



Università
Ca' Foscari
Venezia

Master's Degree Programme

in European, American and Postcolonial Languages
and Literature

“Second cycle (D.M. 270/2004)”

Final Thesis

An introduction to Meena Alexander
followed by a selection of translated
chapters of her novel *The Shock of Arrival*

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Supervisor

Prof. Daniela Ciani Forza

Assistant supervisor

Prof. Pia Masiero

Graduand

Camilla Dall'Arche

Matriculation Number

989554

Academic Year

2017 / 2018

Al sostegno silenzioso e avvolgente di mia madre

All'incrollabile fiducia di mio padre

In memoriam of Meena Alexander

Table of Contents

Introduction	1
1. Part one	4
1.1 Identity and Memoir	4
1.2 Dislocation	9
1.3 Time: Linear and Circular	14
1.4 Writing and Identity	17
1.5 Writing as a Shelter	18
1.6 Languages and Memories	21
1.7 <i>The Shock of Arrival: Reflections on Postcolonial Experience</i>	27
1.8 Selection Criteria and Difficulties	32
2 Parto two	36
2.1 Overture	36
2.1.1 Un'Altra Voce	36
2.2 Rifugi Graduali	38
2.2.1 Rifugi Graduali	38
2.2.2 Linguaggio e Vergogna	45
2.2.3 Di Chi È Questa Casa?	49
2.2.4 Hotel Alexandria	51
2.2.5 Radici Aggrovigliate	53
2.2.6 Parole in Esplosione	60
2.3 Traducendo la Violenza	65
2.3.1 Stabilendo i Nostri Confini	65
2.3.2 Le Parole di Sua Madre	71
2.3.3 Tradurre La Violenza	77
2.3.4 Marchi Accidentali	88
2.4 Riprendendo la Memoria	92
2.4.1 Quell'Altro Corpo	92
2.4.2 "Un giardino racchiuso è mia sorella, è il mio sposo..."	93

2.4.3 La Melodia Del Nuovo Mondo.....	95
2.4.5 La Donna Senza Nazione	97
2.4.6 Il Blues Del Fantino Bianco	105
2.4.7 Musica Migrante	109
2.4.8 Un Passato Durevole	110
2.4.9 Inscenare La Parola	113
2.5 Il Trauma Dell'Arrivo	117
2.5.1 Il Trauma Dell'Arrivo	117
Corpo, Memoria e Desiderio nell'Arte Asiatica-Americana	117
Conclusion	135
Bibliography	139
Primary Sources	139
Secondary Sources	140
Sitography	144

Introduction

"How can I make a durable past in art, a past that is not merely nostalgic, but stands in vibrant relation to the present? This is the question that hunts me"

-Meena Alexander, *The Shock of Arrival*

This dissertation focuses on Meena Alexander's *The Shock of Arrival - Reflections on Postcolonial Experience*, that I have chosen because it represents most of the major themes treated by Alexander in her work, for I believe in their importance in our contemporary era. The author integrated in it very interesting and thoughtful insights about today's relevant issues mainly regarding the phenomena of migration and the postcolonial heritage borne by individuals who experienced dislocation. My research project, in particular, deals with the process of coping with the traumas due to physical and mental dislocations, which are often associated in Alexander's text with the intensity of the images she creates, linking them with factual situations and the perceptions of their meaning. Moreover, the project underlines the aspects concerning time and its flowing in two different dimensions, linear and circular, in a movement that allows the past to be present in the contemporary moment, creating a present purpose for memories. In fact, the relevance of memory will be analyzed by associating it with the act of writing, described as being a process of preservation of the fluidity of identity, a circular movement expressed through repetitions of self-questioning and self-affirmation, expressed through the retelling of some of her life experiences, which are an important source of inspiration in Alexander's work. Furthermore, I propose an understanding of

the text that includes the existence of binary schemes, for example the one composed by the real and the imaginative, within an individual who got torn into two different cultures, two different worlds, where one side of the couple completes and integrates the other. The structure of *The Shock of Arrival* is in itself constructed on a duality, since the book is made up by both prose sections and poems. If on one hand this research project focuses on these main themes, on the other hand there is the process of translation of some selected prose sections. My final decision regarding which sections to include was made in order to give priority to the most meaningful sections of *The Shock of Arrival*. Translating an author who is already translating herself seemed to me an interesting challenge. The greatest challenge in achieving my goal was given by the dense, metaphorical and poetical language used by the author. The process of translation required in the first place a careful study of the text in itself, followed by a translation whose main purpose was the respect of the original form together, of course, with meaning, itself frequently complex, so as to avoid a process of denaturalization. Together with the analysis of the relevant themes, one other aspect of *Shock of Arrival* is its close association with another of Alexander's works: namely her memoir *Fault Lines*. There is a red thread that connects these two works by Alexander. Due to the intrinsic autoreferential nature of the work, and since *Shock of Arrival* is infused with memories and life experiences of its author, it is impossible to interpret the work in isolation.

The phenomena of migration interested and expanded very rapidly in the academic field of literature, especially postcolonial experiences became a major topic in the last decades, and lots of stories emerged, were published, analyzed and discussed. Meena

Alexander's *The Shock of Arrival* could be set in this academic frame, but her voice is more than that. Alexander's work is relatable. The reader can easily recognize herself in different situations or struggles that are becoming very common in our interconnected, shifting reality. Alexander's powerful poetical language can overcome even the limit of experience, for it is not necessary to have lived the same life in order to deeply understand the "shock of arrival".

1. Part one

1.1 Identity and Memoir

Meena Alexander, neè Mary Elizabeth Alexander, deeply committed to the art of writing. Alexander was a prolific author, she published eight volumes of poetry¹, six poetry chapbooks², two books of literary criticism³, two books of lyric essays⁴, two novels⁵, and a memoir: *Fault Lines* (1993).⁶ Alexander's thoughtful literary output has reached its public worldwide. Her contributions deal mainly with themes intertwined with her own personal life, and her insights on such matters are largely appreciated by her readers and audience, since her works may be interpreted as mirrors reflecting life experiences that are nowadays very common.

Meena Alexander was a South Asian American writer, born on February 17th 1951 in Allahabad, a city in the Indian state of Uttar Pradesh. Her family came from Kerala, a state in the South India, where she lived until she was almost five years old, when she traveled for the first time from India to Sudan . As Alexander wrote in her memoir, *Fault Lines*: "[my] childhood crisscrossed the continents". Her father worked for the Indian government and when Sudan became an independent state he was assigned there and moved with the family in Khartoum⁷. During these years, Meena Alexander and her mother continued to often travel to Allahabad and Kerala.

¹ *Atmospheric Embroidery* (2018), *Birthplace with Buried Stones* (2013), *Quickly Changing River* (2008), *Raw Silk* (2004), *Illiterate Heart* (2002), *River and Bridge* (1995/ 1996), *Stone Roots* (1980), and *House of a Thousand Doors* (1988).

² *Dreaming in Shimla: Letter to my Mother* (2015), *Impossible Grace: Jerusalem Poems* (2012), *Shimla* (2012), *Otto Poesie* (2011), *Night-Scene: The Garden* (Short Work Series) (1992), *The Storm: A Poem in Five Parts* (Short Work Series) (1989).

³ *Women in Romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth and Mary Shelley* (1989), and *The Poetic Self: Towards a Phenomenology of Romanticism* (1979).

⁴ *The Shock of Arrival: Reflections on Postcolonial Experience* (1996), and *Poetics of Dislocation* (2009).

⁵ *Nampally Road* (1991), *Manhattan Music* (1997).

⁶ For a thorough list of Alexander's works see official website: <https://meenalexander.com/biography/>

⁷ Capital of Sudan. (see: Atlante De Agostini)

Meena Alexander graduated at Khartoum University with a Bachelor's degree Honors, and then earned a PhD at Nottingham University in English in 1973 — at the age of twenty-two — with a dissertation on Romantic literature which was later published as *The Poetic Self*⁸. She then returned to India and taught at several universities, including the University of Delhi and the University of Hyderabad. In those years of her life in India her first books of poetry were published: *The Bird's Bright Ring* (1976), *I Root My Name* (1977), and *Without Place* (1978). She then moved to New York City and became an assistant professor at Fordham University, where she remained until 1987 when she became an assistant professor in the English Department at Hunter College, the City University of New York (CUNY). In 1992 she was made full professor of English and Women's Studies and in 1999 she was appointed Distinguished Professor of English. She has read her poems and spoken at many international Poetry Conventions, among which are: Poetry International London, Rome Poetry Festival, Struga Poetry Evenings, Poetry Africa, Calabash Festival, Harbor Front Festival, Sahitya Akademi, India, Yale Political Union and other international venues. Her book of poetry *Illiterate Heart* won the PEN Open Book Award. She has received awards from the John Simon Guggenheim Foundation, Fulbright Foundation, Rockefeller Foundation, Arts Council of England, National Endowment for the Humanities, American Council of Learned Societies, National Council for Research on Women, New York State Council on the Arts, New York Foundation for the Arts, and the Ledig-Rowohlt Foundation in Switzerland.⁹

⁸"Profile: Poet Meena Alexander". The City University of New York. 2009. See: <http://www.cuny.edu/news/publications/salute-to-scholars/winter09/profile.html>

⁹Complete list of awards from the author's official website.

She married David Lelyveld, and they had two children, Adam and Svati. Alexander passed November 21th 2018.

Meena Alexander research interests and academic specialization reach literary fields such as Postcolonial, Transnational and Global Literature; Trauma, Migration and Memory; Asian American art; and Poetics and Aesthetic Theory, to name just a few of the greatest fields of interest. The background onto which she posits her discourses is strongly contemporary, even if her works escape rigid categories, and she often shows how the present needs references to the past.

Fault Lines is the title Meena Alexander chose for her memoir in 1993. Although it is a rather complex text, that does not fit in fixed, rigid category and it is not simple to provide a definition, for, according to the Cambridge Dictionary, the genre could be described as "a written record of a usually famous person's own life and experiences". It should provide a linear and chronologically ordered sequence of events and relevant moments which, given all the important facts we get to know through the text, should draw a detailed picture of the author. This statement might get close to provide a definition about what Meena Alexander does in her memoir, but something would be missing if we were to stop here. The title in itself cherishes a deeper truth about the text but also about its author.

Before we go deeper into an analysis of the formal, literal and structural choices that make Alexander's memoir slightly different from the classical definition quoted above, it is necessary and interesting to take into account the changes occurred in the literary field (especially regarding the understanding of autobiography) at the epistemological

turning point marked by the poststructuralist and postmodern era. One of the biggest revolutions was the call into question of the fixed relationship of words with the mimetic quality attached to them up to that moment. In other words, works such as autobiographies stopped to be fixed and rigidly set into a strict category, but rather the field open to discussions and further analysis and evaluations. As Ben Stoltzfus in his "The Language of Autobiography and Fiction: Gide, Barthes, and Robbe-Grillet" underlines: "The mimetic properties of language have been devalued, and art, particularly reflexive art, is viewed as an expression of language's ability to refer only to itself."

