoiseau, *op. cit.* 2013, p.156. Corsivo nel testo.

⁴⁶⁰ D. Walcott, "Le Antille: frammenti di memoria epica", *op. cit.*, p. 80.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 81. Questo brano – con i suoi riferimenti al teatro e alla rappresentazione - attesta nuovamente come la conoscenza delle opere teatrali e dell'attività drammaturgica di Walcott consenta una comprensione più approfondita della sua produzione saggistica e favorisca chiavi ulteriori per interpretare il pensiero dell'autore.

[...] Attorno a me c'era proprio l'opposto: euforia e gioia nelle grida dei ragazzi, nei chioschi di dolci, nel continuo apparire di nuovi attori in maschera; la gioia della convinzione, non un senso di perdita. Aveva un senso, quel nome: Felicity⁴⁶².

3. Oltre *L'Éloge de la Créolité* : *Texaco* di Patrick Chamoiseau

⁴⁶² *Ibid.*

Nel 1992, e quindi tre anni dopo l'uscita de *l'Éloge de la Créolité*, Patrick Chamoiseau pubblica *Texaco*, un romanzo nel quale prendono forma narrativa le istanze ed i criteri suggeriti nel manifesto per l'espressione dell'identità creola e della "pratica letteraria" a questa più idonea.

Definito "il più alto risultato di quella letteratura caraibica che va compiendo un percorso identitario sotto il segno della *creolité*"⁴⁶³, il libro è ambientato nella baraccopoli di Texaco alle porte di Fort-de-France e ripercorre centocinquanta anni di storia della Martinica. Voce narrante di questa "epica sontuosamente popolare" è Marie-Sophie Laborieux, la fondatrice del quartiere di Texaco che racconta al "Cristo" (un funzionario dell'ufficio urbanistico) la storia della sua famiglia, dagli antenati schiavi e dal padre Estermone – schiavo affrancato per aver salvato la vita al padrone – alla sua faticosa conquista dello spazio di Texaco. A questa traccia si uniscono altre storie, le vite di molti altri personaggi.

L'autore è il "tracciator di parole", colui che riporta le parole di Marie-Sophie Laborieux (definita "l'informatrice"), perché la scommessa fondamentale di Chamoiseau è mettersi in ascolto di un universo orale per travasarlo in una raffinata arte romanzesca⁴⁶⁴.

Forse è per questo che del romanzo - vincitore del prestigioso Prix Goncour -, scrive una recensione anche Derek Walcott nella quale definisce *Texaco* "una vasta epifania di quanto Chamoiseau ha proposto nel manifesto della *Créolité*: ed è proprio con le parole che Walcott usa nell'articolo che ne viene ora brevemente illustrata la trama.

Un funzionario dell'Ufficio urbanistico si fa vedere alla baraccopoli di Texaco e - racconta Walcott in "A letter to Chamoiseau" ["Una lettera a Chamoiseau"(1997)] - qualcuno gli tira una sassata. Il funzionario si chiama Cristo, e rappresenta sia l'Incittà, il vicino centro di potere dell'isola, sia il Cristo del Secondo Avvento. Il sasso, come lanciato in una laguna, irradia cerchi di costernazione, di testimonianza e di diniego. E da qui partono una serie di ambiguità. Come il narratore dice del Cristo inviato dall'Incittà, "veniva a nome del municipio per *riqualificare* Texaco. Nel linguaggio della sua scienza voleva dire: *per raderlo al suolo*".

Il Cristo lapidato giace prono a terra. Gli abitanti radunati attorno al corpo lo credono morto e discutono su come disfarsi del cadavere senza lasciare tracce, quando il corpo sospira e inizia la

⁴⁶³ Quarta di copertina di *Texaco*, versione italiana a cura di S. Atzeni, Nuoro 2004.

⁴⁶⁴ *Ibid.* Anche Raphaël Confiant pubblica un romanzo, *Eau de Café* (1991) ambientato in Martinica, nel villaggio sul mare di Grand Anse. Anche qui personaggi di fantasia si accompagnano a personaggi storici e ad eventi realmente accaduti (come la visita di Charles de Gaulle in Martinica dopo la seconda guerra mondiale); anche qui gli abitanti di Grand Anse rispecchiano la società multirazziale e multiculturale dei Caraibi e Confiant dà forma narrativa all'immaginario creolo lasciando posto a miti e leggende locali. Per quanto riguarda il linguaggio, l'autore si rifà ad antichi dialetti normanni e piccardi sulla base dei quali inventa neologismi creoli, come il termine "jolivance" che non esisteva prima.

propria resurrezione. “Carolina Danta provocò il panico e pensò bene di fuggire urlando “*Ahi ahi! La sua anima è tornata... (Che scalogna...)*”. Lo portano nella baracca di Marie-Sophie Laborieux, “antenata e fondatrice di questo Quartiere”. È lei che detta le proprie memorie e quelle dei suoi avi, in particolar modo del padre, l’ex schiavo Estermone. È una vecchia che parla allo scrivano, un merlo dei campi, Oiseau de Champs, e naturalmente è lei la fonte, la sorgente e l’oracolo di tutte le leggende caraibiche, un albero sul quale lo scrittore si posa e ascolta, traducendo il fruscio delle foglie nella propria aguzza melodia, nel cinguettio del proprio becco, nella propria penna. Lo sguardo di lei è penetrante ma benigno: “*Ainsi, moi-même Marie-Sophie Laborieux, malgré l’eau des mes larmes, j’ai toujours vu le monde dessous la bonne lumière*”⁴⁶⁵.

Marie-Sophie tiene un quaderno i cui annali diventano l’archivio dello scrittore, uno stratagemma che lo scrivano-uccello investe della poesia precisa della rivelazione, la combinazione fra una sibilla africana e Saint-John Perse:

Au bord des rivières, le sable de volcan est déjà du bon sable. Mais sable du bord de mer est alourdi de sel et travaillé de fer. Alors, je le laissais à l’embellie des pluies jusqu’à la bonne couleur. (Quaderno n.4 di Marie Sophie Laborieux)⁴⁶⁶

I ricordi di Marie-Sophie risalgono all’epoca della schiavitù, quando suo padre Estermone salva la vita al proprio padrone, il *béké*, proteggendolo dall’attacco di un *nègre marron*, un *Maroon*, o schiavo fuggiasco, e gli viene concessa la libertà di diventare un *nègre savanne*, un negro della savana. Estermone si unisce a un falegname bianco dai capelli rosso fuoco, lascivo ma industrioso, di nome Theodorus Carnedolce, dal quale impara il mestiere, viaggiando per tutta l’isola con un gruppo di artigiani affrancati. Vengono attaccati dai *Maroons* e Estermone si trasferisce a Saint-Pierre, dove svolge i lavori più umili e condivide con gli altri clienti i piaceri di una donna chiamata Oselia-peperoncino o Oselia-bomba-di-sciroppo. Più avanti il vulcano che sovrasta Saint-Pierre entrerà in eruzione, ma troviamo qui la vita prima della sua scomparsa da un calendario scandito dalle calamità naturali.

Come nella Haiti napoleonica - prosegue Walcott nella sua recensione - anche qui scoppia una guerra civile tra mulatti e schiavi liberi, gli *affranchis*. La piramide sociale, con i contadini neri alla base, una borghesia mulatta in mezzo, e i bianchi o *béké* in cima, è la struttura razziale della storia caraibica, dove i mulatti, come Giani bifronti, sono considerati traditori oppure mimi. [...] Carnedolce, il mastro falegname dai capelli rosso fuoco, muore di sifilide. Oselia lascia l’isola con

⁴⁶⁵ “E perciò io, Marie-Sophie Laborieux, malgrado l’acqua delle mie lacrime, ho sempre visto il mondo in buona luce”. Corsivo nel testo.

⁴⁶⁶ “In riva ai fiumi, la sabbia di vulcano è già sabbia buona. Ma la sabbia della riva del mare è appesantita di sale e gonfia di ferro. Allora la lascio alla schiarita delle piogge fino al colore giusto.”

un uomo bianco; Estermone si perde in una nebbia etilica ma poi si riprende, ricomincia il lavoro di falegname e aiuta a costruire la città di Saint-Pierre. Si innamora una seconda volta, di Ninon, una giovane schiava che identifica con il fervore per la libertà. Ma nel 1902 il vulcano Morne Pelée erutta, uccidendo trentamila persone. La capitale è ridotta a un ammasso di rovine fumanti.

Le pagine che trattano dell'eruzione progrediscono con la fatale flemma della lava, ai margini il panico di grida e scoppi attutiti. Segue una migrazione verso la seconda città, Fort-de-France, dove i senz'atetto si stabiliscono. La madre di Marie-Sophie, Idoménee, muore, seguita da Estermone. La compagnia petrolifera acquista il terreno dove sorgerà l'insediamento che prenderà il suo nome: le baracche si moltiplicano nel corso delle varie epoche, denominate il Tempo del Legno di Cassa, il Tempo dell'Amianto e il Tempo del Cemento, durante il quale, nel 1989 muore Marie-Sophie, la fondatrice di Texaco⁴⁶⁷.

3.1. "Texaco" e l'"Éloge de la Créolité"

In *Texaco* vengono rispettati i cinque criteri validi per l'espressione della cultura creola elencati nell'*Éloge de la Créolité* a partire dal primo, *l'enracinement dans l'oral*.

Sotto questo aspetto gli autori scrivono nel manifesto che l'oralità è "la nostra miniera di racconti, proverbi, *titim*, filastrocche, canzoni... è la nostra intelligenza, la nostra lettura del mondo" e considerano la mancata integrazione della tradizione orale come una forma di alienazione: secondo loro quella che si è verificata è una frattura profonda tra la scrittura che pretendeva di essere universale e moderna e l'oralità creola tradizionale nella quale giace ancora sepolta tanta parte dell'identità più autentica. Ritengono quindi necessario tornare alla tradizione orale per ricostruire la continuità culturale senza la quale l'identità collettiva non può affermarsi, ed annunciano l'obiettivo di voler *creare una letteratura* che non infranga nessuna esigenza della scrittura moderna ma che si radichi nelle forme tradizionali dell'*oralité*⁴⁶⁸.

È questa una problematica centrale nell'ambito degli studi sulla letteratura caraibica, come dimostra ad esempio la pubblicazione de *Écrire la "parole de nuit"- La nouvelle littérature antillaise* (1994), una raccolta di brani di narrativa e di saggi ad opera di autori antillani incentrati sul

⁴⁶⁷ D. Walcott, «Una lettera a Chamoiseau», in *La voce del crepuscolo*, op. cit., p. 228-233. All'indirizzo web <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04552/patrick-chamoiseau-et-la-creolite.html> è disponibile un breve servizio televisivo realizzato in occasione dell'uscita del romanzo nel quale si vedono immagini delle bidonville di Fort-de-France, viene fornita una biografia di Patrick Chamoiseau e illustrata l'idea di creolità. Visualizzato nell'aprile 2015.

⁴⁶⁸ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, op. cit., p. 62-71. I *titim* sono degli indovinelli che precedono la narrazione del racconto.

rapporto fra oralità e pratica letteraria. In queste pagine, nel suo contributo, Édouard Glissant sostiene l'importanza di inserire la dialettica fra *oralité* ed *écriture* all'interno della scrittura stessa, iniziando con un recupero dell'oralità che non si accontenti di semplici dichiarazioni di principio: "J'ai une certaine aversion pour les militants folkloriques de l'oralité" scrive, ed aggiunge:

[Nous devons] réfléchir à ce que c'est que l'économie de l'oralité, la valeur du ressassement, de la redondance dans l'oralité, réfléchir à ce que c'est que la posture du corps dans l'oralité, réfléchir, par exemple, au fait que le conteur antillais ne dit jamais "moi": il dit presque toujours "mon corps"; un créole ne dit pas "j'ai mal au dos", mais "mon dos me fait mal" [...]⁴⁶⁹.

Nel medesimo volume Patrick Chamoiseau riflette sulla necessità di "mobilitare" i punti di convergenza ma anche di divergenza fra scrittura e parola al fine di ottenere una *totalità aperta di espressione* che si alimenti di entrambe e descrive il ruolo dello scrittore creolo, l'atteggiamento che quest'ultimo deve assumere dinnanzi al pubblico. Dal suo punto di vista il romanziere deve guardare ai *conteurs*, i narratori della tradizione orale; abbandonare parte della propria razionalità; addirittura, farsi Poeta.

Scriva Chamoiseau nel saggio "Que faire de la parole?":

L'écrivain créole doit tenter de devenir (comme le conteur originel) un homme seul, debout dans la nuit, solidaire d'un cercle d'âmes écrasées qui lui sert de public; des âmes écrasées qui attendent de lui l'émerveillement, l'oubli, la distraction, le rire, l'espoir, l'excitation, la clé des résistances et des survies. Un public qui provient de toutes les parts du monde, qui ne fait pas encore peuple, mais qui est désormais conscient de l'infinie diversité du monde. Un public dont la conception du monde a dû entièrement se reconstruire dans le désordre et le chaos, et s'équilibrer de désordre et de chaos. [...] C'est la voix de ce public-là que le conteur assumait, et c'est ce public-là qui a fourni la poétique de notre oralité. L'écrivain créole devant sa feuille doit percevoir autour de lui la présence attentive de cet étrange public⁴⁷⁰.

Ecco dunque che in linea con queste affermazioni nel romanzo *Texaco* Chamoiseau, non solo sceglie per sé il ruolo di "tracciator di parole" - colui che ha il compito di dar forma narrativa ai ricordi di Marie-Sophie Laborieux - ma introduce anche inflessioni della lingua parlata all'interno del testo scritto:

On ne comptez pourtant plus sur lui: quand la bête frappe c'est annonce-
l'enterrement. Mais lui, *excusez*, réapparut pourtant au clair d'un jour de pause,

⁴⁶⁹ É. Glissant, "Le chaos-monde, l'oral et l'écrit", in *Écrire la parole de nuit*, op. cit., p. 116-117.

⁴⁷⁰ P. Chamoiseau, "Que faire de la parole?", in *Écrire la parole de nuit*, op. cit., p. 157-158.

pour seulement visiter une sorte de pied-caïmite dont le feuillage vibrat des folies de vingt merles⁴⁷¹.

Quell' «excusez», pronunciato con l'autorevolezza dello *storyteller*, del *griot* e naturalmente del romanziere, è l'*oralité* celebrata nel manifesto, fa notare Derek Walcott nella sua recensione⁴⁷², ed invero, l'intero romanzo risulta attraversato dalla tensione – espressa tanto dalla protagonista quanto dal narratore – fra tradizione orale e scrittura. In un paragrafo intitolato “Écrire-Mourir” l'atto di scrivere viene presentato quale sinonimo di morte: Marie-Sophie riferisce di aver deciso di mettere per iscritto le parole del padre per riavvicinarsi al suo ricordo (“Écrire c'était retrouver mon Estermone, réécouter les échos de sa voix égarés en moi-même, me reconstruire lentement autour d'une mémoire, d'un désordre de paroles à la fois obscures et fortes”)⁴⁷³, ma di aver immediatamente percepito un senso di morte imposto dalla distanza che ogni frase trascritta sul suo diario creava con le parole originali: “Je commençai à écrire, c'est à dire: un peu mourir. Dès que mon Estermone se mit à fournir les mots, j'eus le sentiment de la mort”, afferma.

Così, per far fronte a questo “tradimento della memoria” Marie-Sophie prende a parlare fra sé e sé per poter ascoltare il suono delle parole, seguire le libertà della lingua creola: “c'est pourquoi l'on me vit souvent parler toute seule, à mon corps même, me répétant sans respirer des choses inaudibles”. Nonostante ciò, nel momento in cui si mette a scrivere di sé stessa e di Texaco il senso di morte si fa ancora più forte: “era come pietrificare brandelli della mia carne”, dice, vuotare la memoria in quaderni immobili senza riuscire a dare il fruscio della vita (“Je vidais ma mémoire dans d'immobiles cahiers sans en avoir ramené le frémissement de la vie qui se vit, et qui, à chaque instant, modifie ce qui s'était produit”).

La protagonista associa la scrittura ad un passato prossimo, ad un momento concluso, non al presente o alle prospettive del futuro (“Texaco mourait dans mes cahiers alors que Texaco n'était pas achevé. Et j'y mourais moi-même alors que je sentais mon être de l'instant... s'élaborer encore”)⁴⁷⁴ ed il paragrafo si conclude con la donna che espone al narratore il suo dilemma sulla possibile esistenza di una forma scritta in grado di cogliere il movimento, la vitalità del presente:

⁴⁷¹ “Lo davano per spacciato: quando la bestia [il serpente] colpisce è annuncio di sepoltura. Ma lui, *dammi retta*, riapparve alla luce in un giorno di riposo, soltanto per visitare una specie di mela stella col fogliame che vibrava delle follie di venti merli.” Corsivo aggiunto.

⁴⁷² D. Walcott, “Una lettera a Chamoiseau”, *op. cit.*, p. 237.

⁴⁷³ P. Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 352. Trad. It. di S. Atzeni: “Scrivere significava ritrovare il mio Estermone, riascoltare gli echi della sua voce, smarriti dentro di me, ricostruirmi lentamente dentro una memoria, a un disordine di parole oscure e al tempo stesso forti.” *Op. cit.*, p. 423.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 353-354. “Texaco moriva nei miei quaderni mentre Texaco non era finito. E ci morivo io stessa, mentre sentivo il mio essere di quell'istante elaborarsi ancora.” *Op. cit.*, p. 425.