This is crucially relevant when one comes to read texts like *Fault Lines* by Meena Alexander, written by an Indian author in a postcolonial, post-structural era. What changed, therefore, after those important realizations was the way in which language and words were intended to work in relation to reality. "It is perhaps axiomatic that language is not the reality it claims to represent." (Stoltzfus, 3). The logical consequence of these claims is that there no longer is difference between reality and fiction, and, since the act of writing an autobiography is in any term different from a storytelling, this caused instability in the way of understanding a genre that was never called into question since the Renaissance period. Truth and fiction overlap, and the focus of the discourse shifted from the subject to the creative process of writing itself. Objectivity, one unified truth about one's life, is no longer possible. An autobiography is as fictional as a novel, so that time, coherence, continuity and the concept of selfhood itself no longer can represent a granitic reality. Rather, the way opened for relativism and subjectivity, which is to be described and developed according to individual choices that respect the fragmented and complex nature of identity.

All of these characteristics will recur also in Alexander's way of writing about her life, a modality of recollection of the main events in her life which is deeply interconnected with the intrinsic nature of herself, her story but especially her cultural, temporal and dislocated background.

Now that I have laid down and spread open a few fundamental elements in order to understand how to unlock Alexander's texts after the major changes occurred in the postmodern period, it is necessary to know the author behind the texts, being them soaked with self-reference and major events, facts, and moments in Alexander's own life.

1.2 Dislocation

My own soul seemed to me, then a cabbage like thing,
 closed tight in a plastic cover.
 My two worlds, present and past, were apart and
 I was the fault line, the crack that marked the dislocation
 - *Fault Lines*, 15

Alexander describes herself as "a woman cracked by multiple migrations" (*Fault Lines*, 3). In fact, migration is a repeated component in the earlier years of her life, a pattern that will have fundamental influences later on. The dislocation marks her writings and characterizes Alexander's texts and her understanding of herself. The geographical space and places, her travels across the world are one of the recurring theme in her recollection of memories, as she would circle repeatedly around the issue. Still, it only takes her a quite short paragraph to put forward who she is and where she moved in her life, especially as a young girl.

The first child of my parents, the eldest of three sisters, I was born in 1951 in Allahabad, in the north where my father was working, in a newly independent India. My sister Anna was born in 1956 and my sister Elsa in 1961. Amma¹⁰ returned to her home in Tiruvella each time to give birth.

In 1956 my father, who worked for the Indian government, had been "seconded" abroad to work in the newly independent Republic of the Sudan. My mother and I followed him in February of that year. I turned five on the Arabian Sea, my first ocean crossing. For the next thirteen years my childhood crisscrossed the continents. Amma would return to her home in Tiruvella, sometimes for six months of the year. The other six months were spent in Khartoum. In 1969, when I was eighteen, I graduated from Khartoum University and went to Britain as a student. I lived there for four years while I was completing my studies.

¹⁰ Mamma (Dizionario Collins)

In 1973 I returned to India to Delhi and Hyderabad. In 1979, just married, I left for the United States and have lived in New York City ever since. (*Fault Lines*, 6)

Despite the apparently simple and short paragraph in which she puts down her whole life, Alexander unsettles this first appearance of simplicity by disseminating her works (both *Fault Lines* and *The Shock of Arrival*) with questions such as "Where did I come from?" and "How did I become what I am now?" (*Fault Lines*, 3). These questions continue to return in the author's mind, who searches for clues both in the past and in the present: "The old question 'Who am I?' returns" (*The Shock of Arrival*, 1). This can be interpreted as a sign of the consequences dislocation brings with itself, or, as in the case of our author, we should use the definition of multiple dislocations.

Anjana Warren, a faculty member in Mahidol University International College, in her essay "FAULTLINES- A Journey Through Meena Alexander's Life, Conflicts and Adjustments with the Host Society as a Result of Multiple Dislocations" writes: "'Multiple dislocation' can be identified as one of the key characteristics of diaspora communities. It causes the problem of locating and identifying a place for oneself" (Warren, 48). The term diaspora describes a phenomenon of migration and dispersion worldwide, and was originally used to indicate the Jewish migrations from the native land. Categories of people that undergo geographical displacement generally include expatriates, exiles, immigrants, political refugees and so on. Although the reasons may be very different, individuals, families, and communities which leave their homeland and move to foreign countries are usually afflicted by similar consequences and they share similar experiences, for example their relationship with their homelands and roots, which are fundamental parts of one's identity, can become a struggle. As argued by

William Safran in his paper "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return": "[immigrants] continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethno communal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship" (Safran, 84). Meena Alexander is a writer belonging to the category of dislocated souls who felt the necessity to speak about this attachment to the roots, as she would repeatedly refer to her ancestral places and invoke images of her native land in her novels, poems, and essays.

This dislocation can be painful at times, for the individual has been torn from an original part of life, individuality, and selfhood. Moreover, often this loss includes a complete change of cultural background, as in the case of Alexander when she left India and moved to New York City. This resulted in fragmentations and inner struggles in order to find a reconciliation, which is often a precarious adjustments over the fault lines of the soul. An example of this difficult condition derived from the dislocated condition, is a quite nightmarish and painful scenario described by Alexander in *The Shock of Arrival* when recalling a moment during a writing class at university in America, when she was invited to answer to questions posed by. The question which provoked a terrific image in the author's mind regarded the "Poem by the Wellside", as she was asked if she realized that the old woman in the poem wanted to kill her. Her reaction to that question was two nights spent thinking about what would that possibly mean, investigating on the possible reasons behind the will to kill her, until Alexander said to herself: "Was it [the old woman] the past rounding back? I did not ask myself those questions. The gash of dislocation was too fierce" (*The Shock of Arrival*, 37). Dislocation interfered so much in what Alexander wrote that it even deformed that

original sense given to the poem by the very same author, for the old woman figure should have had recalled a grandmother figure, not a creepy, nightmarish killer. Individuals who experience dislocation, may as well feel out of place, because they left their native land; exactly as implied in the medical definition where the term indicates a dysfunction in the normal connection of a joint in the body, as Warren writes: "This can lead to a situation where the entire idea of home itself is fragmented [...] There is nothing one can claim one's own. In this difficult situation people cannot help but piece together these fragments of their lives hoping to find a sense of belonging." (Warren, 48). Dislocation can cause a sense of loss, a vacant, unstable space attached to the notion of 'home', a traumatic blank space in which the mind returns over and over. A childhood marked by fragmentation may be dreadful. And the effects on one's mind are long-term. The sense of loss can turn into the terror of having no history, even no identity. Alexander's experience of dislocation is somehow cured by the act of writing, as we shall see, and indeed it is through her writings that Alexander made large use of memories to travel back to that motherland, a real and figurative place which is a fundamental part of her identity:

"I was taught that what I am, is bound up always with a particular ancestral site. Perhaps I will return there to be buried, my cells poured back into the soil from which they sprung. How tight the bonds are; how narrow the passage from birth to death." (*Fault Lines*, 23)

Despite her being an artist who claims to be careless of discussions based on classifications relying upon separation between national boundaries, she is somehow the result of those categories called space and time and their consequences; she is the result

of the geographical and temporal dislocations. Her works mirror her multicultural life experiences which moved across four continents. Her migrant self is at the centre of a discourse that she tries to reaffirm and deconstruct at the same time. While deconstructing the dominant and colonial narratives she is creating a new form of subjectivity deeply interconnected with her postcolonial heritage. And on the other hand, her cultural displacement is the result of the incongruent elements of that heritage.

A further example of the problem of identity is presented by Alexander when she confronts with the 'other self', the other side of her personality, who comes to her in several dark garments pieced together with parts "from a Sudanese woman's tob, a Tiruvella woman's sari damp with monsoon rain, a Nottingham woman's schmatte [...] a New York woman's scarf bought from a Korean vendor on the side walk [...]" (*Fault Lines*, 81). She could identify, and has been one of them somewhere in her life, with all these women, but at the same time she feels uneasy in choosing just one of them in particular. To cope with multiple selves is typical of Alexander's works and it also an intrinsic condition of people who experienced multiple dislocation, in other words, what we might call migrant souls. One cannot fully recognize his or herself in just a single, perfect identity, for he or she is not just a single self due to the nature of a fractured life.

1.3 Time: Linear and Circular

Temporality and spatiality are two key concepts in Alexander's works, especially in her memoir and in *The Shock of Arrival*. They intermingle and fuse in her literal output, for she describes her life as marked by being geographically dislocated and torn between the realities she experienced, but that also implies the fundamental role of time, in particular the weight of the past on the present. "I cannot find the river that brought me here, yet I am because that was" (*Fault Lines*, 197). That past caused that specific present, and on the other side, the present can have corporality, density just because it is seen in perspective to something that came before. A cultural and geographical dislocation can result in that sort of compulsive questioning previously discussed, a search for answers regarding oneself that underlines the absence of one stable whole. Still, one living body is a whole, with all the contradictions, fragmentations, and the gaps. Ponzanesi, about Alexander's memoir, argues: "Within the well structured sequentiality of events is a subweb of doubts. These untangle the filaments of self and deconstruct identity from an essential Indian core towards a piecemeal self, as the author defines her existence" (Ponzanesi, 53). However distinguished, two or more identities can be traced in one person, the bits and pieces come together in order to create a condensation of multiple temporalities. Present and past create two separate worlds within oneself, still they can be connected and perhaps reconciled through the linear conception of time, as one can notice in the paragraph regarding her life. In *Fault Lines* Alexander presents a "diachronic narrative of the story of an Indian woman writer looking nostalgically back at her roots with the synchronic pattern of dislocation, removal, and dispersal" (Ponzanesi, 53).

Alexander has two conceptions of time and its effects: linear and circular. The description of her life previously quoted from her memoir follows the first pattern, yet, there are poems and prose pieces in this work and in others (*The Shock of Arrival* is a perfect example) that are written in a circular way. The understanding of time is different, a chronological precise order is not what stands at the center of meaning, rather the past keeps interfering with the present. Therefore, time for the author keeps flowing in two different directions. Alexander often interrupts the linear sequence of events and memories in order to unsettle the structure with thoughts, reflections, questions about who she is. She lives in the linear dimension of time (as everyone does) but suddenly she is brought backwards by memories. Sometimes the two dimensions of time even coexists in the same text, and a perfect example is to be found in Alexander's poem "Art of Pariahs":

Back against the kitchen stove
Draupadi¹¹ sings:

In my head Beirut still burns¹².

The Queen of Nubia, of God's Upper Kingdom,
the Rani of Jhansi, transfigured, raising her sword,
are players too. They have entered with me
into North America and share these walls.

We make up an art of pariahs:

Two black children spray painted white,
their eyes burning,
a white child raped in a car
for her pale skin's sake,
an Indian child stoned by a bus shelter,
they thought her white in twilight.