Oiseau Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant, et qui réinvente le cercle à chaque fois comme le font les spirales qui sont à tout moment dans le futur et dans l'avant, l'un modifiant l'autre, sans cesse, sans perdre une unité difficile à nommer?⁴⁷⁵

Alla fine del romanzo il narratore affronta gli stessi interrogativi allorché riflette sulla sua trascrizione della cronaca di Marie-Sophie e la trova carente, incompleta: nel suo testo non c'è nulla del respiro dell'Informatrice, osserva, nulla della sua densità di leggenda; lei mescolava creolo e francese, parola desueta e parola nuova, parola volgare e parola preziosa in un turbinio di delirio. Davanti a questo incantesimo ipnotico, il narratore confessa anche di aver pensato di filmarla per non perdere nulla del valore della sua oralità, ma di aver desistito nel timore di suscitare irrigidimenti del gesto e snaturamenti del linguaggio causati dall'occhio della cinepresa. Per cui, pur consapevole di tradire la realtà, a lui non rimane che l'ardua sfida di "ascoltare, ascoltare, ascoltare" per poi trascrivere, utilizzando la parola scritta per comunicare e preservare il mondo dell'orale⁴⁷⁶.

Nella sua recensione Derek Walcott prosegue scrivendo che *Texaco* "è prolioso per via della sua *oralité*, perché il creolo ha bisogno di quella sintassi espansiva che si pone domande retoriche accompagnate da gesti, e si risponde da sé": un linguaggio distintamente consapevole della propria melodia, delle proprie pause, degli svolazzi e della propensione alla risata persino nella tragedia. Poi, sempre in merito all'*oralité* introdotta nel romanzo aggiunge:

È l'eco del vascello che trasporta la memoria tribale, e non solo la memoria ma anche l'invenzione, l'iperbolicità degli eventi ordinari, la casualità della catastrofe, ed è al centro del romanzo. L'inciso suscita il riso, un delizioso scetticismo, e attenua l'udito del lettore trasformandolo in un ricettacolo dove tutto si riversa come un torrente, come certi miracoli e anche certe sofferenze di quando eravamo bambini, un sorriso che il cantastorie-romanziero sfrutta, un cenno di conferma che anticipa una conclusione raggianti, un'esaltazione, un trionfo⁴⁷⁷.

Queste parole di Walcott consentono un collegamento diretto ai due criteri successivi esposti nel manifesto della creolità - *la mise à jour de la mémoire vraie e la thématique de l'existence* - che espongono la problematica dell'identità caraibica e del recupero della memoria collettiva. Qui gli autori affermano l'urgenza di abbandonare i metodi della storiografia occidentale poiché questa non consente di andare oltre la conoscenza della Storia della colonizzazione: fino ad oggi, scrivono,

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 354. "Uccello di Cam, esiste una scrittura della parola, e dei silenzi, che muove in cerchio e circola sempre, irrigando continuamente di vita quel che è stato scritto prima, e che ricomincia il circolo ogni volta, come fanno le spirali che sono in ogni momento nel futuro e nel prima, una modificando l'altra, di continuo, senza perdere una unità difficile da nominare?" *Op. cit.*, p. 425.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 426.

⁴⁷⁷ D. Walcott, "Una lettera a Chamoiseau", *op. cit.*, p. 236-237.

abbiamo scambiato la cronaca della colonizzazione per la nostra storia e questo ha aggravato la perdita dell'identità, la tendenza all'autodenigrazione, favorendo l'esteriorità e nutrendo la mancanza attuale di radicamento. Al contrario, aggiungono, la cronaca delle Antille è dietro le date, sotto i fatti "repertoriati"; è fatta di *parole sotto la scrittura*, è soprattutto una memoria frammentata, un insieme di storie diverse che solo la conoscenza poetica, romanzesca, letteraria è in grado di rivelare⁴⁷⁸. "C'est pourquoi il n'y a de résistance véritable que dans et par la création. C'est pourquoi les guerriers les plus déterminants son les Guerriers de l'imaginaire », scriverà altrove Chamoiseau⁴⁷⁹.

Seguendo la strada tracciata dal maestro Édouard Glissant⁴⁸⁰, gli autori del manifesto rifiutano quindi i tempi, le date, i luoghi della *storiografia* ufficiale e decidono di concentrarsi sulle *histoires*, vale a dire sui racconti, le favole e le dicerie di un intero popolo. È un progetto che, ancora una volta, viene confermato in *Texaco*, come rivelano le parole del personaggio Estermone:

Oh Sophie [...] tu dis "l'Histoire", mais ça veut rien dire, il y a tellement de vies et tellement de destins, tellement de tracées pour faire notre seul chemin. Toi tu dis l'Histoire mais je dis les histoires. Celle que tu crois tige maîtresse de notre manioc n'est qu'une tige parmi charge d'autres⁴⁸¹.

A ciascun evento, in *Texaco*, è data una risonanza insieme domestica e mitica grazie ai fermenti delle dicerie, alla memoria collettiva ed agli incartamenti dei personaggi, scrive ancora Walcott nel suo articolo: non c'è una vera trama, ma vite collegate tra loro in un intreccio fitto e complesso come

⁴⁷⁸ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 73-77. Corsivo nel testo.

In questa sezione gli autori scrivono anche «I paesaggi, ricorda Glissant, sono gli unici a portare iscritta, nel loro modo non antropomorfo, una parte della nostra tragedia, del nostro voler esistere.» (p. 75). Sono parole che ricordano il discorso tenuto alla premiazione per il Nobel di Walcott e che abbiamo già citato: "La Storia è nella geografia delle Antille, nella vegetazione stessa. Il mare sospira per gli annegati della tratta degli schiavi, la mattanza degli aborigeni [...] e nemmeno la risacca sulla sabbia cancella la memoria dell'Africa [...]" ("Le Antille: frammenti di memoria epica", p. 95). Non solo, sempre di Walcott, queste parole richiamano la poesia "The Sea is History": "Where are your monuments, your battles, martyrs?/Where is your tribal memory? Sirs, /in that grey vault. The sea. The sea/ has locked them up. The sea is History. "In *Collected Poems: 1948-1984*. New York 1986, p. 364).

⁴⁷⁹ P. Chamoiseau, *op. cit.*, 2013, p. 107. Corsivo nel testo.

⁴⁸⁰ In *Discours antillais* (op. cit. 1981, p. 39) Glissant aveva scritto in merito alla natura illusoria di ogni tentativo di analisi cronologica dei Caraibi: "Une fois ce tableau chronologique dressé, complété, tout reste à débrouiller de l'histoire martiniquaise. Tout reste à découvrir de l'histoire antillaise de la Martinique."

⁴⁸¹ P. Chamoiseau, *Texaco*, Paris 1992, p. 102. Nella traduzione italiana di Sergio Atzeni: «Oh Sophie [...], tu dici "la Storia", ma non significa nulla, ci sono talmente tante vite e talmente tanti destini, e così tanti tracciati per fare anche solo il nostro cammino. Tu dici la Storia io dico *le storie*. Quello che tu credi gambo della nostra manioca non è che uno stelo fra gli altri." *Texaco*, op. cit., 122-123. In realtà in *Texaco* trova posto anche la Storia ufficiale come dimostra l'ampia cronologia di eventi che apre il romanzo, o la descrizione di eventi realmente accaduti. Divertente ed anche molto chiara è, fra gli altri, l'immagine che viene data di Aimé Césaire: "Ebbene, quel negro nero conosceva la lingua francese meglio di un grosso dizionario – con un'occhiata era capace di individuarne gli errori. Si diceva che potesse parlarti in francese senza che tu riuscissi a capire neppure mezza parola, e che sapesse tutto della poesia, della storia, della Grecia, di Roma, degli studi classici latini, dei filosofi, insomma che egli fosse più sapiente, più letterato, più straordinario del più sapientissimo dei bianchifranca. Praticava, si diceva, una strana poesia senza rima né conto di sillabe; si dichiarava negro e pareva fiero di esserlo." P. Chamoiseau, *Texaco*, op. cit. 2004, p. 327.

un canestro di paglia, ed i dettagli non sono quelli della narratrice, ma della memoria collettiva; l'*histoire* della Martinica, dalla schiavitù alle rivoluzioni nel quartiere di Texaco⁴⁸².

Nel manifesto si sottolinea altresì l'importanza di dar senso compiuto alla voce collettiva, di leggere l'*esistenza creola* nel quotidiano e nel reale per esplorarne le potenzialità: questo significa tenere presente che non esiste nulla che sia “piccolo, povero, inutile, volgare o improprio ad arricchire un progetto letterario”. La scrittura creola, nelle parole degli autori, deve accettare le credenze popolari, le pratiche magico-religiose, il realismo fantastico, “i riti legati ai *milan*, ai fenomeni del *majò*, alle sfide di *ladja*, ai *koudmen*”⁴⁸³; deve ascoltare la musica locale, gustarne la cucina, indagare il modo *creolo* di vivere le emozioni ed i sentimenti. Soprattutto, occorre tenere presente che una delle missioni di questo genere di scrittura è dare visibilità agli “eroi insignificanti, ai dimenticati della cronaca coloniale, che non hanno nulla in comune con l'iconografia dell'eroe occidentale-francese”. È dunque un progetto che appare perfettamente in linea con il teatro del primo Walcott (*The Sea at Dauphin*, *Ti-Jean and his Brothers* e soprattutto *Dream on Monkey Mountain*) nel suo ripromettersi di porre fine all'*autodegrinazione*, allo sguardo deformante dell'Altro: “la nostra letteratura deve entrare in sé stessa” senza consentire *alcuna delega culturale*, affermano Bernabé, Chamoiseau e Confiant⁴⁸⁴ (“non siamo penetrati del tutto nel nostro paesaggio” aveva scritto Walcott⁴⁸⁵). Solo appropriarsi della propria identità garantisce un'apertura fruttuosa sul mondo ed è per questo che conoscerla risulta un imperativo prorogabile, il presupposto per porre le basi di quella Relazione con il mondo del quale la realtà creola si alimenta.

In *Texaco* l'intento di ricreare la nascita della *caribicità* è reso, non solo attraverso la riappropriazione della struttura del Nuovo Testamento per testimoniare la lotta contro l'Incittà e la fondazione del sobborgo (il romanzo è diviso in tre grandi sezioni: “l'Annunciazione, il Sermone di Marie-Sophie Laborieux e la Resurrezione”), ma viene chiaramente esplicitato nelle ultime parole del narratore. Così si conclude infatti il romanzo:

Je voulais qu'il soit chanté quelque part, dans l'écoute des générations à venir, que nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait) mais pour *nous conquérir nous-même* dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer⁴⁸⁶.

⁴⁸² D. Walcott, “Una lettera a Chamoiseau”, *op. cit.*, p. 231; 241.

⁴⁸³ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 82-83. Con questi termini gli autori fanno riferimento ad alcune consuetudini popolari: il modo in cui si diffondono le notizie, l'esistenza di piccoli boss di quartiere, la celebrazione di danze guerriere, l'abitudine di dare, insieme, un aiuto a chi ne ha bisogno.

⁴⁸⁴ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 84-85.

⁴⁸⁵ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸⁶ P. Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 427. Traduzione S. Atzeni: “Volevo fosse cantato da qualche parte, all'ascolto delle generazioni venturose, che ci eravamo battuti contro l'Incittà, non per conquistarla (in realtà ci divorava) ma per

3. 2. La ricerca della lingua creola: i creolisti e Derek Walcott

Gli ultimi due criteri esposti nell'*Éloge de la Créolité* e che qui proseguiamo a rileggere alla luce del romanzo *Texaco* sono più direttamente interessati alla pratica letteraria ed alle scelte estetiche che gli artisti caraibici devono operare.

Nella breve sezione intitolata *Irruption dans la modernité* gli autori, rifacendosi ancora una volta ad Édouard Glissant, sottolineano la necessità di una letteratura radicata nella realtà e nelle difficoltà del paese che non ignori però i “vortici dove la modernità letteraria muove il mondo.” Occorre, affermano, essere in “situazione di irruzione”, rinunciando al progetto di un’evoluzione armoniosa – “dal lirismo collettivo di Omero alle sgradevoli vivisezioni di Beckett”- accettando di non avere una tradizione maturata a lungo ma di “nascere dall’espressione immediata”. Ciò significa che queste letterature nuove devono farsi carico di tutto in una sola volta: la lotta, lo spirito militante, l’attaccamento alle radici, la lucidità, la diffidenza nei propri confronti, l’assoluto amoroso, la forma del paesaggio, la nudità delle città, i passi avanti e gli anacronismi [...] Scrive Glissant: “L’irruption dans la modernité, l’irruption hors tradition, hors la continuité littéraire, me paraît être une marque spécifique de l’écrivain américain quand il veut signifier la réalité de son entour”. È una situazione scomoda, difficile, scrivono gli autori, eppure appare chiaro che solo nel “difficile” può avvenire la ricerca autentica di sé stessi⁴⁸⁷. *Texaco*, che il narratore definisce una *cronaca magica*, vuole essere tutto questo: attraverso la fusione di storia e narrativa; la ricerca stilistica che alterna dialoghi a resoconti, citazioni dotte a proverbi popolari con il racconto che procede toccando ogni aspetto della vita quotidiana del paese; attraverso infine l’unione di espressioni creole all’eufonia del francese più elegante.

Ed è proprio alla luce di quest’ultimo aspetto che *Texaco* merita di essere ulteriormente indagato: si tratta del quinto criterio elencato nel manifesto, *La choix de sa parole*.

“Per noi scrittori creoli, la più grande ricchezza è quella di possedere più lingue: il creolo, il francese, l’inglese, il portoghese, lo spagnolo ecc.”, esordiscono gli autori in questa sezione, e lanciano quindi un atto d’accusa contro la mancanza di considerazione per la lingua creola: poiché il creolo è “il veicolo originale dell’io profondo degli abitanti delle Antille”, la lingua in cui queste genti sognano, piangono, gridano e si esaltano, trascurarla ha rappresentato una vera e propria

conquistare noi stessi nell’inedito creolo che dovevamo nominare – in noi e per noi –fino alla nostra piena autorità.” *Op. cit.*, p. 511-512. Corsivo aggiunto.

⁴⁸⁷ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 84-89. Trad. Ita : “L’irruzione nella modernità, fuori dalla tradizione, fuori dalla “continuità letteraria”, mi pare sia una caratteristica specifica dello scrittore americano quando vuole esprimere la realtà del suo ambiente.”

amputazione culturale. Al contrario – scrivono - rivitalizzarla significa dar forza ad una forma di espressività autentica, decidere di immergersi in pieno nell'identità creola⁴⁸⁸.

Occorre qui specificare che l'*Éloge* non costituisce il primo tentativo di dare risalto alle problematiche legate alla rivalutazione della lingua creola: fin dagli anni settanta infatti, un gruppo di studiosi appartenenti al Centre Universitaire Antilles-Guyane e coordinati proprio da Jean Bernabé (che ricordiamo essere un affermato linguista) aveva costituito il GEREK (Groupe d'Etudes et de Recherches en Espace Créolophone) e lanciato la “grande battaglia per la Creolità” (“la grande bataille de la Creolité”⁴⁸⁹). Fra gli obiettivi del GEREK – che ha anche dato vita a due riviste scientifiche - figurano l'istituzione di una forma scritta del creolo, la sua progressiva inclusione nel sistema scolastico e lo studio sistematico delle tradizioni creole⁴⁹⁰. Tali obiettivi hanno acceso il dibattito con altri studiosi ed etimologi come Marie-Christine Hazaël-Massieux e Lambert-Felix Prudent che accusano il GEREK di limitarsi ad una logica elitaria che ignora il vero creolo parlato dalle persone: nessuno, spiegano, si esprime in un “creolo puro” ed incontaminato, quindi anche la sua eventuale forma scritta per essere accessibile al grande pubblico dovrebbe prendere in considerazione l'etimologia di base francese⁴⁹¹. È una posizione che appare non lontana da quella presa da Walcott ancora una volta in “Una lettera a Chamoiseau” laddove scrive che “il creolo scritto è irreale” perché la sua grammatica varia da un territorio francofono all'altro e perché il creolo, che lo si voglia ammettere o meno, proviene dal francese, “i cui echi non si possono cambiare a meno che non venga completamente bandito qualsiasi aspetto superstite del francese.”

Ed aggiunge:

L'avversione che mi suscita la maniera attuale di trascrivere il creolo (l'”ortografia”) è una battaglia persa, ma la sconfitta non ha placato la mia rabbia. Grossolanamente fonetica, questa “ortografia” è visivamente crassa, e la sua gamma uditiva è circoscritta a un concetto di belligeranza contadina o artigiana che nega le sottigliezze della propria pronuncia, negando le proprie origini quasi del tutto francesi. [...]

Il *Kweyol* scritto – perché, ad esempio, una *k* per rendere una *c* dura? – si rifà a un mandato accademico e politico che io rifiuto, perché le parole sono orrende e il loro suono elimina le sottigliezze fonetiche e l'eleganza del patois parlato sulle

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 88-93.

⁴⁸⁹ In *Espace Créole*, I, 1976.

⁴⁹⁰ Nel 2002, in seguito alla pubblicazione da parte dell'Unione Europea della *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires*, si è proceduto all'assunzione di docenti specializzati nell'insegnamento delle lingue regionali, fra cui il creolo, che sono entrate a far parte dei programmi scolastici. In ambito universitario, una *licence de langues et cultures régionales-option créole* era stata attivata già nel 1994.

⁴⁹¹ In S. K. Lewis, *op. cit.*, p. 110. Per l'attuale uso del creolo nella letteratura e nei media dei Dipartimenti d'Oltremare francesi si rimanda al saggio “Linguistic Paradoxes, French and Creole in the West Indian DOM at the Turn of the Century” di G. Aub-Buscher. Qui si legge del crescente peso che la lingua creola ha ottenuto nel tempo all'interno dei mezzi di comunicazione di massa ma anche della difficoltà di procedere alla creazione di un'ortografia che ne rispetti la forma “basilettale” (vale a dire quella più lontana dal francese) così come la propongono i membri del GEREK. In *The Francophone Caribbean Today. Literature Language and Culture*, Mona 2003, p. 1-15.

alture della mia isola; e naturalmente è proprio questa idea di eleganza che l'ortografia *Créole* (*Kweyol*) condanna come falsa, un'illusoria imitazione del francese.

Il creolo non manca di eleganza, anzi, lo stile è qualcosa di cui le isole francesi vanno orgogliose [...] L'assurdità è credere che l'eleganza sia un tradimento, che essa inganni la tribù⁴⁹².

Di qui anche la critica di Hazaël-Massieux sull'uso che viene fatto del creolo in alcuni romanzi pubblicati fra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta: dalla sua analisi de *Chronique des sept misères* (1988) di Chamoiseau e *L'Allée des soupirs* (1994) di Confiant traspare infatti come questo venga impiegato quasi esclusivamente per esprimere insulti, volgarità ed allusioni alla sfera sessuale. In Confiant soprattutto, solo i personaggi appartenenti alle classi sociali più disagiate parlano in creolo e sono quasi tutti prostitute o uomini litigiosi ed arroganti, scrive Hazaël-Massieux che così sottolinea il contrasto fra l'accento posto nella teoria sulla necessità di una lingua creola sviluppata e degna di rispetto al pari di ogni altro idioma, e la pratica letteraria di questi autori. La studiosa quindi conclude interrogandosi sulle sorti della letteratura creola e, esattamente come aveva fatto Walcott, sul perché non si sia ancora provveduto a tradurre in creolo *l'Éloge de la Créolité*⁴⁹³.

In realtà nell'*Éloge*, gli autori, oltre a tessere le lodi della lingua creola, affermano anche l'importanza del francese. *Nous l'avons conquise, cette langue française*, scrivono. Se il creolo è la lingua legittima, quella francese è stata di volta in volta concessa, conquistata, legittimata ed adottata; gli abitanti delle Antille ne hanno ampliato e modificato i significati, arricchendone il lessico e la sintassi. *Nous l'avons habitée*, aggiungono. Poiché in essa è stato "costruito un linguaggio"⁴⁹⁴, la letteratura dovrà essere testimonianza di tale conquista: non si tratta di "idolatrare" la lingua del dominatore - ignorando la personalità del colonizzato e negandone così la libertà - né di "creolizzare" il francese, quanto piuttosto di stimolare l'uso creativo della lingua⁴⁹⁵.

È una proposta strettamente in linea con l'idea dell' "uso creativo della propria schizofrenia" e della "fusione elettrica di vecchio e nuovo" avanzata vent'anni prima da Derek Walcott.

Aveva scritto Walcott ne "La voce del crepuscolo":

⁴⁹² D. Walcott, *op. cit.*, p. 239-240.

⁴⁹³ M-C. Hazaël-Massieux, "Creole in the French Caribbean Novel of the 1990s", in *The Francophone Caribbean Today*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁹⁴ Gli autori si rifanno alla distinzione fra "lingua" e "linguaggio" proposta da Glissant ne *L'Intention poétique*: "Chiamo linguaggio una serie strutturata e cosciente di atteggiamenti (di relazione o di complicità, o di reazione contraria) nei confronti della lingua praticata da una collettività, che si tratti della lingua materna nel senso definito prima o della lingua minacciata, o condivisa, o desiderata, o imposta. La lingua crea il rapporto, il linguaggio crea la differenza, entrambi preziosi. [...] Costruirai il tuo linguaggio in tutte le lingue del mondo. [...] Ti parlo nella tua lingua e ti capisco nel mio linguaggio." E. Glissant, in J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 94-101. Le frasi in francese sono in corsivo nel testo.

Ciò che lo avrebbe liberato dal servaggio era la forgiatura di una lingua che andasse oltre la mimica, un dialetto che con la forza della rivelazione inventasse nomi per le cose, e che alla fine si stabilisse sulla propria modalità di inflessione e iniziasse a dar vita a una cultura orale di canti, barzellette, canzoni popolari e fiabe: questa, e non solo il debito della Storia, era la vera rivendicazione che egli doveva avanzare al Nuovo Mondo⁴⁹⁶.

Altrove Walcott ha affermato: “My real language, and tonally my basic language, is *patois*. Even though I do speak English, it may be that deep down inside me the instinct that I have is to speak in that tongue”⁴⁹⁷ e l’esempio meglio noto del legame fondamentale con il *patois* è la poesia “Saint Lucie” pubblicata nella raccolta *Sea Grapes* (1976). Il senso di appartenenza alla nazione non è esprimibile che nella lingua del luogo, così Walcott invoca: “Come back to me,/my language. [...] Moi c’est gens Ste. Lucie./C’est la moi sortie;/is there that I born”⁴⁹⁸.

Ma, come sappiamo, per apprezzare appieno tutte le sue scelte linguistiche è necessario prendere in considerazione anche la produzione teatrale, poiché è in questo ambito che Walcott fa maggior uso della lingua creola. Infatti i drammi che mettono in scena la vita degli abitanti poveri di Saint Lucia, hanno come scopo principale la riscoperta della dignità, non solo di un popolo ma anche della sua lingua ed i protagonisti dei drammi appartenenti alla prima fase – Afa, Malcochon, Ti-Jean e Makak – parlano il vernacolo, seppur adattato al fine di renderlo comprensibile ad un pubblico più vasto. Questo idioma rappresenta un tentativo di combinare “one’s own individual poetic sensibilities with the strenght of the root, the mass racial sensibility of expression”⁴⁹⁹ ed il risultato sono alcune di quelle variazioni linguistiche che si sono già viste in *Dream on Monkey Mountain*, come ad esempio:

Yes. *Oui*. Hobain. Sur Morne Macaque, *charbonnier*. I does burn and sell coals.
And my friend... well, he is dead... Sixty-five years I have. And they calling me
Makak, for my face, you see? Is as I so ugly⁵⁰⁰.

Scrutando lo sviluppo della produzione poetica di Walcott si individuano diversi, e ben riusciti, tentativi di scrivere in quello che Brathwaite ha definito “the nation language”: in poesie come “The

⁴⁹⁶ D. Walcott, “la voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 28. “Per il teatro come per la cultura, ciò che conta è dare un nome alle ombre e guidarle”, ha scritto Antonin Artaud. In A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino 1968, p. 113.

⁴⁹⁷ In R. D. Hamner “Conversations with Derek Walcott”, in *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, p. 29.

⁴⁹⁸ D. Walcott, “Ste. Lucie” in *M. Bergam, Verso l’Itaca antillana – “Omeros” di Derek Walcott, op. cit.*, p. 111. Come scrive sempre Bergam, la sensibilità artistica di Walcott è vincolata al paesaggio della sua isola, come lo è il vernacolo lì sviluppatosi, tonalità base della sua poesia. Walcott individua il legame tra paesaggio e lingua nell’atto del nominare, nell’impulso metaforico che ri-battezza l’ambiente circostante (e Saint Lucia non era mai stata “tradotta” finora nel linguaggio della poesia). Jeffrey Gray, scrivendo a questo proposito, osserva che dopo un certo punto diventa impossibile capire se si viaggia nel paesaggio o nella lingua mentre Edward Baugh scrive: “If nature is being reduced to mere words, at the same time it is perhaps in language that we have the surest sense of the existence of things; we construct them with language; they “really exist for us when we name them.” In M. Bergam, *op. cit.*, p. 32-34.

⁴⁹⁹ In E. Hirsch, “An interview with Derek Walcott”, in *Conversations with Derek Walcott, op. cit.*, p. 59.

⁵⁰⁰ D. Walcott., *Dream..., op. cit.*, p. 322.

Schooner *Flight*”, in cui scrive nel creolo di Trinidad, o “The Spoiler’s Return”, che sposa il calipso con la satira seicentesca, Walcott ha dimostrato di padroneggiare un’estesa gamma di registri e di varietà della lingua inglese; d’altro canto, il desiderio di scrivere un poema lungo in *patois* che sembri incarnare lo spirito del suo popolo, non si è mai realizzato. *Omeros* (1990), stava per nascere come un’opera in creolo, ma un simile esercizio si è rivelato uno sforzo non sostenibile, scrive Marija Bergam. Walcott rinuncia alla scrittura in creolo perché sopraffatto dalla sensazione di creare un qualcosa di accademico e poco spontaneo. Ciò sembra comportare il riconoscimento del maggiore potenziale dell’idioma standard in un campo discorsivo più vasto, oppure la sfiducia nella propria competenza del creolo:

Then, as I began to try it in my own way, a very curious thing happened. I began to feel false. This is *my* language, a language I can talk, which I do speak and enjoy speaking. Then I got to a point where I said no, you know, you’re forcing this thing... Is the language going to go under because of the politics? Can you force a language on a people, in schools, et cetera? When does the vernacular become defensive? When does it become aggressive? And from my own experience, it was becoming an act of aggression for me to have to write it, for it would have to be translated⁵⁰¹.

Il risultato di questo titubare sull’orlo di diverse lingue – “one so rich/in its imperial intimacies, its echo of privilege,/the other like the orange words of a hillside in draught” – è un *long poem* polifonico. La voce predominante – prosegue Marija Bergam - è quella del narratore autobiografico che si esprime sempre nell’inglese standard, ma il cui proposito fondamentale rimane la fedeltà al “tono interiore” corrispondente al respiro e al ritmo della parlata di St. Lucia.

“La schizofrenia culturale” di cui parla Walcott verrebbe idealmente risanata tramite l’uso *creativo* della lingua, poiché i suoi effetti e le sue cause sono da ricercarsi in parte nella non-appartenenza all’idea linguistico metropolitano, che fa apparire il dialetto locale come una versione inferiore dell’inglese⁵⁰². Dunque, il processo di appropriazione e arricchimento della lingua competerebbe innanzitutto alla figura del poeta, il cui compito principale consiste nel “essere un filtro e un purificatore, che non perde mai il tono e la forza della parlata comune mentre usa i geroglifici, i simboli o l’alfabeto della lingua ufficiale⁵⁰³”.

Patrick Chamoiseau, in un intervento pubblico tenuto a Bellinzona nel settembre del 2014, ha reso omaggio a Walcott - sottolineando come quest’ultimo abbia “espresso nella sua poesia tutta la complessità dei Caraibi” – e soprattutto, è tornato a porre l’accento sulla problematica linguistica:

⁵⁰¹ D. Walcott in M. Bergam, *op. cit.*, p. 112-114.

⁵⁰² M. Bergam, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁰³ D. Walcott, “La musa della storia”, *op. cit.*, p. 62.

“non esiste letteratura senza la problematizzazione della lingua” - ha affermato – rivelando una continuità di riflessione e di impegno intellettuale ininterrotta almeno fin dal 1989, anno di pubblicazione de *l'Éloge de la Créolité*⁵⁰⁴. Il manifesto infatti, dopo aver sancito la necessità di un uso creativo della lingua prosegue con queste parole:

La créolité n'est pas monolingue. Elle n'est pas non plus d'un multilinguisme à compartiments étanches. Son domaine c'est le langage. Son appétit : toutes les langues du monde. Le jeu entre plusieurs langues (leurs lieux de frottements et d'interactions) est un vertige polysémique. Là, un seul mot en vaut plusieurs. Là, se trouve le canevas d'un tissu allusif, d'une force suggestiva, d'un commerce entre deux intelligences. Vivre en même temps la poétique de toutes les langues, c'est non seulement enrichir chacune d'elles, mais c'est surtout rompre l'ordre coutumier de ces langues, renverser leurs significations établies. C'est cette rupture qui permettra d'amplifier l'audience d'une connaissance littéraire de nous-mêmes⁵⁰⁵.

“Vivere contemporaneamente la poetica di tutte le lingue”, arricchendole e rompendo l'ordine tradizionale è senz'altro ciò che fa Walcott nel poema *Omeros*, pubblicato appena un anno dopo il manifesto della creolità. Scrive Marija Bergam che il successo dell'opera dipende in gran parte dal modo in cui Walcott manipola le diverse lingue del suo arcipelago, unendole in un unico tessuto organico, capace di sostenere una narrazione ambiziosa, senza farne però un componimento accademico: l'impossibilità di affidarsi a una sola lingua, un genere o un intreccio singolo, nonché la consapevolezza che in ultima analisi nessun atto di “prestare voce” può rimanere univoco, sono ciò che contraddistingue *Omeros* come testo caraibico e postmoderno⁵⁰⁶. Siamo di fronte a un “poema epico” che dell'epica rifiuta il credo nel privilegiato destino politico nazionale; una “storia” del popolo caraibico che fa a meno della storiografia ufficiale, essendo frutto dell'immaginazione creatrice. È un progetto non distante da quello tentato da Chamoiseau nel campo della narrativa: in

⁵⁰⁴ L'incontro, cui ho assistito, si è tenuto nell'ambito del Babel festival, un festival di letteratura e traduzione che si svolge annualmente a Bellinzona e dedicato nel 2014 alla narrativa ed alla poesia delle isole caraibiche (pagina web: <http://babelfestival.com/babel2014/>). Chamoiseau ha offerto una *summa* dei suoi scritti e delle sue riflessioni: ha ribadito come “il punto fondamentale” della sua poetica sia l'idea della Relazione; ha definito la creolizzazione “un incontro massivo e accelerato di diversi fenotipi che ha prodotto qualcosa di nuovo” e l'Antillanità come “apertura verso gli altri popoli e protezione dell'immaginario collettivo.” Una volta interrogato in proposito, ha inoltre confermato di credere ancora che “solo mettendo in relazione le varie concezioni del mondo si possano contrastare le forze della globalizzazione economica.”

⁵⁰⁵ Trad. it.: “La creolità non è monolingue. Non si tratta neppure di un multilinguismo a compartimenti stagni. Il suo terreno è linguaggio. Il suo desiderio: tutte le lingue del mondo. Il gioco di più lingue (il luogo delle loro interferenze e interazioni) è una vertigine polisemica. Qui, una sola parola ne vale molte. Lì, ecco la trama di un tessuto allusivo, di una forza suggestiva, di un commercio tra due intelligenze. Vivere contemporaneamente la poetica di tutte le lingue, significa non solo arricchire ciascuna di esse, ma romperne innanzitutto l'ordine tradizionale, rovesciare i loro significati abituali. E' grazie a questa rottura che potremo estendere la conoscenza letteraria di noi stessi”. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 102-103.

⁵⁰⁶ M. Bergam, *op. cit.*, p. 137. Di *Omeros* abbiamo già trattato nel primo capitolo. Del poema è stata messa in scena una versione teatrale cui ho assistito nel giugno 2014 nel nuovo Sam Wanamaker Playhouse del Globe Theatre di Londra.

Texaco infatti, l'autore decide di scrivere facendo appello a tutte le risorse della lingua; mescola aulico e popolare, antico e contemporaneo, e nel suo francese inserisce singole parole e intere frasi creole, nonché proverbi e modi di dire nati dall'esperienza caraibica della vita e della schiavitù⁵⁰⁷. Mette in atto cioè il proposito esposto nel manifesto di esplorare "l'interletto"- la zona di incontro fra la lingua francese ("acroletto") ed il creolo ("basiletto") – considerato l'unico modo per avvicinarsi ad una più vera conoscenza della propria identità, per conservare alla creolità "la sua complessità fondamentale"⁵⁰⁸. Chamoiseau costruisce la sua lingua "autour de ces deux langues et dans ces deux langues"⁵⁰⁹, operando contemporaneamente una "francesizzazione del creolo" ed una "creolizzazione del francese": rinuncia quindi ad ogni forma di "assolutismo letterario" dedicandosi ad una continua messa in discussione della natura del linguaggio che gli consente di valorizzare ed evocare "tutte le lingue del mondo"⁵¹⁰.

Texaco – scrive Derek Walcott – "è il trionfo congiunto della lingua creola e dell'ortografia francese che Césaire non era stato in grado di raffigurarsi"⁵¹¹, ed aggiunge:

C'è un'eufonia di idee nella natura della lingua francese, mentre l'inglese, e se è per questo anche il creolo, possiedono una eufonia di immagini, di similitudini. Questa eufonia di idee crea la polemica, la polemica di Fanon, della *négritude*, di Césaire e Chamoiseau. L'eufonia delle immagini è un'altra cosa:

*"[...] Il fut le seul à entendre (en certaines heures du jour, quand le soleil écrase les vagues d'un scintillement de sel) le chant trouble des lambis, le hoquet des coraux qui affleurent, le bourdonnement des algues, une sorte de chahut abandonné dans l'eau"*⁵¹².

⁵⁰⁷ Queste le parole di Sergio Atzeni nella "Nota del traduttore" che apre la versione italiana del romanzo. Atzeni scrive delle difficoltà incontrate nella trasposizione di frasi creole in italiano e dei metodi usati per salvare la ricchezza del linguaggio. *Op. cit.*, p. 7-8.

⁵⁰⁸ "Conservare una completa disponibilità d fronte alla complessità del ventaglio linguistico offerto dalla tavolozza sociale, è con questo stato d'animo che abbiamo affrontato la problematica dell'interlingua, chiamata in termini colti "l'interletto". J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, 103.

⁵⁰⁹ "Patrick Chamoiseau: la capture de la langue française", intervista di Danièle Prudent, *Antilla Spécial*, 11 (dicembre 1988-gennaio 1989), p. 57.

⁵¹⁰ In S. K. Lewis, *op. cit.*, p. 118.

⁵¹¹ Nel manifesto gli autori scrivono qualcosa di simile. Mettono infatti in guardia contro un uso "stereotipato" dell'interletto ed aggiungono: "A Césaire del resto, la diffidenza istintiva per la contaminazione linguistica dettò spesso l'uso del francese più colto, corrispettivo magnificato di un creolo impossibile perché ancora da inventare nella sua dimensione letteraria." *Op. cit.*, p. 105. Ne "La musa della storia" Walcott aveva scritto sempre a proposito della lingua di Césaire: "Il grande poema di Césaire non poteva essere scritto in un dialetto creolo francese perché lì non ci sono parole per alcuni dei suoi concetti; non ci sono nomi equivalenti per i suoi soggetti; e se anche all'improvviso si trovasse, non si potrebbero rendere visivamente senza l'intervento di un filologo pazzo". D. Walcott, *op. cit.*, p. 64. Come riferisce S. K. Lewis, Césaire in diverse interviste rilascia commenti negativi sull'impiego della lingua creola e nel 1978 risponde seccamente all'intervistatrice: "Pour moi, l'écriture est liée au français, et pas au créole, c'est tout." In "Entretien avec Aimé Césaire", J. Leiner. *Tropiques I*, Paris, Jean Michel Place, 1978.