Someone is knocking and knocking

¹¹ In the epic *Mahabharata*, Draupadi is the daughter of King Drupada, originally known as Princess Krishnaa (due to her dark complexion). She becomes the wife of the five Pandavas.

¹² Note of the author: "The line 'Beirut still burns' is something I saw written on a wall in the East Village. The poem itself was occasioned by a series of racist incidents that took place in New York City. I imagine Draupadi of the Mahabharata, become a young Indian woman in North America." (*S.o.A.*, 8).

but Draupadi will not let him in.
She squats by the stove and sings:

The Rani shall not sheathe her sword
nor Nubia's queen restrain her elephants
till tongues of fire wrap a tender blue,
a second skin, a solace to our children.

Come walk with me toward a broken wall
-Beirut still burns- carved into its face.
Outcastes all, let's conjure honey scraped from stones,
an underground railroad stacked with rainbow skin,
Manhattan's mixed rivers rising.

(*The Shock Of Arrival*, 8)

In this poem, her Indian heritage, representing her past, has "entered with me with me into North America". There's a linear usage of time, for we are set in her present in North America, but at the same time and on the same level there is another temporal dimension developed, the Indian one, through the author's evoking of racists abuses. The circular employment of time in a sense completes the linear one, as for Alexander past and present often share the same spatial and temporal space: "I ponder how these poems have come into being, how Manhattan, with its crowded streets and subways, frames the landscapes of my Indian imagination" (*The Shock of Arrival*, 16). Ponzanesi thoughtfully argues: "Time assumes corporality in its setting through spaces and locations [...]. It is impossible in Alexander to distinguish spatiality from temporality, not to spatialize time and temporalize space" (Ponzanesi, 57).

1.4 Writing and Identity

Alexander literal and poetic production is mainly concerned with the role played by place, time, memory, and language in the construction of an identity.

At the very end of her memoir she tries to answer to the basic question of identity: "Who are you?". She answers that she is a poet who writes in America. But she also claims that she is not a poet of the sort of Robert Frost or Wallace Stevens variety. The label of Asian American poet seems to suits her better.

A woman poet, a woman poet of color, a South Indian woman poet who makes up lines in English, a post colonial language and also perhaps a Third World woman poet, who takes as her right the inner city of Manhattan, creating poems about the hellhole of the subway line, the burnt out blocks so close to home on the Upper West Side, finding there news of the world (*Fault Lines*, 1993).

Alexander feels that in America the only thing that she could completely be is a mother, a woman, and she raises doubts also on these concepts. So she refers back to what she was in order to establish a direct relationship to what she is. Alexander here establishes a frame where she places herself into a frame that resembles the way she sees herself, and in this way she is inviting the outside world to see the same things, the same background and cultural references. The whole of an identity is constituted by all the experiences a self undergoes through lifetime. Alexander is strongly attached to her past, she needs to write about it, to create a concrete form, provide a body to her childhood memories even if spatiality and temporality were so different in the moment in which she was creating such physical space for her past.

1.5 Writing as a Shelter

A recurring pattern in Alexander's writings is the intrinsic faults that cohabit in herself because of the multiple dislocations, the compulsive questioning about the nature of identity, what might constitute the woman she was. In her memoir, she repeatedly asserts that the act of writing was one thing able to produce in her a feeling of home. Also in *The Shock of Arrival*, she refers to this emotion and calls the act of writing a "shelter". Alexander expressed this process of keeping together her inner, fragmented fault lines through the writing process, as we can see in the following quote:

"The act of writing, it seems to me, makes up a shelter, allows space to what would otherwise be hidden, crossed out, mutilated. Sometimes writing can work toward a reparation, making a sheltering space for the mind" (*The Shock of Arrival*, 3)

Alexander tries to reconcile her fragmented self, fragments of a life separated between time and space, due to the several changes she went through. It is not only a matter of geographical dislocation, she does not feel uneasy just because her "childhood crisscrossed the continents". She does have two continents and two macro identities attached to them, being one Indian and the other American, which often need to be reconciled one with the other. Dislocation is present and deeply intertwined in Alexander's works, and her need to write also derives from that of finding a shelter, a home, in a reality which is constantly and rapidly shifting. In this condition, she needs a refuge, a place able to represent her. On this matter, Julia Kristeva in her *Stranger to Ourselves* (1991) argues that, independently from cultural and gender specificity, the human psyche is never at home. This sense of psychological displacement is very useful in order to reveal Alexander's truth, for we can recognize the very same feeling of uneasiness in *The Shock of Arrival*, in which the author looks for a metaphorical home

and finds none. "House of a Thousand Doors" is one of the poems of *Shock of Arrival*, its major theme is , in fact, a house with a thousand doors, thousand possibilities of access, in which the narrating voice beg to be permitted in. In the end, she receives no answers from the gods, "who will not let her in" (*Shock of Arrival*, 31). The same concept is expressed in Helen Grice's *Negotiating Identities*, where Meena Alexander's memoir is described as a "work informed by a post-structuralist strain of postcolonial theory [in which] "home" can only be an imagined place" (Grice, 201). This inner condition is very common among communities of migrant people, and since postcolonial theories made this reality emerge, the field of discussion has been widening and filled with new accounts and works of artists with a postcolonial heritage. This conception of "stranger" can remap, reformulate the notion of "Other", as everyone in whatever place can feel "Other"¹³. In writing she feels protected, writing represents a space where she can recollect all her dearest memories, that also are fundamentals parts of her identity. Writing provides the shelter she needs in a real, geographical space where most of the time she feels shredded by the context around. She is marked by her being a black Asian American woman in America, as she remembers the feeling of being a "black thumb, a grotesque thing" (*Fault Lines*, 168) in the middle of her husband's colleagues, or worse, as she recalls the racial insults on the street in her memoir. But writing provides a space where she is safe, and she is free to express herself without restrictions, without having to adapt or feel uncomfortable for something she is not responsible for, as, for example, her origins. A book represents for Alexander a space where Kerala and New York can coexist, a safe place where all she

¹³ Lacan theorized the term 'other' in mainly two ways: first, in the sense of self/other, where other is the 'not- me'. Second, 'Other', with capital 'O', to distinguish between the concept of the other and the actual others.' It is a concept developed in the psychoanalysis academic field useful to oppose a dominant, hegemonic discourse to non dominant realities of smaller groups. (see Lacan, "The Agency of the Letter in the Unconscious, or, Reason Since Freud").

was in all her different parts of her life can be pieced together. Past and present, origin and fate, as the author writes: "A book is like karma, the long line of fate to which one is attached, the scents of past lives flowing off pages" (*The Shock of Arrival*, 63).

1.6 Languages and Memories

Writing is a shelter, but it also something under her control. Alexander creates her own poetical language in that space, a fusion of all her different bits and pieces. She creates a linearity on the surface and then she likes to interrupt it with intromission from the past, questions, memories, disruptions, omission, and repetitions. She writes to exorcise her fears, to provide a body to the questions that keeps on tormenting her. "Why did I leave India? Why did I feel as if there still were a part of my story that had to be forged through departure?" (*Fault Lines*, 146). The constant questioning is part and parcel of the author's poetical language, this patten marks Alexander's writing as a characteristic trait. It is as if she were a wanderer in search of a home, an identity that tries to stitch the several parts of her torn being into a ordered whole. Alexander express this emotional status in a statement that sums up the previous concepts: "My life was so torn up into bits and pieces of the actual that I depended on the poems, irruptions of the imaginary to make an internal history for me" (*Fault Lines*, 125). Alexander works are written in a poetic language that is highly centered on the author's mind, a brilliant combination of pairs of opposites that continue to appear in several forms. We can find alternation of two clashing concepts, as imagination and reality, the past and the present, individuality and a larger community. Alexander's works express how the self must be a negotiation between intrinsic differences that come from culture, ethnicity, language, gender, and social status. The self must necessarily be heterogeneous in order to be able to accept and reconcile such fault lines of the soul, and her internal alterity, an heritage of her life as a dark Asian American woman who, through her works, offers a repeated, and each time renewed, perspective on the self. Her memoir works for the author like a "'momentum" in memory and language that

keeps shifting and grafting like fractals, the mathematical figure that keeps adding sides, lines, and shapes to a main contour, Alexander's identity keeps reverberating and refracting, but remains basically engrained in the same area" (Ponzanesi, 51). Meena Alexander arrived in America in 1979 for the first time and "felt torn from the India I had learnt to love" (*Fault Lines*, 15). She describes the differences she was experiencing during that period in her life, between India, the world she had known, and America, New York City; clearly a pair of opposites, two separate, almost representative sides of the world. These clashing elements were to coexist within oneself, and in all other people who experienced or are experiencing the same physical and emotional dislocation. An example of these pairs of dichotomies is to be found in Alexander's prose piece "Hotel Alexandria". This piece is the first American poem the author claimed to have written when she arrived in New York City and it opens with Alexander observing a building which is being torn down leaving its inhabitants abandoned on the street. In this image of desolation there is an old woman, a representation of the misery of the situation: she kneels on the icy ground, she has no gloves and yet she does not moan. And then there is a turn in the story, suddenly the author is not in America anymore, as her imagination lets surface "Alexandria, city of my childhood" (*The Shock of Arrival*, 32). In "Hotel Alexandria" we can find the opposites reality/imagination, for she is witnessing a real scene that then turns into imagination; present/past, for she is remembering and not merely inventing; and America/India are there at the very same time, providing two completely different and yet coexisting backgrounds. Pascal Roy writes about Meena Alexander as follows:

As a creative writer, Alexander allows her verbal expression to be as profuse as her richness of experience and perception. She succeeds in reconstructing her experience and casting it in a lyrical narrative with a philosophical intensity. What one would know of her

writings may not be necessarily the inside story but the evolution of her "mode of vision" and her "successive" engagement with the world (Pascal, 135).

Indeed, in Alexander's works memories and language are strongly intertwined. Both because the first is a fundamental inspiration for the latter, and consequently a major theme in the author's writing, and also because the discrepancies and the fault lines within the conscience of Alexander produced linguistic and aesthetic choices that marked and characterized uniquely her works, and produced the "mode of vision" and her particular "engagement with the world".

However, language means something more to the author. Meena Alexander was tied to language also on a different level, because several languages came to her in different moments in her life, especially when she was a young girl. She was tied to her ancestral language as well and had a particular relationship with it. As she recalls in both *Fault Lines* and *The Shock of Arrival*, she refuses to learn the formal literary script of Malayalam, the language spoken in Kerala and by her parents, her mother tongue. It is a language dear to the author, and each time she listened to its oral form it immediately took her back to her ancestral house, her grandparents and the groups of women reunited in a room; little glimpses that evoked in her the memories of her past. Indeed, in spite of her deep connection with her roots, her returning, circling and surfacing of memories from her childhood, she refused to learn the script of Malayalam (*The Shock of Arrival*, 11-12).