⁵¹² D. Walcott, "Una lettera a Chamoiseau", *op. cit.*, p. 240-241. Corsivo nel testo. Trad. it.: "Fu il solo a sentire (in certe ore del giorno, quando il sole schiaccia le onde con uno scintillio di sale) il canto torbido delle conchiglie, il singhiozzo dei coralli che affiorano, il ronzio delle alghe – come un baccano abbandonato nell'acqua."

Texaco è “un dono” – conclude Walcott – “un libro che è entrato a far parte della nostra vegetazione, familiare come le acacie spinose lungo la spiaggia, assieme alle lapidi bordate di conchiglie, al tubare delle tortore nella stagione secca”⁵¹³. Il romanzo, così come lo presenta Walcott, costituisce dunque un altro momento di quel percorso volto alla “penetrazione nel proprio paesaggio” che lui aveva voluto mettere in scena con il ritorno a casa di Makak in *Dream on Monkey Mountain* e di cui aveva scritto nel saggio “La voce del crepuscolo” nel momento in cui aveva portato la sua compagnia di attori in gita nel cuore dell’isola, in cima a quella montagna da cui era possibile guardare tutto ciò che li circondava.

4. L’*Éloge de la Créolité* ed il teatro in Martinica

Nonostante Patrick Chamoiseau abbia scritto anche per il palcoscenico e Raphaël Confiant si sia dedicato alla traduzione in creolo di alcuni drammi⁵¹⁴, nelle pagine dell’*Éloge* non troviamo alcun riferimento esplicito al mondo del teatro. Il testo, come sappiamo, è indirizzato a tutti gli artisti dell’arcipelago antillano, eppure gli autori si limitano a nominare alcuni drammaturghi locali – come Gilbert de Chambertrand, Joby Bernabé e Daniel Boukman – inserendoli all’interno di un elenco più vasto di scrittori “che hanno contribuito a tenere accese molte fiammelle capaci di illuminare le nostre tenebre” e senza nulla dire delle loro opere⁵¹⁵.

In realtà, è proprio in alcuni dei testi teatrali scritti in Martinica negli stessi anni del manifesto che le istanze da questo promosse trovano maggiore applicazione e fonte di rinnovamento: è questo senz’altro il caso di *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (1982) di Chamoiseau e dei due drammi d’esordio di Ina Césaire - *Mémoires d’îles* (1983) e *L’Enfant des passages ou La geste de Ti-Jean*

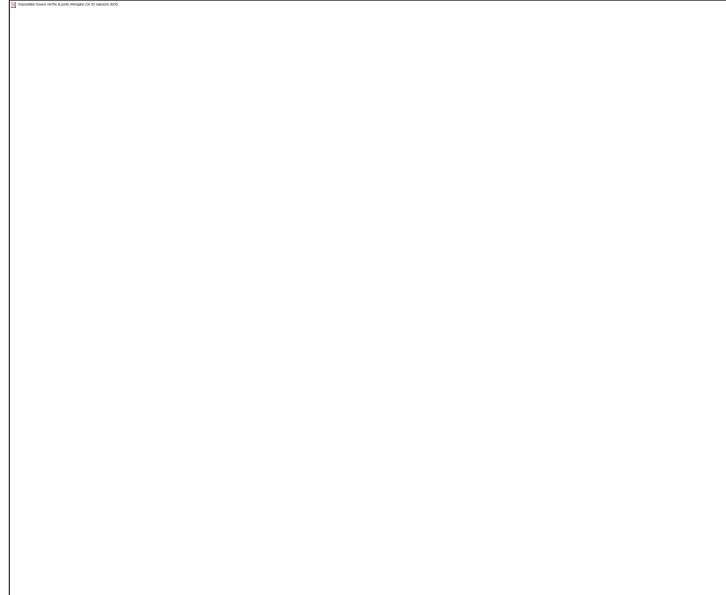
⁵¹³ *Ibid.*, p. 243.

⁵¹⁴ Chamoiseau è autore di sette drammi di cui però solo *Manman Dlo et la fée Carabosse* (1982) è stato pubblicato; il suo esordio come drammaturgo risale al 1975 con un adattamento – in chiave moderna e politica - dell’*Antigone* di Sofocle (*Une manière d’Antigone*). Ambientato in Martinica, il testo prende le mosse dagli scontri fra studenti e polizia avvenuti nel 1971 durante la visita dell’allora ministro Pierre Mesner nei quali perse la vita un giovane liceale. Chamoiseau immagina che il prefetto si opponga alla sepoltura del ragazzo, che una fanciulla – Antigone – disobbedisca agli ordini e che venga incarcerata ed uccisa per aver infranto la legge. La trasposizione del mito greco sulla scena politica martinicana consente una riappropriazione della storia delle Antille ed una celebrazione dei movimenti di protesta, al punto che nella messa in scena del 1984 a Parigi Antigone ricopre il cadavere dello studente con una bandiera rossa e verde, i colori della bandiera martinicana.

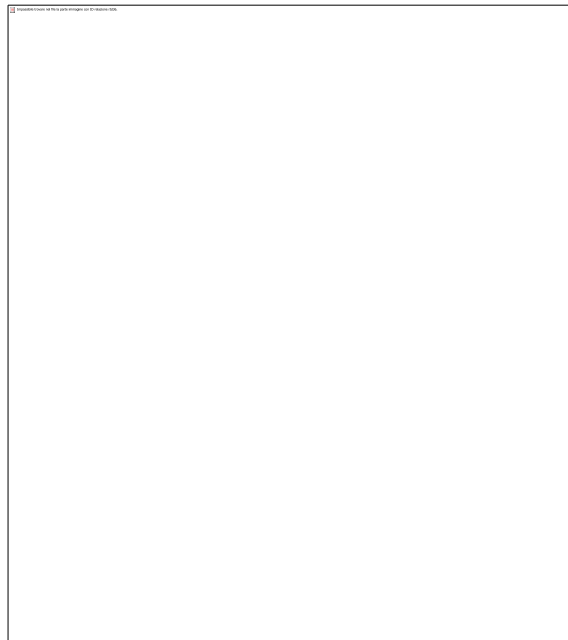
Confiant ha tradotto in creolo *Pawana* (1992) di J. M.G Le Clézio: ispirato a *Mobydick* di Melville: il dramma ripercorre la caccia alla balena attraverso due voci che si alternano, quella del giovane John de Nantucket e quella del capitano Charles Melville Scammon.

⁵¹⁵ Gilbert de Chambertrand (1890-1984), originario della Guadalupa, ha scritto commedie leggere in creolo e francese – *L’honneur des Monvoisin*, *Les méfaits d’Athanaïse* e *Le prix du sacrifice* - andate in scena nel 1917 e 1918 a Pointe-à-Pitre. L’autore viene nominato a p. 27 del manifesto della creolità. Joby Bernabé (1945-) e Daniel Boukman (1936 -), poeti e drammaturghi martinicani, vengono citati per il loro contributo alla valorizzazione della lingua creola a p. 93.

(1987) -, tutte opere nelle quali sembra prendere forma l'assunto di Glissant secondo cui "le théâtre de la communauté détourne l'énergie loin de la pratique individuelle du délire ou de la costume collective de théâtralisation, pour l'orienter sur la conscience en formation"⁵¹⁶.



Une manière d'Antigone di Patrick Chamoiseau, Parigi 1984.



⁵¹⁶ E. Glissant, *Discours antillais*, op. cit. p. 684. Nel capitolo del volume intitolato "Théâtre conscience du peuple" l'autore definisce l'attività teatrale una "forma di auto-analisi" ed opera una distinzione fra la lenta e graduale evoluzione del teatro nelle società dotate di una storia (passaggio dal folklore alla "rappresentazione") e paesi, come la Martinica, in cui questo non è avvenuto.

In *Manman Dlo contre la fée Carabosse* Chamoiseau, pur non attingendo ad un racconto o ad una serie di racconti specifici, sceglie come protagonista della sua *pièce* due celebri figure della tradizione orale antillana ed europea: Carabosse, “strega dei boschi e delle nevi, derivata dalla cultura greco-latina”, affronta Manman Dlo, una “diavolessa marina proveniente dall’Africa e conosciuta con nomi diversi nell’intero arcipelago caraibico ed in America del Sud”⁵¹⁷. La storia è quella di Carabosse che arriva a cavallo di una scopa meccanica in una terra sconosciuta e che di questa si impossessa per sfruttarne le ricchezze e sottometterne la popolazione, riducendola ben presto in schiavitù. L’intero paese sprofonda nelle tenebre e nel silenzio de “la Grande Nuit”, un silenzio che solo Manman Dlo potrà rompere ritrovando “la Parole”, il cui segreto è stato misteriosamente nascosto.

Come fa notare Stéphanie Bérard, la trama diventa lo specchio de “l’Histoire” poiché lo scontro fra Carabosse e Manman Dlo simboleggia la contrapposizione tra due mondi (l’antico ed il nuovo) fra due culture (la scrittura e l’*oralité*) e fra due lingue (il francese ed il creolo)⁵¹⁸. E’ proprio Chamoiseau ad annunciare esplicitamente il suo progetto nella prefazione intitolata “Avant la Parole”: “La Parole qui va suivre raconte le déroulement de la colonisation dans le Monde de la Merveille”⁵¹⁹, scrive, a dimostrazione che l’intreccio della *pièce* non si ispiri solo alla tradizione orale ma anche alla storia della conquista coloniale e dell’assoggettamento culturale operato dagli europei. La “domination d’une culture par une autre” è reso manifesto proprio dal rapporto che le due protagoniste intrattengono con l’*oralité* e la scrittura: Carabosse desidera porre per iscritto tutte le nuove leggi che regolano la terra di cui si è impossessata ed incarna il sapere, la logica, la conoscenza appresa sui libri che le conferiscono il potere legittimo necessario per ridefinire i diritti e i doveri dei soggetti sottomessi. Al contrario, Manman Dlo rappresenta la natura, la saggezza popolare e l’oralità creola, al punto che le sue battute – sebbene per la maggior parte scritte in francese – risultano fortemente *creolizzate*. Onomatopee, metafore e ripetizioni abbondano nel suo discorso, così come è ricorrente l’uso di indovinelli o *tim-tim*:

ZITA

Et si je dis: Dlo douboute ? (« de l’eau debout »)

VOIX DE MANMAN DLO

Et bien moi je dis : canne à sucre !

ZITA

⁵¹⁷ P. Chamoiseau, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris 1982, p. 5. Chamoiseau precisa che i brasiliani chiamano Manman Dlo “Yémanjá” e gli indiani “Dona Janayna”.

⁵¹⁸ S. Bérard, *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*. Préface d’Ina Césaire. Paris 2009, p. 118.

⁵¹⁹ P. Chamoiseau, *op. cit.* 1982, p. 6.

Si je dis : Dlo sispan-ne ? (« de l'eau en l'air »)
VOIX DE MANMAN DLO
Moi je dis : c'est coco. Et je dis aussi : c'est nuage !⁵²⁰

L'opposizione tra due culture viene accentuata anche grazie alla musica visto che ogni scoppio di risa della perfida Carabosse è accompagnato dall'inizio della quinta sinfonia di Beethoven, mentre le percussioni di tamburo *gwoka* ritmano il combattimento della diavolessa Zita e di Papa-Zombi contro la terribile strega⁵²¹. Inoltre, al fine di dar corpo alla tradizione orale minacciata ed alla “resistenza” nei confronti della cultura occidentale, Chamoiseau introduce un narratore in scena che non prende parte all'azione ma si limita a raccontare i fatti e i cui interventi sono riportati nel copione senza punteggiatura, a simboleggiare la libertà del discorso orale capace di prendere vita in un flusso aperto ed ininterrotto di parole⁵²². In questo dramma, già prima del romanzo *Texaco* e del manifesto della *créolité*, il dilemma dell'autore ruota dunque intorno al rapporto fra scrittura e oralità: “Comment écrire l'oralité?” si domanda Chamoiseau nell'introduzione, presentandosi quale “fils de la parole”, incaricato di trasmettere l'eredità del *conteur* tradizionale per iscritto⁵²³.

Nella *pièce* lo scrittore viene “accusato di aver abbandonato il mondo dell'orale per scrivere dei racconti” ed è processato davanti ad un'assemblea di diavolesse presieduta da Papa-Zombi – “Ce Grand Directeur de notre monde merveilleux”⁵²⁴ – il potente guardiano della parola pura ed originale. Quello che viene messo in scena è quindi, ancora una volta, il tentativo di riappropriarsi del mondo della narrazione attraverso la parola scritta e quello di colmare la distanza tra queste due realtà grazie alla figura del narratore sul palcoscenico: “un théâtre conté, théâtre né de la parole et qui cherche à y retourner”⁵²⁵. Il genere teatrale permette di tramandare la parola del *conteur*, una parola che per quanto modificata attraverso la scrittura, rimane viva sulla scena, e con quest'opera Chamoiseau dimostra di poter dar corpo a tutti e cinque i *criteri* validi per l'espressione della cultura creola che annuncerà nel manifesto qualche anno dopo e che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti: in *Manman Dlo contre la fée Carabosse* li ritroviamo tutti e cinque, da “il radicamento

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵²¹ Il termine *gwoka* indica sia lo strumento musicale (un tamburo fatto di pelle di capra) che un variegato insieme di ritmi e danze tradizionali della Guadalupa: *toumlak*, *gwaj*, *mendé*, *kaladja*, *padjembel*, *woulé* e *lewoz*. Ai tempi della schiavitù era intorno al tamburo che gli schiavi organizzavano, spesso in segreto, le cerimonie in cui cantavano, danzavano e pregavano i loro dei. Questa clandestinità conferisce allo strumento un carattere “sovversivo” che rimane nella scena teatrale contemporanea dove riveste una funzione simbolica, soprattutto nelle opere che ripercorrono la storia coloniale. *Ibid.*, p. 155; 168. Come abbiamo visto anche Walcott, in particolare in *Dream on Monkey Mountain*, fa un uso massiccio delle percussioni del tamburo.

⁵²² S. Bérard, *op. cit.*, p.120.

⁵²³ P. Chamoiseau, *op. cit.*, 1982, p. 5. « Le conteur tirant un conte face à une compagnie de veillée est le début de notre théâtre » scriveranno Chamoiseau e Confiant in *Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature (1635-1975)*, Paris 1991, p. 76.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ S. Bérard, *op. cit.*, p. 120.

nell'orale" a "il recupero della vera memoria"; dal "tema dell'esistenza" e "l'irruzione nella modernità", fino a "la scelta della nostra parola". E' la conferma di quanto ha scritto Geneviève Fabre laddove sostiene che sia per "analogia con la tradizione orale che il teatro definisce la propria funzione (che consiste nel registrare, conservare e trasmettere) e che in esso si debbano "inscrivere" le tradizioni e la memoria collettiva"⁵²⁶.

Sulla scena teatrale contemporanea è in gioco "il destino stesso della tradizione orale creola", scrive poi Bérard che aggiunge:

Le conteur sort de son rôle traditionnel pour se substituer à l'historien ou au narrateur romanesque ; observateur ou acteur de l'Histoire, qu'il commente ou reconstruit, il est résolument protéiforme, engageant l'auditoire à le suivre dans l'univers merveilleux des contes ou dans les méandres du passé. Médiateur entre hier et aujourd'hui, entre l'histoire individuelle et l'histoire collective, le conteur de théâtre reste aussi et avant tout le dépositaire et le gardien de la mémoire qu'il est appelé à faire revivre sur la scène⁵²⁷.

Da questo stesso presupposto si può partire per avvicinare il teatro di Ina Césaire (1942-), figlia di "Papà Aimé"⁵²⁸, etnologa di formazione, ed autrice di diciassette *pièces* per la maggior parte ancora inedite. Come scrive la studiosa Bridget Jones, se il nome di Aimé Césaire occupa un posto di primo piano in qualunque analisi del teatro francofono, altrettanto interessante si rivela essere il confronto con le opere della figlia: lui – scrive Jones – affronta attraverso l'ottica della *négritude* i temi principali del dramma storico come la natura del potere sovrano o la creazione dell'autonomia nazionale scompigliando i vertici della poesia francese, mentre lei concentra la propria attenzione sulle "voci creole della gente semplice" e mette in scena le vite di donne comuni, i racconti e le leggende nati ai tempi della schiavitù. È un "orientamento divergente di due generazioni" che suggerisce la maggior fiducia odierna nel ruolo della lingua creola e della letteratura orale e soprattutto nelle possibilità di un teatro impegnato all'interno della Martinica, suggerisce Jones⁵²⁹.

Occorre qui specificare che Aimé Césaire (1913-2008) – come sappiamo il più importante poeta martinicano, padre del movimento culturale della *négritude* nonché sindaco di Fort-de-France dal '45 al '93 – ha scritto anche alcune opere teatrali esattamente negli stessi anni in cui Derek Walcott stava lavorando alla produzione di *Dream on Monkey Mountain* (1967): sono gli anni in cui il processo di decolonizzazione raggiunge il suo apice e Césaire si dedica ad un teatro di impegno politico e di

⁵²⁶ G. Fabre in *Ibid.*, p. 151.

⁵²⁷ S. Bérard, *Ibid.*

⁵²⁸ In I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, Paris 2011, p. 14.

⁵²⁹ B. Jones, "Two plays by Ina Césaire: *Mémoires d'îles* and *L'enfant des passages*". In, *Theatre Research International*, 15. P. 223-233, 1990. Bridget Jones (1935-2000) è stata una studiosa inglese, fra le più autorevoli nel campo della narrativa e del teatro caraibici; a lei è dedicato il volume *The Francophone Caribbean Today, Literature, Language, Culture, op. cit.* 2003.

omaggio alla cultura africana. A partire da *Et les chiens se taisaient* (1956) e poi soprattutto con quello che definisce il “suo trittico” – *La Tragédie du Roi Christophe* (1963), *Une Saison au Congo* (1965) e *Une Tempête* (1969) – i drammi di Césaire mettono in scena i paradossi dell’identità nera stretta nella morsa del dominio francese e le difficoltà affrontate da tutte le popolazioni di origine africana nella lotta contro il potere coloniale⁵³⁰. Per l’autore dedicarsi al teatro in questo particolare momento storico rappresenta “un’azione necessaria” volta a coinvolgere il maggior numero possibile di persone: “il mondo nero sta attraversando una fase difficile. In particolar modo con l’indipendenza

⁵³⁰ *Una stagione in Congo* porta sulla scena i fatti drammatici che sconvolsero il Congo nel 1960 e protagonista dell’opera è Patrice Lumumba (1925-1961), l’eroe dell’indipendenza congolese: “al dramma di Lumumba e del Congo, Césaire si accosta rispettando in modo estremamente rigoroso lo snodo delle vicende storiche, filtrate però da una sensibilità poetica capace di guardare in profondità all’universo simbolico africano”, scrive Maria R. Turano. Attorno alla mitica figura del leader congolese, figura centrale nel processo di decolonizzazione dell’Africa, assunta a simbolo di un’intera fase storica, l’intellettuale martinicano fa scorrere, nel suo stile inimitabile, la storia di un intero continente e dell’umanità stessa. M. R. Turano, “Introduzione” a *Una stagione in Congo* (1966). Trad. it. P. Alba, Lecce 2003. Di quest’opera ha detto Césaire: “E’ una tragedia, non necessariamente storica, ma che racconta l’impazienza”, e cita in proposito le parole del protagonista Lumumba: “Odio il tempo! Detesto i vostri “adagio”” E poi: rassicurare, perché rassicurare? Preferirei di gran lunga un uomo che infastidisce, un fomentatore! Un uomo che renda il popolo inquieto, come io stesso sono, per l’avvenire che ci preparano i cattivi pastori!” A. Césaire, *Negro sono e negro resterò – conversazioni con Françoise Vergès* – trad. ita. D. Gnisci, Troina 2006, p.48-49.

La tragédie du roi Christophe è ispirato alla vicenda storica dell’ex schiavo e generale Henri Christophe, divenuto re di Haiti nel 1811 dopo aver lottato contro il dominio francese: il soggetto è dunque lo stesso del dramma *Henri Christophe* scritto da Derek Walcott nel 1949, e fra le due opere simile si presenta l’intreccio; la ricostruzione degli avvenimenti realmente accaduti nonché il ruolo dei personaggi (anche se Césaire introduce, al contrario di Walcott, il personaggio della moglie di Christophe). Le differenze vanno piuttosto ricercate nel più evidente richiamo alla cultura africana che sceglie Césaire e di cui sono esempi il racconto “La romance d’Ourika”, i canti voodoo in onore del dio Shango ed il fatto che prima di suicidarsi è proprio all’Africa che pensa Christophe. Così si esprime il personaggio: “Afrique! Aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras et puis tu me dévêtiras, me laveras. Défais-moi de tous ces vêtements, défais m’en comme, l’aube venue, on se défait des rêves de la nuit...” A. Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, Paris 2007, p. 147. Di quest’opera ha detto Césaire: “Christophe è stato sempre presentato come un uomo ridicolo che passava il tempo a scimmiettare i francesi. L’accento è stato messo su questo aspetto, certo reale, ma anche io sono negro, e quel negro non aveva soltanto il suo lato “scimmia”. In quella scimmia c’era un pensiero profondo, un’angoscia reale. Ho voluto andare oltre il grottesco per cogliere il tragico”. A. Césaire, *Negro sono...* op. cit., p. 44.

Une tempête – il cui titolo integrale è *Une tempête. D’après “La Tempête” de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre* – è una riscrittura di *The Tempest*, l’ultima opera scritta da William Shakespeare nel 1611. Quella di Césaire è una tempesta e non più la tempesta; non è che una delle tante lotte che i popoli colonizzati sono stati costretti a combattere, sottolinea Giuseppe Sofo, curatore della versione italiana del testo. “Tutto è crollato della certezza elisabettiana, persino l’articolo determinativo”, prosegue Sofo. Niente è più esatto, niente è più sicuro e semplice. Non lo è la lotta di Calibano, e non lo è neanche la scelta di Ariel. Il confronto e il conflitto tra i due “fratelli, il mulatto Ariel, collaboratore e collaborazionista, e il nero ribelle Calibano, interpretati dalla critica come Martin Luther King jr. e Malcom X (è Calibano stesso a chiedere a Prospero di chiamarlo X) è forse una delle aggiunte più importanti di Césaire a Shakespeare. Calibano grida “freedom now!” (p. 42), mentre Ariel dichiara: “... j’ai souvent fait le rêve exaltant qu’un jour, Prospero, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres: patience vitalité, amour, volonté aussi, et riguer, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l’humanité périrait d’asphyxie”. (p. 44). E’ però anche Prospero ad assumere un ruolo nuovo; un Prospero che non esisterebbe senza il suo Calibano, “un vecchio intossicato” che non lascia l’isola e si riduce ad un’immagine vuota di sé stesso. L’ultima scena del dramma si svolge diverso tempo dopo la fine della vicenda e Prospero – leggiamo nel copione - appare invecchiato e stanco, il suo linguaggio impoverito e stereotipato. E’ rimasto solo nell’isola con Calibano e grida che difenderà la *civilizzazione*; poi aggiunge: “Eh bien, mon vieux Caliban, nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi. Toi et moi! Toi-Moi! Moi-Toi! Mais qu’est-ce qu’il fout? (*Hurlant*) Caliban!” (p. 110) Ma Calibano non c’è, e in lontananza si sente solo il suo urlo –“La liberté ohé, la liberté!”- sul quale si chiude il sipario.

A Césaire, *Una tempesta* (1969), trad. it. G. Sofo, Modena 2011.

Una panoramica dell’attività drammaturgica di Césaire si può leggere all’indirizzo <http://www.poetryfoundation.org/bio/aimae-fernand-caesaire>

delle nazioni africane, siamo entrati nel momento della responsabilità. I neri d'ora in avanti devono fare la loro storia!"⁵³¹, dichiara in un'intervista del 1969 ed attraverso il teatro, Césaire conferma la sua dedizione alla propria comunità -"Il mio non è un teatro individualistico ma epico perché a venir rappresentato è sempre il destino della collettività"- dice altrove⁵³².

Nelle sue opere, chiaramente influenzate anche dalle tradizioni europee, è l'eredità culturale africana a costituirne il fulcro autentico, la spinta promotrice, la costante fonte di ispirazione.

Leggiamo in un'intervista:

For me, theater poetry and song are linked: I have been strongly influenced by the Greeks, Shakespeare and Brecht. *But my theater is above all a political theater because the major problems in Africa are political problems. I would like to reactivate black culture in order to assure its permanence, for it to become a culture that would contribute to the edification of a new order, of a revolutionary order where African personality could blossom.*⁵³³

Queste parole ci allontanano molto da quanto abbiamo sentito dire più volte da Walcott nel capitolo precedente visto che per Césaire non si tratta tanto di ignorare la realtà specificamente antillana, quanto di credere nell'integrità del mondo nero che riconosce nell'Africa il proprio punto di riferimento⁵³⁴:

[...] It is important for me that Africa succeed. I believe that I would be more easily consoled by a failure of the West Indies than by a failure of Africa. Because, when Africa succeeds, I believe that implicitly, partially, the rest will also be resolved⁵³⁵.

⁵³¹ A. Césaire, « Interview », *Magazine Littéraire*, no. 34, November 1969. In F. Ojo-Ade, *Aimé Césaire's African Theater, of poets prophets and politicians*. Trenton 2010, p. 14.

⁵³² A. Césaire in F. Ojo-Ade, *ibid.*, p. 17.

⁵³³ A. Césaire, interview by Yvette Roni, "Une passion noire", in *Le Nouvel Observateur*, 1966. In F. Ojo-Ade, *op. cit.*, p. 17. Corsivo nel testo.

⁵³⁴ Sulla divergenti posizioni dei due autori si è già detto. Qui citiamo il commento di Patricia Ismond, che dopo aver scritto della decisione di Walcott di accettare e reinterpretare gli aspetti positivi della sua "duplice eredità" scrive: "This is one mode of assertion, and the next most effective is through protest such as Césaire's: an outright insistence on the intrinsic stature of the Black man that aims at exploding that myth of his inferiority, and makes an absurdity of all the lingering effects of that myth... Césaire's gesture represents the rousing call to manhood and defiance that epitomizes this kind of commitment". P. Ismond, *op. cit.*, p. 235.

Césaire ricorda in un'intervista un episodio della sua infanzia che ben illustra il suo sentire: "Sono sempre stato considerato un brontolone. Non ho mai accettato nulla facilmente. A scuola ero un eterno ribelle. Ricordo un episodio delle elementari. Ero seduto accanto a un bambino a cui domandai: "Cosa leggi?". Il libro diceva: "i nostri antenati, i galli, avevano gli occhi azzurri e capelli biondi...". "Cretino" gli feci, "ma vai a guardarti allo specchio!". Non avevo certo parlato in termini filosofici, ma ci sono delle cose che non ho mai accettato e se le ho subite è stato contro voglia." A. Césaire, *Negro sono e negro resterò – conversazioni con Françoise Vergès*, *op. cit.*, p. 41.

⁵³⁵ A. Césaire in F. Ojo-Ade, *op. cit.*, p. 17.

Così, in *La tragédie du roi Christophe*, non solo il protagonista inneggia all'Africa ("Afrique mon lieu de force"), ma addirittura esclama: "Pauvre Afrique! Je veux dire pauvre Haïti! C'est la même chose d'ailleurs". A. Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 49 ; 143.

E sono anche parole che, come i protagonisti delle sue *pièces* – da Re Christophe a Patrice Lumumba – appaiono molto distanti dalle tematiche e dal genere di teatro che sceglie di scrivere anni dopo la figlia Ina.

4. 1. Il teatro di Ina Césaire

Le *pièces* di Ina Césaire hanno come obiettivo la testimonianza e la salvaguardia della memoria collettiva⁵³⁶, e lei stessa afferma di considerare il teatro come lo strumento più vicino al “discorso spontaneo reale”, capace di esprimere anche il mondo dell’onorico e della fantasia popolare grazie a quegli strumenti – parola, gesti, effetti sonori e visivi – che gli sono propri. “L’etnologia non può da sola restituire alla gente i suoi valori e le sue contraddizioni, la sua storia ed il suo futuro”, spiega. Per questo è necessario uscire dal ristretto campo del lavoro specialistico e riscrivere “ciò che non è stato detto”, dando voce a “coloro che tacciono, a coloro che agiscono, che hanno sempre agito, senza che mai prima d’ora i loro pensieri siano usciti dalla cerchia familiare”. Sono parole che anticipano di alcuni anni quelle enunciate nell’*Éloge de la Créolité* – “una delle missioni della scrittura creola è dare visibilità agli eroi insignificanti, ai dimenticati della cronaca coloniale” – e che, come abbiamo visto, condividono le medesime prospettive del teatro del primo Walcott. Secondo Ina Césaire la “vocazione del teatro contemporaneo è l’espressione della storia locale ricreata, *reintegrata*, dagli artisti del posto” (“senza consentire *alcuna delega culturale*”, affermeranno Bernabé, Chamoiseau e Confiant⁵³⁷) ed infatti le sue *pièces* prendono le mosse dalle ricerche portate avanti nel tempo in Martinica e si fondano sui suoi rigorosi studi etnologici⁵³⁸. Le interviste e le registrazioni effettuate nell’arco di oltre un ventennio le hanno permesso di raccogliere un intero patrimonio di antichi racconti, canzoni, proverbi e storie di vita quotidiana poi riadattate per il palcoscenico: esattamente quella “cultura orale di canti, barzellette, canzoni popolari e fiabe” che – aveva scritto Walcott diversi anni prima - rappresenta “la vera rivendicazione che l’artista antillano deve avanzare al Nuovo Mondo⁵³⁹”.

Ina Césaire si situa in un “entre-deux”, a metà fra scrittura e *oralité*, tra francese e riscoperta della lingua creola e, accogliendo all’interno di alcune opere drammatiche la voce del *conteur* (come fa in *L’Enfant des passages ou La geste de Ti-Jean*), contribuisce a custodire e rinnovare una

⁵³⁶ C. P. Makward, “Préface” a I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, *op. cit.*, p. 5.

⁵³⁷ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 84-85.

⁵³⁸ I. Césaire, *op. cit.*, p. 6-7.

⁵³⁹ D. Walcott, “la voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 28.

tradizione⁵⁴⁰. Nei dialoghi introduce frequentemente delle inflessioni del creolo (ad esempio “assez parler” invece di “c’est assez parlé”, oppure “nous même là” al posto di “nous-même ici présents”) ma il linguaggio rimane comprensibile e le opere pubblicate sono corredate da note di spiegazione: “Ina Césaire è una brava pedagoga” – scrive Makward – “ed il suo intento è chiaramente politico oltre che volto all’apertura, poiché quello che è in gioco è la trasmissione della storia del paese; la memoria, la fierezza e la conoscenza – soprattutto - delle donne del popolo che intende condividere con il pubblico martinicano e non solo”⁵⁴¹. Dal punto di vista linguistico, la scelta di sperimentare liberamente usufruendo di tutte le possibilità offerte sia dal creolo che dal francese, avvicinano l’autrice ad altri scrittori contemporanei che, come Chamoiseau, Bernabé e Confiant, si pongono l’obiettivo di ricreare *lo spirito* della *créolité* e di muovere l’attenzione su una “comunicazione creativa di qualità”: obiettivo che può essere raggiunto al meglio in teatro perché – suggerisce Jones – è proprio sul palcoscenico che le barriere della “incomprensione verbale” possono essere superate con maggior successo⁵⁴².

Mémoires d’îles è la prima opera di Ina Césaire che ha debuttato nel 1983 al théâtre du Campagnol di Parigi con la regia di Jean-Claude Penchenat (1937-). In scena due anziane donne martinicane, Aure - una mulatta dalla pelle chiara e dagli occhi azzurri cresciuta nel sud dell’isola, di origine contadina ma istruita – ed Hermance, alta, nera, proletaria e proveniente dal nord: “Elle a passé sa petite enfance dans le Nord atlantique, près de l’océan frénétique bordé des falaises abruptes ou des plages de sable noir d’origine volcanique”, leggiamo nella nota introduttiva⁵⁴³.

⁵⁴⁰ S. Bérard, *op. cit.*, p. 113. L’unione di testo e parola resa possibile grazie alla messa in scena teatrale è sottolineata dall’autrice anche nella nota introduttiva a *Rosanie Soleil*, un’opera prodotta e pubblicata nel 1992. Scrive Ina Césaire: “Le non-dit, la parabole, la litote, le proverbe, l’image et l’allusion, éléments constitutifs de l’expression orale antillaise traditionnelle, sont si largement utilisés dans ce texte où la parole, bien qu’occultée, joue un rôle primordial”. I. Césaire, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁴¹ C. P. Makward, *op. cit.*, p. 13-14.

⁵⁴² B. Jones, *op. cit.*, p. 231.

Ina Césaire suddivide la propria produzione drammatica in gruppi: ÉCHOS DU VOLCAN che comprende quattro *pièces* (*La Diabliesse du Morne-Rouge*; *Les Bourgeois de couleur*, *Les Fuyardes* e *Des jours ordinaires*) che hanno tutte a che fare con la montagne Pelée, il grande vulcano della Martinica che nei decenni ha dato vita a numerosi miti e leggende. CHRONIQUES INSULAIRES (*Rosanie Soleil*, *La Bataille du rhum* e *Le Général et le Prisonnier*) nelle quali vengono evocati episodi e personaggi importanti della storia caraibica (*La Bataille du rhum* è un episodio tragi-comico della guerra dichiarata nel 1674 fra francesi ed olandesi per il controllo del commercio delle spezie, mentre *Le Général et le Prisonnier* è il dialogo fra Toussaint Louverture dopo l’arresto ed il suo carceriere, il generale Caffarelli). GENS D’ICI, al contrario, si concentra sulla vita della gente del popolo d’oggi e di questo gruppo fanno parte *Mémoires d’îles*, *Chorus pour un comédien*, il monologo *Molokòy*, *Man Filibo* e *Jour de Pâques*. ZONES D’OMBRES, infine raccoglie tre brevi *pièces* che trattano di problemi inerenti alla società martinicana contemporanea come la violenza, l’incomunicabilità, la solitudine e il disgregamento del consenso sociale (*Les Chemin des campêches*, *Le Garçon sauvage*, *La Poupée ashanti*). Questa suddivisione in gruppi è tratta dal libro I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, *op. cit.*, p. 10-13, volume nel quale non è presente l’opera *L’Enfant des passages ou la geste de Ti-Jean*.

⁵⁴³ I. Césaire, *Mémoires d’îles*, in *op. cit.*, p. 199.

Le due donne, sedute l'una accanto all'altra in veranda in una sera di festa, fanno “il bilancio della loro esistenza”; ricordano a turno gioie e dolori e, ripercorrendo momenti del passato, danno vita a veri e propri monologhi interiori piuttosto che a dialoghi reali. Queste due “personalità autentiche, profondamente femminili e profondamente antillane” - come le definisce Ina Césaire – raccontano la storia della Martinica vista attraverso le lenti della realtà quotidiana, facendo sì che la scena diventi il luogo “della trasmissione *orale* di una memoria individuale a valore collettivo”. Nella *pièce* l'autrice integra frammenti di interviste fatte nel corso delle sue ricerche, ai quali aggiunge i racconti delle sue due nonne – “Maman N. e Maman F.”⁵⁴⁴ – nonché quelli delle nonne delle attrici protagoniste della prima produzione, Myrrha Donzenac e Mariann Mathéus.

Queste narrazioni, queste vite “apparentemente banali” - scrive ancora Ina Césaire – sono allo stesso tempo parallele e divergenti, dolorose ed allegre, e sono soprattutto rivelatrici di un ampio retroterra culturale e simbolico:

C'est un monde enserré dans une poignante réalité historique (non loin dans le passé rôde l'esclavage), politique, économique et sociale ; il se révèle à nous avec les nuances ou la brutalité qui sont celles du quotidien, celles des gens e des mots de chaque jour⁵⁴⁵.