Alexander had a fraught relationship, as the author herself argued, with the different languages she grew up with, and in particular she had a conflicting bond with English, the language of her education and creative work. She learnt English and French while in Khartoum with her parents. She was then trained in English elocution by Mrs

McDermott, as she remembers both in *Fault Lines* and in *The Shock of Arrival*. Indeed, Alexander writes of two different approaches to English, one in North Africa, Khartoum, and the other occurred in India: "The English I learnt in India was always braided in with other languages: Hindi, for I was born in Allahabad and spent my earliest years there; Malayalam, the language of my parents; Tamil, which was spoken by friends; Marathi, for I spent a year in Pune" (*The Shock of Arrival*, 4).

The author then opposes this kind of English, that in the previous passage seems more like a language added to the considerable amount yet existing in her life, with no particular prerogative over the others, to the approach she had with the same language in North Africa: "In contrast, the English I learnt from a Scottish tutor in Khartoum and then perfected in the Diocesan School for British children was strict, and given the sternness of colonial pedagogy, cut away from the Arabic that flowed all around, [...] even from the sort of English I spoke with my parents and friends" (*The Shock of Arrival*, 4).

This second kind of approach to English is much more academic and rigid, in order to achieve linguistic perfection she had to separate completely the new colonial language from the background and the reality she was immersed into. She had to exercise in order to delete the Indian accent from her cadency, she trained in fluency and continued her academic career with her studies in the different universities where she both studied and taught. Alexander achieved and gained academic and professional success, rewards and publications. She became a rewarded scholar and professor in the City University of New York, and was an awarded poet. Alexander, though, describes the process of learning English in a strict method as implicitly involving a violence attached to it:

"It was a shock to me, a crisis in my writing life [...] to realize that the machine of the colonial, technically postcolonial education I had received and, indeed, had fostered, was cutting my words off from the very wellspring of desire"(*The Shock of Arrival*, 4).

As underlined by the author, there is a strict connection between language and the background attached to it. She was well aware, in this paragraph, of a certain kind of weight borne by the colonial English, especially because she felt that the language in which she wrote, the medium used to express her art, in a way, detached her from a part of her identity, identifiable in the passage above with the wellspring of desire.

Languages and memories are elements impossible to separate in Alexander's works, they are interconnected and the first affects the latter in an indissoluble continuum. This is a characteristic trait of Meena Alexander's works, and perhaps one of the essential uniqueness which made her an influential writer in her academic fields as well as a politically active artist. Her poetry speaks the truth of her experiences, an artistic reconciliation of her two identities and of all the intrinsic discrepancies that divide them and still at the same time unite them. She fashioned her own hybrid poetics on a grander background of postcolonial reality. Basu and Leenerts, in their critical essays on Alexander, describe the author literary output as follows:

Alexander's literary output does not just record the lingering burden of colonial epistemic violence: it charts a creative transformation of the experiences of alienation and fragmentation of languages and cultural legacies into a unique hybrid aesthetic that combines the intellectual, linguistic, and cultural traditions of both her colonial education and the indigenous traditions of her Indian and particularly Kerala roots. (Basu and Leenerts, 5).

Meena Alexander expressed in a unique way her personal experiences, though in her voice many migrant souls could recognize their own realities and found the author's works relatable.

1.7 *The Shock of Arrival: Reflections on Postcolonial Experience*¹⁴

"The shock of arrival is multifold- what was borne in the mind is jarred, tossed into new shapes, an exciting exfoliation of sense"

Meena Alexander, *The Shock of Arrival*

The book I took as object of my dissertation is this collection of prose and poetry published during Meena Alexander's prolific literary and academic career. It was published in 1996 by the Boston South End Press.

As the title underlines, it is a work deeply interconnected with the postcolonial background of the author, being Alexander an Asian American artist who grew in a family involved with the struggles related to the independence of India (her father worked for the Indian continent and moved with the family to Sudan as soon as it became an independent Nation), which became an independent State from England in 1947. Works about the Indian diaspora have proliferated ever since and became a popular topic of literary studies.

The Shock of Arrival, yet, is a work that deepens beyond the boundaries of classical postcolonial literature, as it investigates the fault lines of the identity of a dislocated and racially marked female body.

On a structural level, *The Shock of Arrival* can be described as a combination of genres, a collection of prose chapters interjected by poetry. It is divided into 6 macro sections (namely: "Overture", "Piecemeal Shelter", "Translating Violence", "Making Up Memory", "Skins with Fire Inside: Indian Women Writers", "Coda") which contain shorter chapters, a different number for each of them, 47 chapters in the whole book.

¹⁴ In this section, where not specified, notes regarding Alexander's work refer only to *Shock of Arrival*.

Some chapters are dedicated entirely to poetry, one poems for each chapter that is being entitled like the poem itself; other chapters are composed by prose exclusively and some others are a combination of the two, and contain both poetry and prose.

Beside the duality composed by poetry and prose, in this collection we can find other dichotomies that I already illustrated in the previous section, for example reality opposed to imagination, or the past opposed to the present. This characteristic structure is typical of Alexander's works, and it is also an intrinsic condition in postcolonial, dislocated, migrant people. Duality and dichotomies are key ingredients in multiculturalism in general, for, as discussed above, there are two realities coexisting in one living body.

According to Bindu Malieckal, who wrote "Reviewed Work: *The Shock of Arrival: Reflections on Postcolonial Experience* by Meena Alexander", published in 1999 in the Oxford University Press, the book is described as "a combination of the real and imaginary" (Bindu, 192). There are, in fact, long digressions in the author's past, memories, and experiences which resemble real moments and periods of her life, but often crossed by an imaginary component that is there in order to complete a wider sense in the meaning offered by the author when referring to that particular event. An example of this methodological combination of reality and imagination is to be found in the chapter entitled "No Nation Woman" of *The Shock of Arrival*. Alexander is recalling that time of the year, as a young girl, in which she had to leave Tiruvella and return to Khartoum. She describes here how she used to try and stop the breath by pinching her nostrils and tamping up a fist in her mouth. This is a real fact, in this passage the author describes the place where it happened, and through her remembering she provides a

very detailed description of the feelings she had during those moments, the taste of black earth on her tongue:

"I crouched, bottom up, trying to bury my face in the soil. The taste of black earth was on my tongue, sharp scent of tapioca root, raw, hidden. I needed to go breathing though. With the breath coming and going, going and coming, I tried not to breath in the dirt." (*The Shock of Arrival*, 118).

In the following paragraph Alexander first put into relationship this memory of her life with the tale telling ("If you try to hold it in, it explodes outwards"(*The Shock of Arrival*, 118)), and then she overlaps reality with imagination, starting a whole different passage where she wonders and imagine what would have been like to turn into a rock and being brought around by her mother. She connected an emotional and physical dislocation with a fictional situation, a scenario provided by imagination, in order to draw a wider picture in which she describes a wondering self, circling upon existential questions: "So what would it have been like to be, before all motion was, before the first hiccuping breath, before the first sky? Before train, plane, ship, exile?"(*Shock of Arrival*, 118).

The combination of fiction and reality is a powerful method to deliver a message that would be delivered less impressively otherwise, if it would have stick to simple factuality. Imagination also is used alone for the same reason, for there are many parts in the book where the author wanders by herself looking for answers, trying to unlock images or constructing them in order to sustain the duality that stands at the very base of the structure, prose/poetry and real/imaginary.

The Shock of Arrival, as previously discussed, deals with the field of dislocation and its consequences, and this characterization set the background in which the author writes and affects also the poetic language. In Malieckal's words:"Alexander [...] offers a

poetic expression of postcolonial aftermaths and the diasporic experience, a revision of memory and history, and perceptive examination of women's writing and contemporary Asian American art" (Maliackal, 193).

The volume represents also a collection of memories. Alexander describes her ancestral heritage through flashbacks, in long descriptions of places, mostly houses, related to her family. She shows to the readers the events, faces, places, languages that made her the woman and the artist she has been. Yet, the highlight in *The Shock of Arrival* seems to be more about the dislocation, the diasporic experience, how her world drastically changed when she moved to America: "In many ways, Alexander does her own rebuilding, [...] of literary type. *The Shock of Arrival* focuses on writing, relocation, and habitation in the United States" (Maliackal, 192) .

From the very first paragraph of the book, the author argues that all the poems and prose pieces rose out of different moments in her life, but she also adds that each one of them was created in America. Past and present connected synchronically and diachronically, both in a continuum and still the first creates interferences, disruptions within the uniformity of the latter. A complex, heterogeneous self which is composed and held together by fault lines, pushed always further by a cyclical pattern of dislocation, that continues to add richness and difficulties to the metaphorical picture of one's own identity.

"The shock of arrival forces us to new knowledge. What the immigrant must work with is what she must invent in order to live. Race, ethnicity, the fluid truths of gender are all cast afresh. Nationality, too, the emptiest and yet most contested of signs, marks us."
(*Shock of Arrival*, 1)

The process of 'rebuilding' truths that seemed fixed and untouchable and yet end up revealing themselves as temporary and fragile, stands at the very base of the structure of the book. What one thinks to know about the world or about one's self, turns out to be just a part of reality. Factors such as race, ethnicity, gender, and nationality culturally define who we are, and yet they are empty, for there is an always ongoing process of transformation. The book, according to this pattern, changes shapes as it develops its truths. Language is never too crystal clear, metaphors are preferred over a simple description of factuality. All of these methods, according to my opinion, are used in order to represent this kind of fragmented, shifting, dislocated, and postcolonial reality.

Also the returning questions about identity are a representative scheme in this wondering, structural conception of the book and of the author's mind. As already argued in the precedent chapters, the identity issue stands at the core of the collection.

The Shock of Arrival relies deeply on a moving, shifting notion of identity, and it is a work highly influenced by Alexander's arrival in America and its aftermath. She had already experienced dislocation in her life, but perhaps this one, the final one, was the most striking. She felt split in two, and about this feeling she chose to quote W.E.B. Dubois: "two souls, two thoughts... in one dark body"¹⁵. Alexander added further shades of meaning to this statement by relocating it at the tail end of the century, and including "many voices" in that one dark body.

After "a childhood that crisscrossed nations" (*Fault Lines*, 3), and the awareness of the place as both present and absent, Alexander settled in New York City as an individual who is willing to reconcile and recognize her American and Indian identities, to build up a new consciousness.

¹⁵ Dubois, W. E. B, *The Souls of Black Folk*. New York, Avenel, NJ: Gramercy Books, 1994.

1.8 Selection Criteria and Difficulties

It was as if a white skin had covered over that language of
accomplishments and I had to pierce through it, tear it open in order to
make it supple, fluid enough to accommodate the murmurings of my
own heart.

(The Shock of Arrival, 4)

I was immediately fascinated by *The Shock of Arrival*, as Alexander's powerful words deeply hit me. Alexander is an author whose rhetorical language is equally descriptions of crude realities and imaginative scenarios directly taken from her experiences fused with her creative imagination. Her poetic language, according to my analysis of the texts, is able to go beyond a classical postcolonial, feminist discourse in order to embrace a more complex picture of the life of an Indian American woman artist inhabiting different realities, geographical spaces and cultures, dealing and reconciling her inner fault lines and struggles. Her relationship with languages and poetry is extraordinary, in the sense that I have never confronted with an author like her. She writes out of necessity and her voice deserves to be heard.