Aure e Hermance, rappresentano la società femminile antillana in tutta la sua diversità razziale, sociale e linguistica⁵⁴⁶ ed incarnano la memoria del popolo martinicano: ricordano episodi della loro vita familiare – nascite, matrimoni, lutti – ma anche grandi avvenimenti della storia collettiva come gli anni dello schiavismo, le lotte di liberazione, il ciclone devastatore del 1928, il razionamento sotto il regime di Vichy e la dissidenza durante la seconda guerra mondiale. Accompanate da intermezzi cantati e danzati⁵⁴⁷, offrono il ritratto di una società ferita da conflitti razziali, sessuali e di classe, ma unita da credenze popolari e da tradizioni musicali, religiose e culinarie:

⁵⁴⁴ “Maman N. e Maman F” è il sottotitolo dell'opera. Secondo quanto scrive Bridget Jones, è stato l'incontro con il regista Jean-Claude Penchenat a convincere Ina Césaire della possibilità di scrivere un dramma lavorando sul materiale raccolto durante le interviste. Scrive Jones: “Ina Césaire began to sift her interview material to highlight typical episodes, significant in the collective memory and interweave them with more intimate family histories. A production was under way”. *Op. cit.*, p. 226.

⁵⁴⁵ *Ibid.* Simile accento sulla quotidianità è posto dall'autrice nella nota introduttiva al dramma *Rosanie Soleil* (1992), ambientato in Martinica durante “l'insurrezione del sud” del 1870: “Il ne s'agit nullement d'une pièce historique mais bien d'une pièce à caractère intimiste. Son thème est celui de la quotidienneté vécue par quatre femmes pendant une période politique fortement conflictuelle”. I. Césaire, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁴⁶ Aure, più colta, rifiuta di esprimersi in creolo, mentre Hermance ne fa un uso frequente in particolare per raccontare i “misfatti” del marito Féfé o per riferire indovinelli e proverbi locali, come ad esempio: “Débrouya pa péché” (“Se débrouiller n'est pas un péché”).

⁵⁴⁷ Una “danse immobile” (definite da Jones “straordinaria”) accompagna il ricordo dei genitori delle due anziane donne, mentre una tradizionale canzone contadina “Femn la pote balance”- ed il lamento “Chouval ble” – vengono cantati quando vengono evocate le sofferenze patite dalle donne durante e dopo la fine della schiavitù.

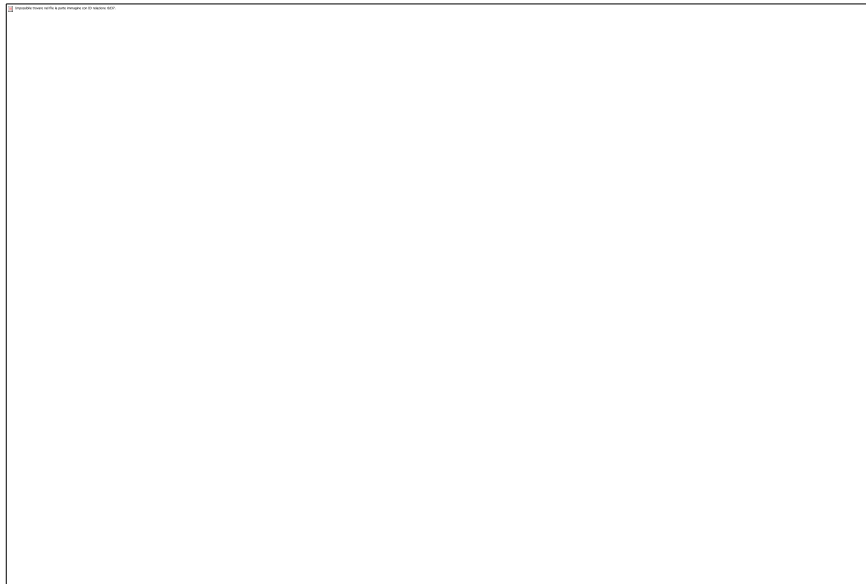
HERMANCE

[...] Moi-même, j’organisais des bals-bouquets ! J’ai d’ailleurs été reine plusieurs fois ! Ma maman appréciait le damier ou la haute-taille ! Moi, je préférais les danses à la mode : la mazurka piquée ou la valse créole ! C’est Féfé, mon mari, qui aimait danser ça, la valse créole ! C’est d’ailleurs dans un bal que j’ai fait sa connaissance ! (*Elle oscille au son d’une musique imaginaire.*)

AURE

A l’époque du carnaval, il y avait des concert de musique classique dans les salons de l’évêché. Il m’est arrivé de m’y rendre, quelquefois...⁵⁴⁸

Il risultato è uno spettacolo che lascia molto spazio all’improvvisazione⁵⁴⁹ e che fin dalla prima produzione ha suscitato nel pubblico una “reazione forte”, talvolta sofferta – come nel caso di allusioni alla schiavitù o alle discriminazioni razziali – spesso di gioiosa riconciliazione con un mondo conosciuto e familiare. Più di uno spettatore ha usato il termine “grazia” per definire il senso di appartenenza e condivisione trasmesso dalla *pièce* - racconta Bridget Jones – e lo stesso successo si può dire delle messe in scena successive che si sono svolte in Martinica, in Guadalupa e di nuovo a Parigi al Théâtre 18 nel 1983-’84. In tutti questi casi l’uso “giudizioso” del creolo da parte dell’autrice non ha rappresentato alcuno ostacolo, anzi – conclude Jones – è proprio grazie alla fedele rappresentazione del mondo caraibico, che è stato possibile creare *immagini universali*⁵⁵⁰.



Mariann Matheus (Hermance) e Myrrha Donzenac (Aure). Théâtre du Campagnol, 1988.

⁵⁴⁸ I. Césaire, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁴⁹ “The task of commenting on *Mémoires d’îles* is complicated by the close teamwork involved in its creation. An element of improvisation remained during performances.” B. Jones, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 228. Corsivo aggiunto.

Nel 1987 debutta al festival culturale di Fort-de-France un'altra opera scritta da Ina Césaire, *L'Enfant des passages ou La geste de Ti-Jean*, da lei definito “une mise en théâtre, sous une forme condensée, du conte traditionnel antillais”⁵⁵¹. Ti-Jean è infatti il protagonista di un'ampia serie di racconti folclorici conosciuti in gran parte dei Caraibi orientali oltre che nelle antiche colonie francesi del Quebec e della Louisiana e che, come si è visto nel primo capitolo, era stato scelto anche da Derek Walcott quale eroe di *Ti-Jean and His Brother* (1957) la sua prima *pièce* interamente ispirata ai racconti d'infanzia ed alle tradizioni locali⁵⁵².

Aveva scritto Walcott:

[...] E c'erano vampiri, streghe, gardeurs, massaggiatori... per non parlare della campagna dove la notte nascondeva una anonima mitologia di fiammeggianti pelli di serpente dopo la muta. E meglio di tutto ... le storie cantate dalla vecchia Sidone, uno strano gracidio di canzoni cristiane e africane ... Storie che ci impregnavano come una macchia. E che ci insegnarono la simmetria [...] e qualunque bambino abbia udito cantare la sua simmetria vorrà riraccontarla quando diventerà il cantastorie di se stesso⁵⁵³.

Trent'anni dopo, Ina Césaire attinge da elementi presi da sette o otto storie diverse per scrivere un dramma all'interno del quale parti cantate, danzate e mimate giocano un ruolo di primo piano e che ricordano l'atmosfera “giocosa e vivace” degli antichi racconti⁵⁵⁴. Consapevole del valore “critico e simbolico” del *conte*, Ina Césaire in un'intervista sottolinea il legame fra il mondo della fantasia e quello della realtà sociale che il racconto tradizionale è in grado di rivelare:

J'ai trouvé que ce conte représentait un résumé formidable de l'histoire de la Martinique. La débrouillardise est ici mise au rang de vertu primordiale pour répondre à une question : comment réussir à être, à exister dans une société où l'on

⁵⁵¹ I. Césaire, *L'enfant des passages ou La geste de Ti-Jean*, Paris 1987, quarta di copertina. L'opera viene messa in scena nel luglio 1987 dalla compagnia del Théâtre de la Soif nouvelle con la regia di Annick Justin-Joseph; del cast fanno parte Christiane Enéléda, Elie Pehnon e José Dalmat. Lo stesso anno il testo viene pubblicato in una versione bilingue creolo/francese, scelta che secondo Bérard testimonierebbe del rifiuto dell'autrice di opporre ad un'*oralité* esclusivamente creola, una forma drammaturgica scritta solo francese. S. Bérard, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁵² Ricordiamo che *Ti-Jean and His Brothers* la prima opera in cui Walcott ricorre a canti, danze, balli e all'uso di un narratore e che lui definisce “my first stylized West Indian play”. D. Walcott, “Meanings”, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵³ D. Walcott, “la voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 34. Sidone, che negli anni racconta a Walcott bambino molte leggende locali, è la sorella della nonna materna. Ricordiamo anche che in un'intervista Walcott ha dichiarato che buona parte della “forza” che hanno i suoi personaggi principali è dovuta al fatto che questi provengono dalla “folk consciousness” D. Walcott in, “Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott”, S. Ciccarelli 1977, in *Conversations with Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵⁴ S. Bérard, *op. cit.*, p. 113.

est le dernier maillon de la hiérarchie sociale ? C'est le dilemme posé par le conte⁵⁵⁵.

Trickster per eccellenza, maestro della provocazione e dell'arte di arrangiarsi", Ti-Jean, nell'opera di Césaire, riassume l'azione attraverso il suo canto:

Manman-moi, pa rété	Mia madre è morta
Kaz-moin brilé	La mia casa ha preso fuoco
Sôsiez-la modi moin	La strega mi ha maledetto
Man Tig manké manjé moin	La signora Tigre mi ha quasi divorato
Konpè lèg tshué moin	L'amica aquila mi ha ucciso
Tôti lévé moin	Tartaruga mi ha fatto rinascere
Frè moin kite moin	Mio fratello mi ha abbandonato
Moun lenvè garé moin	Uomini corrotti mi hanno allontanato dalla retta via
Moun-pa-ka-mô ri di moin	L'uomo immortale si è preso giuoco di me
Poisson Armé minasé moin...	Il pesce con il pungiglione mi ha minacciato ... ⁵⁵⁶

Ti-Jean attraversa quattro mondi – ciascuno dei quali rappresenta una parte della *pièce* -, fa moltissimi incontri ed affronta numerose peripezie al fianco di personaggi tipici del bestiario antillano come *compère Tigre* o *compère Tortue*⁵⁵⁷. Seguendo il suggerimento di Bérard, lo schema dell'opera può essere così presentato: il "soggetto" Ti-Jean cerca di conquistare un "oggetto", in questo caso il potere e la ricchezza; durante il percorso affronta dei "rivali" (la compagna Aquila, la Bestia dalle sette teste, il ladro) con il supporto di una serie di aiutanti (Dame Kéléman, Tartaruga, l'uomo immortale, il pesce con il pungiglione e Zamba), e le sue avventure vanno a buon fine perché riesce a sposare la figlia del re e ad ereditare metà delle sue ricchezze⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ I. Césaire in S. Bérard "Entretien avec Ina Césaire", le 13 janvier 2006. In S. Bérard, *op. cit.*, p. 115. Scrive Jones che per quanto Ina Césaire attinga a sette o otto racconti differenti, la trama del dramma segue soprattutto la traccia de "L'Enfant Terrible", pubblicato in Guadalupa nel 1971. B. Jones, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁵⁶ In B. Jones, *op. cit.*, p. 229. Traduzione di chi scrive.

⁵⁵⁷ Lo stesso Ti-Jean è l'alter ego di *compère Lapin*, altro celebre personaggio della tradizione orale antillana che ricorre all'astuzia per districarsi nelle situazioni più complicate e mettere in ridicolo i potenti.

⁵⁵⁸ S. Bérard, *op. cit.*, p. 114.



Disegno di *compère Tortue* fatto da Françoise Tournafond per la messa in scena di *L'enfant des Passages* (1987).

Ti-Jean possiede la capacità di sopravvivere in un mondo che lo mette duramente alla prova, nel quale il re rappresenta il potere tradizionale e che viene descritto come un “vecchio *béké* pomposo”, la cui arroganza apparente mal cela “un reale complesso di inferiorità”⁵⁵⁹; e nel quale Poisson Armé incarna la repressione delle “forze dell’ordine”. La Bestia dalle sette teste simboleggia poi “la tirannia venuta dall’esterno”⁵⁶⁰, quella esercitata in passato dalla potenza coloniale ed oggi dal centro metropolitano. Il fatto che il protagonista tagli le sette lingue della Bestia può quindi essere interpretato come la rivincita del creolo sul francese, lingua imposta, lingua dell’oppressore - sottolinea Bérard - e la vittoria segna la rivincita del debole, il trionfo dell’oppresso in un mondo fondamentalmente ingiusto⁵⁶¹. *L’Enfant des passages ou La geste de Ti-Jean* fa dunque proprio quello “spirito di resistenza” tipico del *conte* che, ai tempi della colonizzazione, era lo strumento di una lotta dissimulata, di una strategia di sottrazione alla legge del padrone, legge presa in giro ed aggirata grazie all’arte della parola⁵⁶². Eppure, Ina Césaire cerca di superare l’opposizione binaria fra oppresso ed oppressore, colonizzato e colonizzatore per soffermarsi sullo sviluppo individuale del personaggio e sul percorso che nel finale gli permette di conciliare il desiderio di libertà con l’accettazione dell’ordine sociale (Ti-Jean sposa infatti la figlia del re)⁵⁶³.

⁵⁵⁹ Preambolo della *pièce*. I. Césaire, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶¹ S. Bérard, *op. cit.*, 116.

⁵⁶² Secondo lo storico Gabriel Entiope il racconto è un mezzo per esprimere “in tutta tranquillità, di nascosto, la lotta tra il padrone e lo schiavo, e la rivincita di quest’ultimo”. G. Entiope, *Nègres, danse et résistance du XVII siècle au XIX siècle*. Paris 1996, p. 2444.

⁵⁶³ “In her play Ina Césaire presents a rebel, who after only a brief protest accepts marriage into the existing fair-skinned ruling-class (Le Roi and his daughter, portrayed with an element of derision.) She stops short of implying any

Racconta l'autrice:

Ti-Jean va se libérer par la violence, et une fois libéré de ses instincts négatifs, il va réintégrer le monde réel, mais dans un monde qu'il aura lui-même construit. Un monde où il ne sera plus un enfant pauvre et démunì, mais un homme adulte et responsable⁵⁶⁴.

Sotto questo aspetto è significativo il titolo dell'opera, scrive Jones. Il dramma si chiama infatti *L'Enfant des Passages* poiché quella che viene rappresentata è una “nuova generazione capace di superare le divisioni, di rompere le barriere che separano la società degli adulti, capace perfino di creare i presupposti di un'armonia psichica e sociale”⁵⁶⁵.

Per quanto riguarda la struttura invece, scrive ancora Jones, la *pièce* si presenta frammentaria, con un numero eccessivo di episodi e di personaggi secondari che influiscono negativamente sulla “tensione drammatica”, in maniera che appare evidente soprattutto se la si confronta con l'opera di Walcott *Ti-Jean and his Brothers* che ha un testo solido ed una trama ben costruita. Walcott, sviluppando i personaggi di Gros-Jean e Mi-Jean e soprattutto facendo sì che il Bolom diventi un essere umano nel finale, riesce ad offrire un'”allegoria socio-politica della liberazione delle Indie Occidentali”, mentre l'introduzione di elementi didattici impedisce a Ina Césaire - a dispetto del ricco materiale a disposizione - di ottenere una *pièce* altrettanto armonica e convincente⁵⁶⁶.

Tuttavia, l'autrice, nel suo tentativo di ricreare all'interno di un'opera drammatica le leggende, i *tim-tim* e la narrazione tipica dello *storyteller* caraibico, si posiziona all'interno di quella medesima ricerca che Walcott aveva avviato negli anni cinquanta -“la fusione elettrica del vecchio e del nuovo”⁵⁶⁷ - ricerca che lei persegue sperimentando collaborazioni con le compagnie di professionisti in Francia e con i gruppi amatoriali della Martinica; cercando sempre nuove fonti cui attingere per dar voce alla creatività radicata nelle forme orali e popolari autentiche⁵⁶⁸; contribuendo a quello che Glissant ha definito “le fond folklorique représenté, pensé, devenu poussée culturelle”⁵⁶⁹.

revolutionary change, even though her analysis of oral tradition shows very clearly the moral and spiritual damage wrought by colonialism.” B. Jones, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁶⁴ I. Césaire in S. Houyoux, “Un entretien avec Ina Césaire”, Fort-de-France, 5 juin 1990. In S. Bérard, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁶⁵ B. Jones, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁶⁶ *Ibid.* Secondo Jones, I. Césaire prende spunto da Walcott per il coro degli animali della foresta: « Ina Césaire might also have looked at the role played by Walcott's chorus of forest creatures, as some similar storytelling device might have helped ease her audience into a mood of attentive complicity for a disquieting hero ».

⁵⁶⁷ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.* p. 28.

⁵⁶⁸ B. Jones, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁶⁹ E. Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 687.

5. « Théâtre conscience du peuple » : Conclusioni

Nel complesso, le scelte drammaturgiche di Ina Césaire – come quelle di Walcott prima di lei - si configurano come una risposta alle problematiche poste proprio da Glissant ne *Le discours antillais* relativamente all’eredità folclorica di una comunità e permettono quel passaggio dalla semplice rappresentazione di rituali, feste, credenze comuni, all’espressione di una “coscienza collettiva” da lui auspicato:

L’expression “théâtrale” est pourtant nécessaire.

- (a) Dans son aspect critique: pour contribuer à la liquidation des représentations aliénées.
- (b) Dans son aspect dynamique : pour contribuer à l’opération fondamentale par laquelle un peuple échappe à la limitation de l’expression folklorique, à quoi on le réduit⁵⁷⁰.

Secondo Glissant poiché in Martinica non è avvenuto il passaggio “armonioso” dal folclore alla “coscienza”, è compito degli artisti forzare tale passaggio per far “nascere” la collettività con tutte le sue pulsioni e contraddizioni⁵⁷¹. Nel capitolo del libro intitolato “Théâtre, conscience du peuple” riconosce nel teatro lo strumento più adatto a tale scopo e scrive:

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 702. Corsivo nel testo.

⁵⁷¹ Glissant schematizza quella che definisce la “problematica del teatro martinicano”: “(a) Participer d’une existence collective – volontairement centrée, au plan du théâtre, sur l’expression d’un fond commun [...] (b) Développer, non tant des thèmes partiellement critiques... qu’une critique globale de la situation... (c) Etre, par sa dynamique, le moteur (dans son domaine) d’une dynamique collective à réamorcer inlassablement. (d)... Etre doté de solennité populaire. (e) Prendre son inspiration technique à la source de l’existence collective... prendre son inspiration théorique dans la force d’une expression commune non plus de croyances mais de raisons d’être.” *Ibid.*, p. 711-712.

Peut-être faut-il alors, en même temps que l'action politique est menée, aménager les ravines de cet arrière-pays culturel, du moins travailler dans ce sens. Parmi les harmoniques de l'amorce culturelle et de la pratique politique, le dialogue théâtral (entre un diseur et un participant, un conteur et des répondants) semble un des mieux appropriés. [...] Le théâtre, s'il n'est pas une constante sociale (une « émanation naturelle ») et s'il est pourtant nécessaire, ne peut être que « volontaire ». Il s'agit de forcer le silence et la solitude de chacun. [...]

*Le dynamisme n'est (ne doit être) ni de tel ou de tel, ni d'un groupe, mais de la totalité (du collectif en tant que tel) ; et par conséquent ne doit pas résulter d'une approche progressive des problèmes mais bien de la soudaineté d'une révolution culturelle*⁵⁷².

L'accento posto da Glissant sulla *révolution culturelle* sul “combattimento volto a sviluppare la partecipazione collettiva”⁵⁷³ richiama ancora una volta ai saggi in cui Walcott individua nell'Arte l'unica possibilità di riscatto e affermazione per le popolazioni caraibiche, nonché gli articoli e le interviste nei quali sottolinea il ruolo “rivoluzionario” della compagnia teatrale da lui fondata e la necessità di “energia creativa” che rinnovi la società senza ricorrere al linguaggio ed agli strumenti – talvolta violenti spesso illusori – della politica (“The region needed creative Energy not rethoric and self-pity”)⁵⁷⁴. Del pari scrive Glissant:

Un art vraiment populaire, ce n'est donc pas ici un art qui seulement dénonce la réalité (n'importe quel paternalisme peut s'y exercer) mais un art capable par son insertion de changer le réel : de contribuer à la reprise historique. Cet art ne peut être le fait que des Martiniquais eux-mêmes, engagés dans un processus propre⁵⁷⁵.

Per Glissant il teatro non rappresenta tanto la “psicologia di un popolo”, quanto piuttosto il suo *destino comune*, il suo *ruolo nel mondo*: “Le début théâtral n'est pas tant l'amorce d'un théâtre... que le commencement d'un peuple”⁵⁷⁶, scrive. E le sue parole suggeriscono un parallelo con ciò che aveva detto Walcott nel 1970 a proposito dell'inizio della sua carriera di drammaturgo – “Al principio, vent'anni fa, eravamo convinti di creare non solo un'opera teatrale ma un teatro, e non solo un teatro ma il suo contesto”⁵⁷⁷ - e riportano il lettore a pensare, ancora una volta, al protagonista di *Dream on Monkey Mountain* che giunto nel finale in cima alla Montagna dell'isola, accetta la sua terra mentre la scopre per la prima volta *insieme* agli spettatori presenti in sala.

Scrive ancora Glissant:

⁵⁷² *Ibid.*, p. 709. Corsivo nel testo.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ In B. King *op. cit.* 1995, p. 75. Si rimanda al capitolo precedente per un approfondimento dei temi in esame.

⁵⁷⁵ E. Glissant, *op. cit.* 1981, p. 712.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 688. Corsivo nel testo.

⁵⁷⁷ D. Walcott, “La voce del crepuscolo”, *op. cit.*, p. 18.

- (a) Le théâtre est l'acte par lequel la conscience collective se voit, et par conséquent se dépasse. En son commencement, il n'est pas de nation sans théâtre.
- (b) Le théâtre suppose le dépassement du vécu (le temps théâtral nous sort de l'ordinaire pour mieux faire comprendre l'ordinaire, le quotidien). Ce dépassement ne peut être pratiqué que par la conscience collective. A sa source, il n'est pas de théâtre sans nation⁵⁷⁸.

Il pensiero glissantiano esposto nel 1981 ne *Le Discours antillais* illustra dunque senza volerlo il percorso drammaturgico di Walcott ed anticipa di qualche anno la ricerca affine che inizia Ina Césaire proprio in Martinica, una ricerca dotata di “solennité populaire”, fondata su un “folklore vivace” ed indirizzata ad un pubblico che grazie al dialogo teatrale trova sé stesso “quale sa di essere” (per citare Jean Genet⁵⁷⁹). E' la storia dei Caraibi, l'identità “diffratta ma ricomposta” - di cui avevano parlato sia gli autori dell'*Eloge de la créolité* che Walcott - che scopre nel teatro il proprio collante, il proprio modo di *stare* al mondo e di immaginarsi come collettività: “La récréation de l'heritage culturel populaire sur la scène théâtrale permet au peuple antillais de se réappropriier des traditions tantôt dévaluées tantôt dénaturées, et de prendre conscience de lui-même, de se penser à travers le théâtre”⁵⁸⁰, scrive Bérard. E' altresì quell'idea di Arte creola presente ancora nell'*Eloge de la créolité*, destinata a dar voce ai *soggetti* del mondo e ad esprimere un'identità nata “nella Relazione e per la Relazione”⁵⁸¹ che trova il suo riflesso nel teatro, luogo per eccellenza di scambi, conflitti, interconnessioni di idee ed emozioni, dove – come ha scritto Antonin Artaud – “si raccoglie l'autentico spettacolo della vita”⁵⁸².

⁵⁷⁸ E. Glissant, *op. cit.* 1981, p. 685.

⁵⁷⁹ Abbiamo citato queste parole nel capitolo precedente: “Io vado al teatro per vedermi sul palcoscenico (restituito in un sol personaggio o con l'ausilio d'un personaggio multiplo e sotto forma di favola) quale non saprei – o non oserei – vedermi o immaginarmi e tuttavia quale so d'essere ...” J. Genet, in *Jean Genet, tutto il teatro*. Trad. G. Caproni e R. Wilcock. Milano 1989, p. XXI.

⁵⁸⁰ S. Bérard, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁸¹ “L'immersione nella nostra creolità, con le risorse dell'Arte, è una relazione con il mondo, una delle più straordinarie e più giuste. Esprimere la creolità sarà esprimere i *soggetti* del mondo.” J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 111. Ne *Le discours antillais* Glissant definisce le Antille « une multi-relation » nella quale ogni isola rappresenta una forma di apertura verso l'esterno. E. Glissant, *op. cit.*, 1981, p. 426. Nel suo ultimo libro, poi, Chamoiseau scrive “L'identité nouvelle ne peut s'envisager que dans la Relation et par la Relation ». P. Chamoiseau, *op. cit.* 2013, p. 84.

A proposito delle corrispondenze fra i nostri autori, possiamo aggiungere che non a caso Fausto Ciompi conclude un suo saggio sull'arte poetica di Derek Walcott citando le parole di Glissant. Scrive Ciompi: “Walcott propone che la memoria negativa della colonizzazione marcisca, e dalla putrefazione di mondi gerarchizzati, oppositivi, diadici, nasca una totalità-mondo, proteiforme, plurale alla cui edificazione, da levatrice e garante, può ben contribuire, con i cospicui limiti effettuali cui soggiace ogni illocuzione letteraria, una poesia visionaria e generosamente perlocutiva.” F. Ciompi, “Dalla prosa acrolettica alla poesia postcoloniale: Walcott su (Robinson) Crusoe”, in *Persistenza della poesia e distruzione del mondo –testi e studi di poesia anglofona postcoloniale*. A cura di E. Linguanti. Supplemento a *Soglie*, anno III, n. 2, agosto 2001. Pisa, p. 80.

⁵⁸² A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, *op. cit.*, p.113. Poco più avanti scrive Artaud: “Bisogna credere in una vita rinnovata dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò che ancora non esiste e lo faccia nascere. E tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione.”

La fiducia di Walcott nelle possibilità offerte dal teatro di far conoscere la realtà dei Caraibi è confermata dalla scelta di mettere in scena il suo poema *Omeros* nel 2013 a Londra.

Frutto di un “formidabile miscuglio”, la *creolità* – espressa nel teatro sincretico di Walcott e teorizzata da Bernabé, Chamoiseau e Confiant – è un’“interrogazione costante”, un “incrocio di culture che preannuncia il mondo futuro”⁵⁸³, una fonte di contrasti e negoziazioni che per sua natura si presta a prender vita sul palcoscenico.

Ha detto Derek Walcott:

[The West Indian actor] is a *new person*: what he is articulating has just begun to be defined. There’s a sense of pioneering. For me writing plays was even more exciting than working on poems because it was a *communal effort*, people getting together and trying to find things⁵⁸⁴.

La *creolità* - “vettore estetico fondamentale per la comprensione della realtà caraibica”⁵⁸⁵ - è un “aggregato” in cui interagiscono differenti elementi culturali cui noi, in conclusione, applichiamo le stesse parole usate da Giorgio Strehler per descrivere l’attività teatrale:

Il lavoro di teatro è una ricerca che ha dei punti fermi molto relativi; è un discorso che si riapre ad ogni momento. Ogni sera qualcosa muta; qualcosa di nuovo e di diverso nasce ed il pubblico stesso modifica quello che avviene sulla scena che non può mai essere esattamente, meccanicamente la stessa cosa.

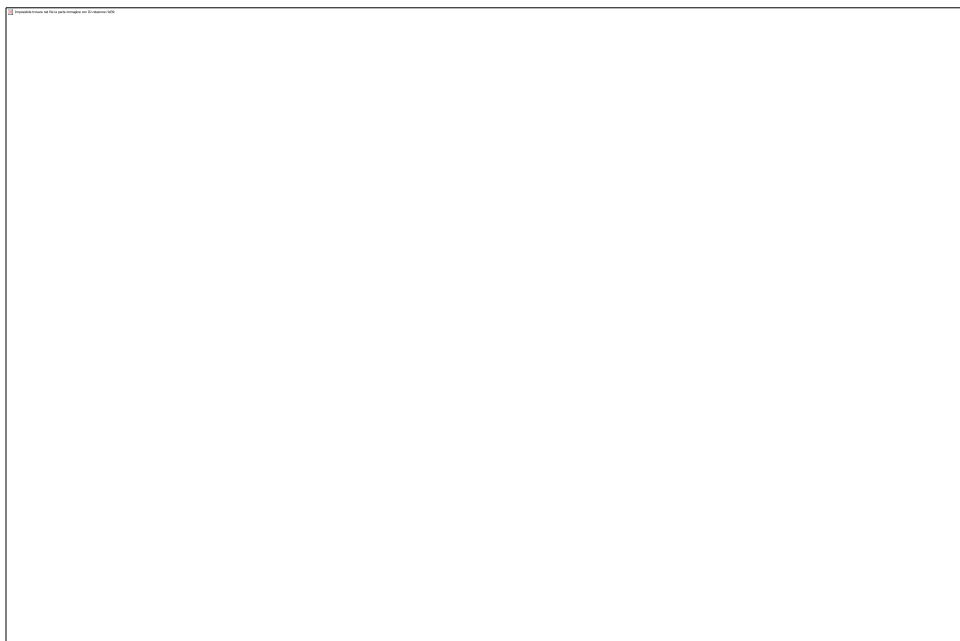
Un altro lavoro di noi interpreti è proprio questo: di riuscire a mantenere intatto e valido ciò che abbiamo saputo conquistare faticosamente in tante ore di prova e, nello stesso tempo, di essere capaci e disponibili a modificarci continuamente insieme a coloro che ci ascoltano. A vivere insomma nella realtà quella definizione dell’arte che Bertold Brecht amava tanto spesso dare: “tutte le arti concorrono a realizzarne una sola – la più difficile – quella di Vivere”⁵⁸⁶.

⁵⁸³ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁸⁴ D. Walcott, “The Art of Poetry XXXVII” by E. Hirsch, *op. cit.*, p. 110. Corsivo aggiunto.

⁵⁸⁵ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁸⁶ Video di G. Strehler, durante le prove de *L’opera da tre soldi*, Milano 1972. Visualizzato nel novembre 2014.
<http://www.youtube.com/watch?v=YfRF12giWX4>



Una mappa dell'arcipelago caraibico

Bibliografia

Bibliografia

- Annuario mondiale della poesia 2010*. Supplemento a *Soglie. Rivista quadrimestrale di poesia e critica letteraria*. A cura di Fausto Ciompi. Anno XII, n. 2. Badia (Pisa), agosto 2010.
- Antoine-Dunne, Jean (edited by). *Interlocking Basins of a Globe. Essays on Derek Walcott*. Peepal Tree Press, Leeds 2013.
- Antonucci, Giovanni. *Storia del teatro contemporaneo*. Edizioni Studium, Roma 2008.
- Artaud, Antonin. *Il Teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia "I Cenci"*. Giulio Einaudi Editore, Torino 1968.
- Ashalou, Albert. "Allegory in Ti-Jean and His Brothers", in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 118-124.
- Aub-Buscher, Gertrud; Ormerod Noakes Beverly (edited by). *The Francophone Caribbean Today. Literature, Language, Culture. Studies in Memory of Bridget Jones*. The University of the West Indies Press, Kingston 2003.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946)*. Trad. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Giulio Einaudi Editore, Torino 2000.
- Baldini, Gabriele. *Manualetto shakespeariano*. Giulio Einaudi Editore, Torino 1964.
- Banham, Martin; Hill, Errol; Woodyard George. *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Baer, William. "An Interview with Derek Walcott". In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 194-206.

- (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996.
- Baugh, Edward. *Derek Walcott*. Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- “Ripening with Walcott”. In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 278-285.
- “Walcott’s Island(s), Walcott’s World(s): On Inhabiting Disparate, Shifting, Overlapping Spaces”. In Antoine-Dunne, Jean (edited by). *Interlocking Basins of a Globe. Essays on Derek Walcott*. Peepal Tree Press, Leeds 2013, p. 86-99.
- Bérard, Stéphanie. *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*. Préface d’Ina Césaire. L’Harmattan, Paris 2009.
- Bergan, Marija. *Verso l’Itaca antillana. “Omeros” di Derek Walcott*. Aracne editrice, Roma 2011.
- Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphael. *Elogio della creolità. Éloge de la créolité* (1989). Trad. Daniela Marin e Eleonora Salvadori. Ibis, Como 1999.
- Bhabha, Homi K. (edited by). *Nation and Narration*. Routledge, New York 1994.
- Borsani, Ambrogio. *Martinica incantatrice di poeti*. Archinto, Milano 2012.
- Brecht, Bertolt. *Breviario di estetica teatrale*. Trad. Renata Mertens. In *Per conoscere Brecht. Un’antologia delle opere a cura di Roberto Fertonani*. Giulio Einaudi Editore, Torino 1970.
- *Bertolt Brecht Teatro I-III*. A cura di Emilio Castellani, Introduzione di Hans Mayer. Giulio Einaudi Editore, Torino 1978.
- Breiner, Laurence A. “Walcott’s Early Drama”, in Brown, Stewart (edited by). *The Art of Derek Walcott*, Seren Book, Cardiff 199, p. 69-84.
- Breslow, Stephen. “Trinidadian Heteroglossia: A Bakhtinian View of Derek Walcott’s Play “A Branch of the Blue Nile”. In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 388-393.
- Brown, Stewart (edited by). *The Art of Derek Walcott*, Seren Book, Cardiff 1991.
- Büchner, Georg. *Teatro. La morte di Danton; Leonce e Lena; Woyzeck*. A cura di Giorgio Dolfini, Introduzione di Gerardo Guerrieri. Adelphi, Milano 1978.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vita è sogno (La vida es sueño, 1635)*. Trad. Antonio Gasperetti. Rizzoli Editore, Milano 1957.
- Cervantes de, Miguel. *Tutte le opere di Cervantes*. A cura di Franco Meregalli. U. Mursia & C., Milano 1971.
- Césaire, Aimé. *Discorso sul colonialismo (Discours sur le colonialisme, 1955)*. Trad. Lanfranco Di Genio, intro. Muguel Mellino. Ombre Corte, Napoli 2010.

- *Diario del ritorno al paese natale (Cahier d'un retour au pays natal, 1956)*. Trad. Graziano Benelli. Jaca Book, Milano 2004.
- *Et les chiens se taisaient*. Présence Africaine, Paris 1956.
- *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*. Le club français du livre, Paris 1960.
- *La Tragédie du roi Christophe*, Présence Africaine, Paris 1963.
- *Una Stagione in Congo (Une saison au Congo, 1966)*. Trad. Paola Alba. ARGO, Lecce 2003.
- *Une Tempête. D'après "La Tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un theatre nègre*. Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- *Una tempesta. Adattamento de "La tempesta" di Shakespeare per un teatro negro (1969)*. Trad. Giuseppe Sofo. Incontri Editrice, Modena 2011.
- *Discorso sulla negritudine (Discours sur la négritude, 1987)*. Trad. Aldo Pardi, intro. Muguel Mellino. Ombre Corte, Napoli 2010.
- *Negro sono e negro resterò – conversazioni con Françoise Vergès (Nègre je suis, nègre je resterai, Entretiens avec Françoise Vergès, 2005)*. Trad. Donata Gnisci. Città Aperta Edizioni, Troina (En) 2006.
- Césaire, Ina. *Rosanie Soleil et autres texts dramatiques*. Éditions Karthala, Paris 2011.
- Chamoiseau, Patrick. "Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit", in Ludwig, Ralph (rassemblés et introduits par). *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques de Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Bertène Jumier, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Pouillet et Sylviane Telchid*. Gallimard, Paris 1994, p. 151-158.
- *Texaco (1992)*. Trad. Sergio Atzeni. Il Maestrale, Recco (GE) 2004.
- *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*. Éditions Philippe Rey, Paris 2012.
- Cicarelli, Sharon. "Reflections Before and After Carnival: An Interview with Derek Walcott" (1977). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 34-49.
- Ciampi, Fausto. "Dalla prosa acrolettica alla poesia postcoloniale: Walcott su (Robinson) Crusoe. In *Persistenza della poesia e distruzione del mondo. Testi e studi di poesia anglofona postcoloniale*. A cura di Elsa Linguanti. Supplemento a *Soglie*, anno III, n.2, Pisa 2001.
- Cobham-Sander, Rhonda. "Any Enemy So Was a Compliment: Walcott, Brathwaite and the Formal Possibilities of Creole". In Antoine-Dunne, Jean (edited by). *Interlocking Basins of a Globe. Essays on Derek Walcott*. Peepal Tree Press, Leeds 2013, p. 100-122.