"The gap, the cleft between wordless intimacy and functioning script, is coequal in intensity with the fissures in my daily life, the estrangements, the castings adrift I need as I write" (*Shock of Arrival, 39*). Her poetical language is accurate, dense in meaning, careful with the selection of the terms. The author's is able to convey complex images and feelings through metaphorical sentences that are at the same time very complex but recognizable in one's inner daily life.

Alexander is also a relatable voice. Her works deal with contemporary themes, her migrant soul speaks of a condition which is as widely discussed as it is too often ignored and under evaluated. She presents her own personal life experiences, and yet she writes about universal, often difficult, truths. She is a voice among many and yet she is unique. She is aware of the past, especially of the postcolonial heritage, but underlines the importance of being conscious of the present: "We are here in this present, the only one we have, fractured, pitted, pitched to violence" (*Shock of Arrival*, 7). Her repeated declarations about life and selfhood as fragmented are, among others, important features that make her an interesting voice able to turn the readers aware of truths and situations distant from the lives of those who didn't experience such conditions. So, even if one does not share her history of dislocations, migrations, displacements, cultural struggles, and gender struggles, she can recognize bits and pieces of personal emotions in her writings. Her being relatable beyond shared experiences is a characteristic trait of Alexander's works, and personally, one of my favorite. Her works always move far beyond the biographical limits.

Her poetic language in *The Shock of Arrival* also represents a challenge. She employs lots of metaphors, and her speech can be quite cryptical. It is not a plain, linear, straight-to-the-point kind of writing. As previously discussed, she circles among matters over and over, with repetitions, omission, flashbacks, and so on. She can jump from a description of factuality to an imaginative digression in the space of a line, or even overlap the two levels. Some parts are not easy to understand, some others gain the right, deeper meaning only when put in relation with other information, facts concerning the author, that may be located even 20 pages later.

What rendered *The Shock of Arrival* a compelling text to translate is, also, the fact that it was interesting the act of translating an author who had already translated herself. She was an Indian author writing in English, a colonial language which bears some cultural implications, but that is dear and useful as a tool to her writing process, as she wrote: "Sometimes all that has been forgotten wells up and I use my English to let it surface" (*Shock of Arrival*, 12). Her ambivalent relationship with English is part and parcel of Alexander's typical way of reconciling opposites and braid together clashing realities.

Translating this text was not an easy task, but I found it a very pervasive experience. Every chapters I translated aims to transmit relevant and contemporary messages, and I tried to understand every one of them beyond the complexity and the necessary intricacies. In conclusion, my opinion is that Alexander's literary output is thoughtful and involving, to say the least, and I am honored to have had the possibility to translate this extraordinary author into another language.

A very central theme of the book and of this dissertation as well, is, obviously, translation. In fact, "Translating Violence" is also the title of a chapter of *The Shock of Arrival*. In this chapter Alexander describes several works of women artists, whose goal is to focus the audience's attention to some particular postcolonial, psychological, social, and cultural struggles.

Alexander writes a small but very important introduction to this list of works of art:

"The bitter translation of self required by violent conflict is clear in these writings by women from South and West Asia that I have been reading in the collection *Blood into Ink*¹⁶. It is as if the continuous pressure of violence, always already localized, had forged

¹⁶ This anthology of 20th-century South Asian and Middle Eastern women's writings illustrates how they have become active participants in conflicts, speaking about war not only as an extraordinary experience, but also as an ordinary experience of coping with violence on a daily basis. They show that women's involvements with the rituals of violence do not begin or end with traditional war, but that their daily

itself into a second language- an Otherness more radical than any the woman writer had been forced previously to feel- and through this anguishing, potentially fatal medium, she must voice her passions, reconfigure her world." (*Shock of Arrival*, 84)

Independently from the artistic medium involved to express one's thoughts or positions regarding specific matters, what brings together this group of artist is the will to react to specific, often domestic, kinds of violence. In other words, a reaction is the aftermath to a violent conflict, and these reactions are declined in many different ways.

The marginality of the female condition is a key element that pushes these artists to react in their own ways. Their stories in the collection represent marginalized voices whose intention is to put into relationship a violent reality and a world which requires them to be silent. Alexander then takes a step further by wondering how to recuperate normality in the middle of the violence.

English is a language she used to let surface some things at times, and yet it needed to be stripped away at others, in order to let the author closer to her roots and some submerged truths impossible to translate in English:

"I felt that even memory would be impossible if I did not turn my attention to the violence very close at hand, attendant, in fact, upon the procedures of my own writing. [...] The psychological scars of how I came to English are still vivid. They have stayed with me in my writing life." (*Shock of Arrival*, 4).

The act of translating may be violent, or necessary, or both at the same time.

struggles for survival stretch seamlessly into the more public arena of political war. (see: Miriam Cooke, *Blood Into Ink: South Asian And Middle Eastern Women Write War*, Routledge, 1994).

2 Parto two

2.1 Overture

2.1.1 Un'Altra Voce

"Dalla vista procede un'altra vista e dall'udito procede un altro udito e dalla voce procede un'altra voce"¹⁷

- Walt Whitman, *Leaves of Grass*

Le poesie e i brani in prosa in questo libro intrecciano verità difficili del corpo e del linguaggio. Nonostante traggano ispirazione da diversi momenti nella mia vita, ognuno nasce sotto l'egida Americana. La migrazione, un tema centrale per molti di noi in questo mondo in cambiamento, ci forza a ripensare a come il corpo viene percepito e a come funziona il linguaggio. Al centro cuore di quello che succede in queste mie a volte frastagliate riflessioni, si trova anche la questione dell'esperienza postcoloniale.

Lo shock dell'arrivo è multiforme - quello che la mente fece crescere viene sconvolto, catapultato in nuove forme, un'emozionante esfoliarsi delle proprie idee. Ciò che eravamo nell'altra vita viene ridotto in frantumi. Ma i mondi che ora noi abitiamo parlano ancora del bisogno di inventare, degli antenati, della fede. In un'epoca di possibilità letteralmente esplosive, dobbiamo capire come vivere le nostre vite.

Lo shock dell'arrivo ci obbliga a nuove consapevolezza. L'immigrato deve adoperarsi con ciò che riesce a inventare per vivere. Razza, etnia, le verità fluide di genere sono tutte nuovamente in discussione. Anche la nazionalità, l'etichetta più vuota eppure più dibattuta, ci contrassegna.

¹⁷ Titolo dell'opera di Whitman in italiano: *Foglie d'Erba*. Traduzione e cura di Alessandro Ceni.

La vecchia domanda "chi sono io?" ritorna - sono come gli altri mi vedono, ma sono anche i miei desideri, le mie aspettative, la mia voce. Ma come si forma la voce quando quello che gli altri vedono si scontra con quello che io percepisco di me stessa? Venendo in America ho sentito nel mio cuore quello che W.E.B. Dubois chiamava: "due anime, due pensieri... in un unico corpo scuro".

Ma ora, al finire del secolo, forse ci sono molte anime e molte voci in un unico corpo scuro.

E come funziona questa coscienza qui e adesso, per una donna indiana?

Quale verità multistrato si sta rimescolando qui?

Quali voci sepolte si stanno rattivando?

2.2 Rifugi Graduali

2.2.1 Rifugi Graduali

Mi sembra che l'atto della scrittura dia vita a un rifugio, permettendo uno spazio per ciò che rimarrebbe altrimenti nascosto, cancellato, mutilato. A volte la scrittura può tradursi in lenimenti, offrendo un posto sicuro per la mente. Eppure favorisce le rotture, strappando quello che potrebbe altrimenti sembrare un tessuto senza cuciture, opprimente. Sicuramente questa difficoltosa sensazione nei riguardi della scrittura e il suo funzionamento è stata causata, in parte, dell'essere cresciuta femmina in una casa indiana tradizionale. Mentre andava bene saper leggere e scrivere, la scrittura che nasceva dalla fantasia e dal desiderio - e cos'altro potrebbe mai essere una poesia? - era pericolosa, piena di rivelazioni che avrebbero potuto infrangere la fragile patina del decoro, minacciare la gerarchia, lo scorrere abituale dell'ordine domestico, perfino quello dell'ordine pubblico. Ma per una giovane ragazza di una famiglia cristiano-siriana, cresciuta sia in Kerala¹⁸ che in Nord Africa, le grandi distinzioni fra lo spazio pubblico e quello privato avevano scarsa importanza, non più di quanta lei ne trovasse nello scrivere poesie dov'era essenziale che l'immaginazione creasse un'intensa, se necessario breve, fusione di mondi disparati, di pensieri frammentati.

Poiché questi atti di scrittura sono incorniciati in un mondo anch'esso più o meno governato dalle restrizioni del colonialismo, l'impulso di scrivere raggiunge nell'essere un punto di eccesso quasi privo di parole. E i tentativi di ottenere l'accesso a un

¹⁸ Stato dell'India meridionale (*Atlante geografico De Agostini*).

linguaggio intimo che possa funzionare anche nella sfera pubblica - essenziale per uno scrittore- può rivelarsi crudele, perfino estenuante. Le verità dell'individuo, ben lontane dall'essere sanzionate dalla tradizione e approvate da un corpo di conoscenze canoniche, sembrano mere eruzioni, eventi che si verificano una sola volta, un effluvio di sentimenti.

Nacqui pochi anni dopo l'indipendenza indiana e imparai l'inglese sia in India che in Nord Africa. L'Inglese che appresi in India era sempre intrecciato con altre lingue: l'Hindi, in quanto sono nata ad Allahabad¹⁹ e lì vi trascorsi i miei primi anni; il Malayalam²⁰, la lingua dei miei genitori; il Tamil, che era parlato dagli amici; il Marathi, perché trascorsi un anno in Pune. Al contrario, l'inglese che imparai da un insegnante scozzese a Khartoum²¹, e che venne poi perfezionato nella Scuola Diocesiana per bambini inglesi, era rigoroso, e data la severità della pedagogia coloniale, tagliato fuori dall'Arabo che scorreva tutto intorno, dal Francese, e dalla mia linguamadre il Malayalam, e anche da quel tipo di Inglese che parlavo con i miei genitori e con gli amici.

Era come se una pelle bianca avesse ricoperto quella lingua del conseguimento di risultati e io dovessi perforarla, strapparla fino ad aprirla per poterla rendere malleabile, fluida abbastanza da poterci far accomodare i mormorii del mio cuore.

Questo processo di lacerazione, di distaccamento della lingua dai suoi limiti canonici, dai suoi conforti coloniali - con cui intendo anche la persecuzione della maschera elegiaca del paradigma Wordsworthiano - è davvero arduo. E ci sono stati anni in cui sentii il bisogno di non dovermi sporcare le mani con l'impegno di

¹⁹ Città nello Stato indiano dell'Uttar Pradesh (*Atlante geografico De Agostini*).