- Colson, Theodore. "Derek Walcott's Plays: Outrage and Compassion", in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 125-138.
- Crow Brian, Banfield Chris. *An introduction to post-colonial theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Davis, Viola Julia. *Derek Walcott: Dramatist – Creole drama for Creole Acting*. Inteltek International 2008.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe (The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, 1719)*. Trad. Alberto Cavallari. Universale Economica Feltrinelli, Milano 2013.
- Depestre, René. "Les aventures de la créolité. Lettre à Ralph Ludwig", in Ludwig, Ralph (rassemblés et introduits par). *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques de Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Bertène Jumier, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Pouillet et Sylviane Telchid*. Gallimard, Paris 1994, p. 159-170.
- Du Bois, William Edward Burghardt. *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*. Trad. Francesco Salvini, Marco Santoro, Sandro Mezzadra, Chiara Scardoni. Il Mulino, Bologna 2010.
- Eliot, Thomas Stern. *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica (The Sacred Wood, 1920)* Trad. Vittorio Di Giuro e Alfredo Obertello. Bompiani, Milano 2010.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Éditions di Seuil, Paris 1952.
- *I dannati della terra (Les damnés de la terre, 1961)*. Prefazione di Jean-Paul Sartre. A cura di Liliana Ellena. Trad. Carlo Cignetti. Giulio Einaudi editore, Torino 2007.
- Fiet, Lowel. "Mapping a New Nile: Derek Walcott's Later Plays", in Brown, Stewart (edited by). *The Art of Derek Walcott*, Seren Book, Cardiff 199, p.139-156.
- Fox, Robert E. "Big Night Music: Derek Walcott's "Dream on Monkey Mountain" and the "Splendours of Imagination". In Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 202-211.
- García Lorca, Federico. *García Lorca Tutto il teatro*. A cura di Elena Clementelli. Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1993.
- Gardini, Nicola. *Letteratura Comparata – metodi periodi generi –* . Mondadori Università, San Casciano Val di Pesa (FI) 2002.
- Genet, Jean. *Tutto il teatro*. Trad. Giorgio Caproni e Rodolfo Wilcock. Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1989.
- Gilbert, Helen, and Tompkins Joanne. *Post-colonial drama. Theory, practice, politics*. Routledge, London 1996.

- Glissant, Édouard. *L'intention Poétique. Poétique II* (1969). Éditions Gallimard, Paris 1997.
- *Le discours antillais* (1981). Éditions Gallimard, Paris 1997.
- *Poétique de la Relation. Poétique III*. Éditions Gallimard, Paris 1990.
- *Tutto-mondo (Tout-Monde)*, 1993). Trad. Geraldina Colotti e Marie-José Hoyet. Edizioni Lavoro, Roma 2009.
- “Le chaos-monde, l’oral et l’écrit”, in Ludwig, Ralph (rassemblés et introduits par). *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques de Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Bertène Jumier, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Pouillet et Sylviane Telchid*. Gallimard, Paris 1994, p.111-130.
- *Introduction à une poétique du Divers*. Éditions Gallimard, Paris 1996.
- *Traité du Tout-monde. Poétique IV*. Éditions Gallimard, Paris 1997.
- Goldstraw, Laurence. “Reminiscences of Derek Walcott and the Trinidad Theatre Workshop”. In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 272-277.
- Gruzinski, Serge. *La Pensée métisse*. Fayard, Parigi 1999.
- Guillén, Claudio. *L'uno e il molteplice – Introduzione alla letteratura comparata* (1989). Trad. Antonio Gargano e Carla Galba. Il Mulino, Bologna 2008.
- Hamner, Robert D. “Conversation with Derek Walcott”. From *World Literature Written in English*, Vol. 16, No. 2 (November 1977), 409-20. In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 21-33.
- (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996.
- Hirsch, Edward. “An Interview with Derek Walcott”. From *Contemporary Literature*, Vol. 20, No. 3 (1979). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 50-63.
- “The Art of Poetry XXXVII: Derek Walcott”. In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 95-121.
- Ismond, Patricia. “Walcott versus Brathwaite”. In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 220-238.
- “Breaking Myths and Maidenheads”. In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 251-264.
- Jacobs, Carl. “Bajans Are Still Very Insular and Prejudiced”. From *Trinidad Guardian*, 23 July 1967. In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p.7-9.

- James, C. L. R., *I Giacobini neri. La prima rivolta contro l'uomo bianco (The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution, 1963)*. Trad. Raffaele Petrillo. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1968.
- King, Bruce. *Derek Walcott & West Indian Drama: "Not Only a Playwright But a Company": The Trinidad Theatre Workshop 1959-1993*. Clarendon, Oxford 1995.
- *Derek Walcott: A Caribbean Life*. Oxford University Press, New York 2000.
- "The Collected Poems" and Three Plays" of Derek Walcott". In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 361-368.
- Jeyfo, Biodun. "On Eurocentric Critical Theory: Some Paradigms from the Texts and Sub-Texts of Post-Colonial Writing". In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 376-387.
- Jones, Bridget. "Two Plays by Ina Césaire: *Mémoires d'Isles* and *L'enfant des Passages*". *Theatre Research International* (1990), 15, p. 223-233.
- Lalla, Barbara, Roberts, Nicole, Walcott-Hackshaw, Elizabeth, and Youssef, Valerie (edited by). *Methods in Caribbean Research. Literature, Discourse, Culture*. University of the West Indies Press, Kingston, 2013.
- Lewis, Shireen K. *Race, Culture, and Identity. Francophone West African and Caribbean Literature and Theory From Négritude to Créolité*. Lexington Books (Caribbean Studies series), Oxford 2006.
- Lovelace, Earl. "Review of the Last Carnival", in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 372-375.
- Ludwig, Ralph (rassemblés et introduits par). *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques de Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Bertène Jumier, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Pouillet et Sylviane Telchid*. Gallimard, Paris 1994.
- Mc Dermott, Harold. "The Mulatto of Criticism: Walcott and Literary Criticism". In Antoine-Dunne, Jean (edited by). *Interlocking Basins of a Globe. Essays on Derek Walcott*. Peepal Tree Press, Leeds 2013, p. 51-70.
- Milne, Anthony. "This Country Is a Very Small Place". From *Sunday Express* (Trinidad, 14 March 1982). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 70-78.
- Mombara, Sule. "O Babylon!" – Where it Went Wrong". In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 268-271.
- Montenegro, David. "An Interview with Derek Walcott". From *Points of Departure* (1991). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996 p.135-150.

- Naipaul, V. S. *I mimi (The mimic men, 1967)*. Trad. Valeria Gattei. Adelphi, Milano 2011.
- New Yorker, The*. "Man of the Theatre" (*The New Yorker*, 26 June 1971). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 17-20.
- Olanyaniyan, Tejumola. *Scars of Conquest/Masks of Resistance: the invention of cultural identities in African, African-American, and Caribbean drama*. Oxford University Press, New York 1995.
- Ojo-Ade, Femi. *Aimé Césaire's African Theater: of poets, prophets and politicians*. Africa World Press, Inc., 2010.
- O'Neill, Eugene. *La luna dei Caraibi e altri drammi marini; L'imperatore Jones*. Trad. Ada Prospero. Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1966.
- Pavis, Patrice. *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema (L'analyse des spectacles, 1996)*. Trad. Dario Buzzolan e Roberta Cortese. Lindau, Torino 2008.
- Perrelli Franco. *Introduzione a Strindberg*. Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 1990.
- Perse, Saint-John. *Uccelli (Oiseaux, 1962)*. Versione bilingue, trad. A. Battaglia. Edizioni dell'Orso, Milano 2006.
- Pompeo, Francesco. *Autentici Meticci - singolarità e alterità nella globalizzazione*. Meltemi, Roma 2009.
- Questel, Victor. "Interlude for Rest or Prelude to Disaster?". In Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 265-267.
- Rhys, Jean. *Il Grande Mar dei Sargassi (Wide Sargasso Sea, 1966)*. Trad. A. Motti. Adelphi, Milano 2011.
- Rowell, Charles H. "An Interview with Derek Walcott" (1988). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996 p. 122-134.
- Sartre, Jean-Paul. *Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine (Orphée noir, 1949)*. Trad. Santo Arcoleo. Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009.
- Schoenberger, Nancy. "An Interview with Nancy Schoenberger" (1983). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996 p. 86-94.
- Scott, Dennis. "Walcott on Walcott". From *Caribbean Quarterly* (Jamaica), Vol. 14, No. 1-2 (1968). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 10-16.
- Shakespeare, William. *Tutte le opere*. A cura di Mario Praz. Sansoni Editore, Firenze 1964.
- Sjöberg, Leif. "An Interview with Derek Walcott" (1983). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 79-85.

- Soyinka, Wole. *La Strada (The Road, 1965)*. Trad. Marco Grampa. Jaca Books, Milano 1997.
- Strinberg, August. *Un sogno (Ett drömspel, 1901)*. Cura e traduzione di Franco Perrelli. Edizioni di Pagina, Bari 2008.
- Taylor, Patrick. "Myth and Reality in Caribbean Narrative: Derek Walcott's "Pantomime". In Hamner, Robert D. (edited by). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 292-299.
- Thieme, John. *Derek Walcott*. Manchester University Press, Manchester 1999.
- Thomas, Ned. "Interview" (1980). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996, p. 64-69.
- Valcavi, Monica. *Il teatro e Derek Walcott. Prospettive postcoloniali e multiculturali*. Tesi di Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese, Relatore Chiarissima Professoressa Rita Monicelli, Università di Bologna 2009 (non pubblicata).
- White, J. P. "An Interview with Derek Walcott" (1990). In Baer, William (edited by). *Conversations with Derek Walcott*. University Press of Mississippi, 1996 p. 150-174.

Scritti di Derek Walcott

- Walcott, Derek. "Society and the Artist" (1957), in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 15-17.
- "History and Picong... in the Middle Passage" (1962), in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 18-19.
- "Necessity of Negritude" (1964), in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 20-23.
- "The Figure of Crusoe" (1965), in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 33-40.
- *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1970.
- "What the Twilight Says" (1970), in Walcott, Derek *What the Twilight Says*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, p. 3-33 [Trad. it. "La voce del crepuscolo". In *La Voce del Crepuscolo* (1998). Trad. Marina Antonielli. Adelphi, Milano 2012, p. 15-48].
- *Ti-Jean e i suoi fratelli; Sogno sul Monte della Scimmia* (1970). Trad. Annuska Palme Sanavio e Fernanda Steele. Adelphi, Milano 1993.
- "Meanings" (1970), in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 45-50.

- “The Caribbean: Culture or Mimicry?” (1974), in Hamner, Robert D. (edited by), *Critical Perspectives on Derek Walcott*. A Three Continents Book, Boulder, Colorado 1996, p. 51-57.
- “The Muse of History” (1974), in Walcott Derek *What the Twilight Says*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, p.36-64. [Trad. it: “La musa della storia”. In *La Voce del Crepuscolo* (1998). Trad. Marina Antonielli. Adelphi, Milano 2012, p. 49-78].
- *Remembrance & Pantomime*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1980.
- “Café Martinique: A Story” (1985), in Walcott Derek, *What the Twilight Says*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, p. 235-245 [Trad. it. “Café Martiniqu: un racconto”. In *La Voce del Crepuscolo* (1998). Trad. Marina Antonielli. Adelphi, Milano 2012, p. 247-258].
- *Mappa del nuovo mondo* (tratto da *Collected Poems 1948-1984*, 1986). Trad. Barbara Bianchi, Gilberto Forti e Roberto Mussapi. Introduzione Iosif Aleksandrovič Brodskij. Adelphi, Milano 2012.
- *Three Plays: The Last Carnival, Beef, No Chicken, A Branch of the Blue Nile*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1986.
- *Omeros* (1990). A cura di Andrea Molesini. Adelphi, Milano 2008.
- *Odissea. Una versione teatrale (The Odyssey: A Stage Version, 1992)* A cura di Matteo Campagnoli. Crocetti Editore, Milano 2006.
- “The Antilles: Fragments of Epic Memory (1992), in Walcott Derek, *What the Twilight Says*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, p. 65-86 [Trad. It. “Le Antille: frammenti di memoria epica”. In *La Voce del Crepuscolo* (1998). Trad. Marina Antonielli. Adelphi, Milano 2012, p. 79-98].
- “A Letter to Chamoiseau” (1997), in Walcott Derek, *What the Twilight Says*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, p. 213-234 [Trad. it. “Una lettera a Chamoiseau”. In *La Voce del Crepuscolo* (1998). Trad. Marina Antonielli. Adelphi, Milano 2012, p. 225-244.
- *What the Twilight Says*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1998.
- *The Haitian Trilogy*. Farrar, Straus and Giroux, New York 2002.
- *Walker and The Ghost Dance*. Farrar, Straus and Giroux, New York 2002.
- *Nelle vene del mare*. Trad. Matteo Campagnoli. Le raccolte del Corriere della Sera, Milano 2012.
- *Moon-Child*. Farrar, Straus and Giroux, New York 2012.
- *La Voce del Crepuscolo* (1998). Trad. Marina Antonielli. Adelphi, Milano 2013.
- *O Starry Starry Night. A Play*. Farrar, Straus and Giroux, New York 2014.

Sitografia

<http://www.youtube.com/watch?v=YfRF12giWX4>

Giorgio Strehler durante le prove de *L'opera da tre soldi*, Milano 1972. Visualizzato nel novembre 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=zlcpkJyuC-A&feature=g-upl>

Video dello spettacolo *Moon-Child* di Derek Walcott andato in scena Il 4 aprile 2011 all'Accademia Americana di Roma. Visualizzato nel gennaio 2014.

http://www.youtube.com/watch?v=r_mLtg3zWzg;

<http://www.youtube.com/watch?v=dJTIhjr5yw0>

Video in due parti dello spettacolo *O Starry Starry Night* di Derek Walcott andato in scena nel maggio 2013 a The University of Essex. Visualizzato nel gennaio 2014.

<http://www.poetryfoundation.org/bio/aimae-fernand-caesaire>

Biografia e breve analisi delle opere teatrali di Aimé Césaire. Visualizzato nel gennaio 2014.

<http://www.tout-monde.com>

Sito web dell' «Institut du Tout-monde» fondato da Édouard Glissant nel 2006 a Parigi. Visualizzato nel marzo 2015.

<http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04552/patrick-chamoiseau-et-la-creolite.html>

Breve Servizio televisivo realizzato in occasione dell'uscita del romanzo *Texaco* (1992) nel quale si vedono immagini delle bidonville di Fort-de-France, viene fornita una biografia di Patrick Chamoiseau e illustrata l'idea di creolità. Visualizzato nell'aprile 2015.

<http://www.lannan.org/events/derek-walcott-with-glyn-maxwell/>

Intervista di Glyn Maxwell a Derek Walcott (2002). Ascoltata nel maggio 2015.

Filmografia

Ripresa video dello spettacolo *Dream on Monkey Mountain* del Trinidad Theatre Workshop acquistato dalla Thomas Fisher Rare Books Library (Toronto, Canada) nel gennaio 2015.

Ripresa video dello spettacolo *Lo stregone delle meraviglie*, commedia liberamente ispirata a *El retablo de las maravillas* di Miguel de Cervantes. RAI Due 1980.

DVD: *Aimé Césaire. Une parole pour l'Histoire: 3 films documentaires.*

Réalisation : Euzhan Palcy. Conception : Euzhan e Annick Thébia-Melsan.

Coproduction : 1994 SALIGNA AND SO ON – FRANCE 3 – INA – RFO – RTS (Sénégal).

DVD: *Poetry is an Island. Derek Walcott.* Ida Does Productions, 2015.

Immagini

Il disegno in copertina è stato fatto da Derek Walcott per una messa in scena di *Dream on Mountain*: questa, come tutte le immagini in cui è specificato in nota, sono state acquistate dall'archivio della Thomas Fisher Rare Books Library (Toronto, Canada) nell'autunno 2014.

Le altre fotografie contenute nei capitoli I e II sono prese dal volume di Bruce King *Derek Walcott & West Indian Drama: "Not Only a Playwright But a Company": The Trinidad Theatre Workshop 1959-1993*. Clarendon, Oxford 1995.

I disegni dello spettacolo *O' Babylon* sono tratti dal libro Antoine-Dunne, Jean (edited by). *Interlocking Basins of a Globe. Essays on Derek Walcott*. Peepal Tree Press, Leeds 2013.

Le fotografie de *Une manière d'Antigone* (capitolo III) sono tratte dal volume: Bérard, Stéphanie. *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*. Préface d'Ina Césaire. L'Harmattan, Paris 2009.

Le immagini che riguardano le opere teatrali di Ina Césaire (capitolo III) sono prese dall'articolo: Jones, Bridget. "Two Plays by Ina Césaire: *Mémoires d'Isles* and *L'enfant des Passages*". *Theatre Research International* (1990), 15, p. 223-233.