²⁰ Lingua diffusa principalmente in India, la maggioranza dei locutori sono stati censiti nel Kerala. Tamil e Marathi sono ugualmente lingue minoritarie indiane (*Ethnologue: Languages of the World*, S.I.L. International).

²¹ Capitale del Sudan (*Atlante geografico De Agostini*).

confrontarmi con la violenza implicita nella stessa lingua che io usavo: l'Inglese. Certamente gli impulsi del sentimento e del pensiero, certamente la voce poetica in qualsiasi intensità si riuscisse ad adunare era più che sufficiente resistenza. E se c'era tumulto per le strade, spari, stupri, la voce elegiaca avrebbe potuto persistere.

Fu uno shock per me, una crisi nella mia vita creativa, se non anche in tutto il resto di quello che implica questa frase - la mia vita, come se fosse un elisir che possedevo e potessi berlo tutto o sputarlo fuori a piacimento - realizzare che la macchina dell'educazione coloniale, tecnicamente postcoloniale, che avevo ricevuto e che davvero trasmettevo stava escludendo le mie parole dalla sorgente del desiderio. Improvvisamente realizzai che anche la memoria sarebbe stata impossibile se non avessi prestato attenzione alla violenza così prossima alla mano, presente, infatti, sulle procedure della mia scrittura.

Questa consapevolezza si è fusa assieme al bisogno di dare voce alle verità del corpo femminile, precisamente quello che fu spezzato, scacciato dalla consapevolezza linguistica che ho elaborato. Ho cercato possibili vie da percorrere. Ho letto Toru Dutt, Sarojini Naidu, i fieri e tumultuosi lavori di Lalithambika Antherjanam la cui scrittura in Malayalam, provenendo da una famiglia Namboodiri, è stata in grado di squarciare la pelle del decoro, della femminilità ritualmente prescritta, precisamente quella marchiata come velenosa e intossicante, attraverso i fieri desideri delle sue protagoniste femminili. Sarojini Naidu, invece, a causa del suo crescente coinvolgimento politico con Mohandas Gandhi negli anni precedenti l'indipendenza Indiana, non fu mai in grado di liberarsi dell'ideologia poetica, quelle strofe strette di pallida e figurata restrizione che aveva appreso da Arthur Symonds and Gosse durante i suoi studi in Inghilterra.

Ho letto altri scrittori contemporanei: Audre Lorde, Toni Morrison, Gloria Andaluza e Leslie Marmon Silko dagli Stati Uniti; Michelle Cliff, Edward Brathwaite, Edouard Glissant dai Caraibi; Tayib Salith dal Sudan; Aliffa Riffat and Nawal el Sadaawi dall'Egitto; Assia Djebar dall'Algeria; Ngugi wa Thiong'o dal Kenia. Nel suo libro *Decolonising the mind*, Ngugi wa Thiong'o rivela l'aspra verità riguardante la violenza implicita nel suo studio dell'Inglese: le ripetizioni forzate, le botte, la deliberata messa alla gogna di quelli che osavano parlare il Gikuyu: tutte le componenti di un complesso culturale sottoscritto dal bisogno imperialistico di mantenere il controllo territoriale. E mentre io non avevo mai sostenuto il peso di nessuna letterale punizione fisica, le cicatrici psicologiche di come arrivai in Inghilterra sono ancora vivide. Sono rimaste con me nella mia vita letteraria.

E quindi le domande del colonialismo sanguinano all'interno di un'era di decolonizzazione, dentro i complicati mondi dell'etnia Americana. Esse segnano la nostra memoria. La nostra carne spirituale non può essere lacerata, e non può essere purificata. Ripenso ai versi sferzanti di Theresa Cha nel suo *Dictée*. L'immagine è quella di una stoffa fine e piegata, forse un fazzoletto: "Ci sono ancora i segni rimasti dalle precedenti piegature, che ora lasciano un marchio permanente". In ogni altra parte del libro descrive come la macchia inizi ad assorbire la stoffa su cui è stata versata.

La memoria, in questo mondo postcoloniale, trasforma tutto ciò che sta intorno. Il presente si muove a ritmi di tempi scanditi, attraverso le leggi oscure e brusche della nostra dislocazione. Quello che ricordo meglio è ciò che brilla nel volto del pericolo presente, intellegibile con il trauma dell'arrivo. Tutto ciò che vedo e tocco nell'arena di questo nostro spostamento deve essere elaborato, scandito chiaramente, ricostruito precariamente.

Ma cosa dire dei quartieri imperiali lasciati indietro da quelli che pensavano di poter catturare il mondo precedente? Quelle strutture coloniali bruciano al suolo ormai. Nel mio romanzo *Nampally Road*, dentro a una stazione di polizia in fiamme ad Hyderabad costruita tempo fa dagli Inglesi, la narratrice allunga la mano e tocca la guancia di Rameeza Be, la donna che subì uno stupro di gruppo da parte della polizia.

"Vede, si incontrano nella cella, nella stazione di polizia a cui la gente avrebbe dato fuoco. Questo è il loro primo incontro" mi fece notare una giovane donna che stava leggendo il libro, "lo sapeva questo?".

"No" le risposi, "non l'ho mai pensata in questo modo, ma ora che lo dice, capisco".

Lei insistette: "perché si incontrano proprio lì?"

E nonostante io abbia replicato a quella donna in modo stranamente inarticolato, adesso provo a rispondere nel miglior modo di cui sono capace: a causa dell'oppressione che la narratrice deve affrontare, la violenza che ha consumato la vita di un'altra donna. E ora penso: da quale altra parte se non in una stazione della polizia in fiamme, rivolta verso le sbarre di una cella, dovrebbe affrontare la realtà la narratrice, anch'essa dislocata, fuori luogo?

Alla fine del romanzo, in una scena di rivolta, le mura della vecchia casa vengono abbattute. Ma la donna stuprata entra nella casa, affrontando la narratrice. Se dovessi scrivere un proseguito di quel romanzo, parlerei di come se ne andrebbero per le strade insieme, in quanto le nostre storie sono vissute negli spazi pubblici. E questi luoghi assumono significato attraverso il linguaggio.

Per uno scrittore della diaspora Sud Asiatica, le abitazioni che la lingua può fornire - qualsiasi essa sia, Hindi, Marathi, Gujarathi, Inglese - sono sempre dei

compromessi, rifugi immaginari che possono essere costruiti solo gradualmente, un pezzo alla volta. Lo scrittore è perseguitato dalla radicale natura della dislocazione, non una, ma molteplici, dato il mondo che abbiamo oggi - non solo nella quotidianità delle nostre vite, svegliarsi, camminare lungo una strada d'inverno, preparare i 50cent. per un giornale - ma nelle molteplici configurazioni del sapere, attraverso la CNN, i fax, le E-mail, la tangibile compravendita delle corporazioni multinazionali, le linee telefoniche invisibili che connettono New York con Delhi o Tiruvella, le quali, con i loro rochi suoni oceanici, minacciano di cancellare le voci di coloro che amiamo.

E poi c'è anche, percorrendo un marciapiede affollato o scendendo a prendere la metro, il proprio stesso corpo che viene stigmatizzato come Altro in questo paese. L'etnia può condurre alla violenza. E questo è parte del terreno postcoloniale, parte del dolore e della conoscenza dei nostri sensi.

Creare spazio per ciò che è stato cancellato in nome del decoro della femminilità, negli alti ranghi della gerarchia classica, nel razzismo della conoscenza canonica, nell'oblio della memoria nazionale - dove il terrore dei bombardamenti ripetuti viene lasciato alle spalle con la lista dei best seller di ieri - tutto questo è parte del nostro compito, parte dei mondi violenti e fratturati che dobbiamo far schiudere nella bellezza.

E quindi i rifugi creati dalla mente sono intersecati da confini, fissati a terra come potrebbe esserlo una tenda da numerosi picchetti, solidarietà etniche, altruismo.

"Si rifiutavano di vendermi il gas, mi gridò l'uomo, disse che ero un'Irachena, che ci avrebbero uccisi tutti" mi raccontò la mia amica Zarina, mentre richiamava alla memoria le sue esperienze sulla Nona Strada, questa primavera. "Chi siamo noi, Meena?" continuò. "Dove siamo? Dove sono le nostre vite?". Rimasi in silenzio mentre

parlava, in piedi accanto a lei sul marciapiede, mentre fissavo uno squarcio di cielo azzurro tra due palazzi.

Adesso, voglio rivolgermi a lei e dirle: siamo qui, in questo presente, l'unico che abbiamo, fratturato, pietoso, ferocemente attaccato alla violenza. Sotto la pressione del presente, le faglie nel nostro cuore si riempiono con fragranze familiari, un petalo perduto, una foglia di mango caduta, il sangue rappreso sulla manica di un bambino.

2.2.2 Linguaggio e Vergogna

C'è qualcosa che si è fuso in me. Non saprei in che altro modo cominciare, tutto da capo, come se ad ogni tentativo qualcosa dovesse essere riposizionato, reinterpretato, un qualche legame, una connessione fra carne, gli abiti e le parole. C'è qualcosa di incendiario in me e ha a che fare col mio essere femmina, qui e ora, in America. E quelle parole, quei segnalatori di genere, tempo, luogo, hanno tutti una valenza straordinaria. Quando si sovrappongono l'uno all'altro, ognuno di essi - "femmina", "qui", "ora", "America" - trovo che ci sia qualcosa di piuttosto instabile nell'atmosfera che imbastiscono. Non ho un rapporto stabile, scontato con il mio corpo. E nemmeno con il mio linguaggio, in verità. Eppure solo quando il mio corpo si fa sentire, si lascia trasportare, vive attraverso il linguaggio che posso percepirne il significato.

Devo tornare indietro, per poter cominciare: pensa al linguaggio e alla vergogna.

Da bambina ero solita nascondermi per scrivere. Questo succedeva a Khartoum, dove trascorrevi molti mesi all'anno - la mia vita divisa fra quel deserto e il verde tropicale del Kerala, dove mia madre ritornava con i figli per i mesi estivi. A Khartoum mi nascondevo dietro la casa sotto un albero di nim, o dietro un muro fresco. Alcune volte mi rinchiudevo nell'unica stanza dove potessi chiudere la porta, il bagno. Imparai lentamente che il bagno era più sicuro, nessuno avrebbe osato aprirmi la porta. Lì potevo pensare alle mie cose e comporre. Imparai anche a scrivere in brevi periodi di tempo. Se qualcuno bussava alla porta mi interrompevo bruscamente, nascondevo i fogli sotto le gonne, fissavo la penna sotto l'elastico dei calzini, e mi alzavo ansiosamente. Lentamente, questa privacy forzata - in quanto avevo assorbito e, in parte, mi ero identificata con la disapprovazione di mia madre verso i miei sforzi poetici - aggiunse ai miei iniziali tentativi di scrivere un'aura di illecito, di persino disdicevole.

I compiti per la scuola erano visti sotto una luce completamente diversa. Eccellere in quel campo, interpretare i lavori che facevano parte di un grande passato letterario andava bene. Gli altri tipi di scrittura, quelli del proprio presente, dovevano essere nascosti. Nessuna meraviglia, quindi, che il mio ingresso nel reame della scrittura sia stato inquieto.

I fatti del multilinguismo hanno aggiunto complessità a questo senso ambiguo dello scrivere in Inglese. L'Hindi era la lingua dell'infanzia. Ci chiacchieravo rumorosamente con i bambini attorno a me. Fu la mia prima lingua parlata, anche se il Malayalam, la mia lingua madre, è sempre stata lì al suo fianco, al fianco di ogni lingua abbia mai usato, a dire il vero. Che cos'è adesso la mia lingua madre se non un flusso sepolto? A volte, in America, sento la mia lingua natia approssimarsi alla condizione del sogno. Le sue sillabe curve sbocciano per me in svariate calligrafie: lettere goffe e abbaglianti scritte con vernici spray fluorescenti sulle pareti metalliche della metropolitana, o sulle pareti scure dei tunnel sotterranei, cangianti, metamorfici. A volte leggo lettere scritte col gesso che un uomo disegna laboriosamente sui marciapiedi di Manhattan, dichiarando l'ovvio, come spesso la necessità impone: SONO UN SENZATETTO, MI SERVE CIBO, RIPARO. Un po' di monetine si trovano vicino alle sue ginocchia piegate. Quelle lettere che leggo nell'unica grafia che conosco formano un ponte feroce, quasi corrosivo verso la conoscenza che è in me.

Non ho mai imparato a leggere o scrivere in Malayalam e mi sono trasformata in un'autentica creatura postcoloniale, che doveva vivere nell'Inglese, anche se devo dire che era un tipo speciale di Inglese, in quanto la versione della lingua con cui mi sento a mio agio si piega e ondeggia verso le coste di altri territori, altre lingue.

Eppure il prezzo della scorrevolezza in molti luoghi può anche significare la perdita di quell'intimità che uno possiede con la "propria" cultura, un discorso che mantiene un ritmo, non toccato da altre. Tuttavia forse c'è una semplificazione pericolosa qui. E, concretamente, come potrebbe un tale stato idealizzato perdurare alla fine del secolo? Ed è un'idea pericolosa ad animare questa semplificazione, piccole e sanguinose guerre sono state combattute per tali ideali.

Ovviamente ci sono degli ostacoli lungo il percorso di chi non sa leggere né scrivere nella sua linguamadre. Ad esempio, preferirei molto di più leggere io stessa la prosa di Lalithambika Antherjanam, o le poesie di Nalapat Balamaniamma e di Ayyappa Paniker, invece di farcele leggere da qualcuno. Mi piacerebbe tanto poter leggere l'epico *Vedaviharam* di Mahakavi K.V. Seemon, al posto di vederlo recitato.

O magari dentro di me c'è qualcosa che ha bisogno di appoggiarsi su quella vecchia sicurezza, la voce di un altro racconto, il dono pieno del parlato. Dopo tutto, sono sicura che se fosse dipeso solo da mia madre a quest'ora saprei capace di saper scrivere e leggere il Malayalam. C'è quindi forse una dipendenza deliberata, che rivela qualcosa dei miei desideri e paure di bambina, una comunità racchiusa nel sogno, un'oralità custodita? I ritmi del linguaggio sono giunti a me per la prima volta non solo attraverso le litanie e le chiacchiere delle donne in cucina, o a fianco alla stufa, ma anche attraverso le cadenze misurate della poesia e dell'oralità, e il recitare passi della Bibbia e dei poemi epici di notte.

Magari ho il timore che imparare a scriverlo costituirebbe il dover affrontare la tradizione con le sue gerarchie, la natura esclusivista della lingua canonica. E come potrei, a quel punto, trovare conforto nella semplicità, libera dalle pressioni della contro-memoria?

A volte tutto ciò che è stato dimenticato rispunta, e uso il mio Inglese per farlo riaffiorare. Alla fine di "Night-Scene, the Garden," c'è una visione degli antenati che ballano, liberati dalla terra, che permettono il "feroce alfabeto di carne".

2.2.3 Di Chi È Questa Casa?

Con i pensieri dell'infanzia riappaiono i desideri. Mondi non realizzati, luccicanti nei sogni in movimento, nelle visioni. A volte questi sogni portano a delle domande che alloggiano nella mente, nei meandri dei miei pensieri. Come sarebbe avere una casa tutta propria? Una cosa dove non si ha il bisogno di chiedere il permesso? Dove perfino parlare di permesso sarebbe strano, dopo tutto, la piantina di roselline fuori dal davanzale, l'albero lungo la parete di mattoni dispiega nella luce del sole la temperatura precisa della pelle. Un senso di appartenenza in cui non c'è bisogno nemmeno di dirlo, dove una mano può allungarsi e toccare senza doverla ritrarre per paura o vergogna. Dove le questioni del cuore possono essere dette con orgoglio, dove ciò che viene detto può essere vero. La casa di una donna, una casa piena di donne. Senza follia, senza inganno. Una casa per uomini. E per bambini, anche. Una casa riempita dal sommesso suono delle sillabe, linee lunghe di frasi come seta, il digrignare delle virgole, l'asprezza dei punti. Ma come sembra fragile una casa così, situata nello spazio della mente, stuzzicata dei venti del desiderio.

Poco dopo essere arrivata in America scrissi due poesie aventi come tema le case. Quando guardo indietro nel mio diario, scopro che sono state composte fianco a fianco, nell'arco di settimane, due flussi scorrono su lati distinti di una pagina. Ogni casa è una parte di me. O parte di qualcosa a cui sento di dover fare da testimone.

"House of a Thousand Doors", la poesia che da il titolo a un libro che ho pubblicato nel 1988, è una poesia onirica. La casa si erge nel puro spazio della mente, come potrebbe fare un sogno. Eppure gli elementi che compongono la casa sono disegnati sul legno e l'ottone di cui era fatta la casa ancestrale di mia madre a Niranum. Ci sono delle risaie attorno a quella vecchia casa di seicento anni. La struttura centrale,

costruita attorno al cortile riempito di sabbia, è rialzata, più in alto di quanto un bambino riesca a gattonare, più in alto di quanto un serpente potrebbe essere tentato di spingersi. La donna nella mia poesia, una figura di nonna, è barricata dietro le inferiate nella casa. Perché? Perché è una donna, perché una donna sposata deve lasciare la casa di sua madre e andare nella casa del marito, dove non potrà essere una figlia mai più. Una specie di esilio è calato su di lei. Ma queste spiegazioni non sono la poesia, la poesia è la musica che è sorta in me, come arrivai qui, una donna appena sposata all'America del Nord. Come "Hotel Alexandria", anche questa fu un prodotto del mio vivere qui.

Penso ad "Hotel Alexandria" come alla mia prima poesia Americana. Non letteralmente, ma nello spirito. Vidi ciò che traspare dalla poesia da una stanza che affittai sulla Centotreesima Strada, per avere la pace in cui scrivere. Pensavo alla stanza come a un luogo privato dove potermi sedere e riflettere, o semplicemente scrivere per un'ora o due, senza interruzioni. Un giorno, mi sono piegata oltre il cornicione della finestra per osservare che cosa stesse capitando nella strada sottostante. Ciò che vidi si trasformò in una poesia in prosa. Mi aiutò anche la musica di un sassofono che arrivava fino a me. Chiamai il pezzo "Hotel Alexandria" come il palazzo che stava per essere abbattuto dall'interno, per essere riadattato a condominio. Le famiglie colpite dalla povertà, gli alcolisti, i tossicodipendenti che vivevano lì subivano tutti lo sfratto. Il dolore dell'essere senz'atetto rappresentato dalla tremula figura della vecchia signora delle borse fu qualcosa da cui non ebbi scampo. "Leggi la tua poesia di Broadway", mi diceva la gente di quando in quando ai Readings. A modo suo, la poesia ha trovato il suo pubblico. C'è un modo in cui essa contiene delle "notizie" che riguardano il mondo. La sua carne, la sua voce sono entrate in me, una donna a cui è stato tolto tutto in questa

affollata città, la grande metropoli del Nord America. Quando guardo indietro penso a queste due poesie, "House of a Thousand Doors" e "Hotel Alexandria", come dei portali nella mia vita, ingressi a nuovo mondo.

2.2.4 Hotel Alexandria

L'angolo fra la Broadway e la Centotreesima Strada. Sono in piedi, al freddo, mentre guardo l'hotel Alexandria, un ricovero in cui la città teneva la sua gente povera. Lo stanno smantellando adesso, distruggendo tubature, mattoni, persino le piastrelle del sudicio seminterrato. Due uomini stanno portando fuori un divano, ha delle strisce nere e blu sui braccioli. Subito dopo, uno specchio dalla doratura incredibilmente intatta; un boccale dal bordo sbeccato che nessuno laverà mai. Il marciapiede pullula di scarafaggi.

C'è a malapena spazio per la donna anziana che si avvicina, tre sacchetti di plastica sono appiccicati alle sue cosce, una giacca maschile le copre il petto, una coperta di lana che qualcuno gettò molti anni fa le copre la testa, così che è visibile solo una ciocca di capelli. Capelli aridi come il sale. Sotto la giacca si intravedono dei giornali. Vedo i bordi, consumati dal gelo, muoversi al vento.

Si inginocchia sul terreno ghiacciato, dondolando avanti e indietro. Una strana creatura ondeggiante. La coperta si affloscia per terra. Da dove viene? Piagnucolona, le urlano gli uomini prima di voltarsi e tornare a lavorare. Avanti e indietro, avanti indietro lei ondeggia. Gli uomini ritornano con una serie di tubi piegati, le punte sporche di fuliggine. Adesso vedo una gonna sotto le buste di plastica, una gonna di cotone

stampata con dei disegni di mezze lune. Almeno la pelle è coperta. Lo spillo arrugginito tiene ancora. La figura ondeggiante non ha guanti. Non emette un lamento.

"Di chi è questa casa?" non mi azzardo a gridare, in quanto una coppia cinese mi passa di fronte, con le lenzuola arrotolate. Hanno attraversato le luci rossi con molta cautela, guardando a destra e a sinistra, a sinistra e a destra. Mi vedono stare qui, dalle mie soles fuoriesce acqua nera. Sono da due settimane in questa città. Sono arrivata qui in metropolitana. La memoria mi ha portata qui, il pericolo del passaggio non illuminato.

Sapevo che i gabbiani bianchi che affollavano i muri pericolanti dell'hotel Alexandria non avrebbero gridato verso di me, eppure ero giunta come se fossi stata tirata verso il terreno delle mie fondamenta, una casa smantellata, i poveri abbandonati alle strade di Manhattan.

Alexandria, città della mia infanzia, dove i gabbiani planavano sopra le acque in fiamme e io li pensavo angeli. Dove vecchie coppie, Musulmani e Copti²², mettevano fuori le lenzuola, al sole. Dove i bambini sgranocchiavano semi di sesamo e ridevano dei gabbiani che volteggiavano sopra il palazzo abbandonato di Farouk. Alexandria, dove lingue di acqua si sollevavano e mi baciavano il volto; fammi parlare adesso, in questa aria fredda, delle bruciature della nascita. La mia voce imprecisa, la mia ignoranza data dall'essere continuamente un'immigrata, una donna senza un posto dove poter poggiare la fronte.

²² Minoranza etnico-religiosa in Egitto. (vedi def. Enciclopedia Treccani)

2.2.5 Radici Aggrovigliate

Nella mia ricerca per una fonte immaginaria atta ad affrontare le pressioni della vita in un nuovo mondo, creai una figura di nonna. Avevo bisogno del suo potere ancestrale in un mondo dove così tanto di quello che sapevo di me stessa era nascosto, velato, incapace di apparire. Attraverso tale figura sarei stata capace di squarciare il terreno della mia vita. Per poter vivere in questo nuovo mondo avevo bisogno di passare attraverso il ricco terriccio delle mie prime sensazioni, dei miei primi esercizi. La lingua era parte del problema. Se davvero l'inglese, "le fondamenta grezze" come le chiama William Blake, aveva ricoperto le radici del mio essere, e nel profondo dell'anima non lo mettevo in dubbio, allora necessitavo di ciò che c'era a portata di mano - un piccone, una pala o delle pietre appuntite- per spaccare la terra e passarci attraverso. Nel suo romanzo *Ceremony* Leslie Marmon Silko scrive di una donna anziana che combatte per riconciliare la sua famiglia con la comunità più ampia, ma si accorge di come l'istinto di riunire insieme emozioni sparpagliate e bisogni in una "singola preghiera che avrebbe portato pace a tutti" non funziona più. Qualcos'altro si è messo di mezzo. Il vecchio modo di raggruppare passioni e desideri, i comportamenti umani, non funziona più. Che cosa sono diventate queste profonde questioni del cuore? "I sentimenti erano cambiati, le radici aggrovigliate, e tutti i nomi per la fonte di questa crescita erano sepolti sotto le parole inglesi, fuori portata". Nonostante non avessi letto le parole di Silko al tempo in cui scrissi queste poesie, penso di essere stata presa da un istinto simile. Può essere che, attraverso la figura di una donna più anziana, la vena prosperosa dell'essere possa essere tappata, le radici toccate, guarite.

Presi ispirazione da quello che conoscevo, da ciò che c'era fra i miei pensieri e i miei ricordi. E fusi in lei le sfaccettature radicali, disperate di nonne conosciute e

sconosciute che mi perseguitano. A momenti c'era una brutalità che, anche quando aperta, scorreva nelle parole minacciando di annientare il mio essere me stessa divisa e separata.

Come tutti ho due nonne. La madre di mia madre, che morì prima della mia nascita, era Elizabeth Kuruvilla. Nacque nel 1884 e fu attiva nel movimento Nazionalista, un'ardente seguace di Mohandas Gandhi, e il primo membro donna dell'Assemblea Legislativa di Travancore. Da giovane studiò a Madras, ottenne la laurea in Letteratura Inglese, e insegnò brevemente al Presidency College. Viaggiò molto e ovunque, per tutta l'India, in Europa, in Cina. I suoi ritratti nella casa di mia madre, l'ampia e alta fronte e i gli occhi scuri, mi perseguitano. Ho provato a immaginare come deve essere stato nascere nell'era degli stravolgimenti, per trovare la propria voce come donna.

La madre di mio padre, Mariamma, la nonna che conobbi, viveva in una vecchia casa a Kozencheri. Una donna alta, forte, che parlava molto poco. Ma lei dirigeva la casa sulla collina con il pugno di ferro. In tutti gli anni della sua vita lasciò la proprietà del marito saltuariamente. E poiché parlava poco mia nonna, le parole le si fermavano in gola. Era la figlia di un filosofo e accademico di Sanscrito a Kottayam, che per quanto grande studioso non era un gran sostenitore dell'educazione delle donne. Mia nonna sapeva leggere e scrivere, e questo era quanto le era dato sapere. Fu data in moglie da giovane.

Come erano diverse queste due nonne. Ho faticato per capire quanto di ognuna possa essere parte di me, la donna nel mondo pubblico, l'altra tenuta all'interno della sfera tradizionale della domesticità, che a malapena esce da casa sua. Entrambe erano

nate in un'era di grande cambiamento sociale per le donne in India, eppure le loro vite le avevano segnate in maniera molto differente.

Pochi anni dopo essere arrivata in questo Paese, ho vissuto per sei mesi in una città del Mid West, dove venni invitata a visitare la classe di scrittura creativa all'università. Il progetto era piuttosto semplice. Il professore stava discutendo di poesia, e, imbattutosi in alcune mie in un giornale, decise di usarle. Gli studenti avevano già letto le poesie, e io fui invitata per rispondere alle domande. Una delle poesie che avevano scelto era "Poem by the Wellside", in cui c'era una donna molto vecchia. Ero agitata, non avevo mai messo piede in una classe di scrittura creativa americana, nonostante da studentessa in Inghilterra e da insegnante all'università in India avessi sentito parlare dell'esistenza di tali lezioni in Nord America. Provai a iniziare nel miglior modo possibile, mantenendo un basso profilo. A molte delle domande risposi "può essere", "sì, se la pensi così", "potresti anche avere ragione", quel tipo di risposte non impegnative che immaginavo essere innocue. Sicuramente sembravano funzionare quando venivo interrogata su punti specifici delle poesie, la base culturale delle immagini e così via. Quando messa sotto pressione, insistetti che non ritenevo la lettura delle mie stesse poesie fosse da considerarsi superiore rispetto a quelle di chiunque altro, qualcosa in cui credo veramente.

In questo modo ero in grado di mantenere me stessa a quella che credevo essere una comoda, giusta distanza di sicurezza. Il dibattito si spostò su "Poem by the Wellside". Una donna di mezza età sulla mia destra -l'avevo già notata in precedenza, sembrava tesa, ansiosa di parlare- d'improvviso sbottò: "Vuole ucciderti, non lo vedi?".

"Uccidermi? Chi?"

Inorridii, fidandomi a malapena di parlare.

"Quella vecchia donna Indiana nella tua poesia, non lo vedi?"

Mi sedetti stupefatta in silenzio. Tutto ciò che ricordo è la fine della lezione. Mi alzai, sistemando le pieghe della gonna, chiacchierando al meglio che mi riuscii con il professore che mi aveva invitata.

Per due notti intere non riuscii a dormire.

La donna anziana voleva davvero uccidermi? C'era questo nella poesia? Ricordai di aver scritto come risposta al lamento della signora questi versi:

" Non mi rivolgerò verso di lei, non morirò"

Perché avevo scritto questi versi? Che cosa significavano? E in ogni caso, perché pensare che l'omicidio c'entrasse? Ero spaventata dalla domanda della studentessa e dal suo tono di certezza assoluta.

Perché la donna che si intravedeva nell'acqua avrebbe dovuto volermi uccidere? Era il passato che tornava indietro? Non mi feci queste domande. Il taglio profondo della dislocazione era troppo brutale.

Comporre una poesia è al tempo stesso evasione e scoperta, e ciò che uno scopre scrivendo o nel periodo successivo non può essere portato in giro e mostrato a piacimento, come si potrebbe fare con un bel ornamento. La sua natura potrebbe essere inquietante.

Ad ogni modo, l'immagine della verità come memoria non funziona per me. Preferisco il concetto di perdita della composizione strutturata dalla perdita. Strappando qualcosa, perdendo qualcosa, l'ho toccata, la vecchia madre primitiva e intimorita. E forse a questo punto non era affatto mia nonna, non una figura reale, porzione della mia stirpe. Era piuttosto un'oscurità nell'anima, intravista nell'acqua.

In una parte di quella che sarebbe diventata la poesia lunga "Night Scene, the Garden" scrissi di un viaggio in barca fatto con tutta la famiglia quando ero una ragazzina. Avevano predetto che ci sarebbe stata un'eclisse solare. Molto emozionati iniziammo il viaggio dal porto di Kochi. Nella poesia immagino la barca ribaltarsi e la figura della nonna, del tutto creata nella mia testa, che si aggrappa a me con forza mentre l'acqua comincia a sommergerci entrambe. Ho scritto poi i versi che mi servivano: "Quando ci hanno trascinate fuori, non emergemmo separate".

Perché non potevamo staccarci?

Perché siamo un'unica carne, lei ed io, un battito saltato nel tempo. Perché posso sentirla dentro di me. Per via della mia linguamadre, che è pura lingua parlata, che io mantengo precisamente in testa, in virtù del mio vivere in Nord America, che praticamente non la parla affatto. Perché le nonne parlano e muoiono, e i nonni credono nell'immortalità. Perché scrivo nel codice di una lingua coloniale, che devo ammorbidire per i miei scopi.

Mi è stata insegnata la mia linguamadre da persone altamente istruite, ma grazie al fatto che sono stata istruita in Sudan, ho potuto evitare di imparare a scrivere il Malayalam. E quando, durante i miei viaggi in Kerala, arrivava il tutor io scappavo. In qualche modo il Sanscrito non mi dispiaceva, quindi da bambina imparai alcuni versi, alcune sillabe. Il Malayalam mi sembrava troppo vicino. Più tardi, quando iniziai a scrivere poesie, mi spaventava la prospettiva di imparare a scrivere in una lingua che avrebbe potuto sopraffarre il mondo dei miei primi ricordi. In questo senso, la mia linguamadre rimane al livello orale e onirico, eppure alcune persone mi hanno detto che i miei ritmi poetici devono molto al Malayalam -i percorsi del suono, le allitterazioni, le assonanze- e questo mi fa sempre piacere.

Comunque, la precisione dei suoni dell'inglese era una questione diversa. Proprio come mia madre fu spedita in un collegio gestito da signore Scozzesi Presbiteriane (aveva appena sette anni all'epoca, e sua madre era troppo impegnata con il suo impegno politico per occuparsi di una ragazzina), un luogo spartano: niente specchi, semplici stuoie, un regime rigido di preghiere - quindi io, lontana un intero continente, due decenni e mezzo dopo, sotto il controllo della domesticità risoluta di mia madre, fui educata da una tutrice anch'ella Scozzese, che doveva insegnarmi l'inglese perfetto.

Questa signora, indubbiamente coretta, mi insegnò ad avere grandi riguardi per le buone maniere: come parlare, come tenere coltello e forchetta, come essere appropriata. Nessuno poteva mai sapere quando una testa incoronata avrebbe potuto fare visita alla colonia del passato. Avevo sei anni. La sua faccia paffutella, ben intenzionata mi stordiva un po'. Mi aveva preso all'amo e catturata, ero senza via di scampo. Osservandola, imparai la leggera, segreta animosità che mia madre ha verso la lingua inglese. Dai genitori nazionalisti, mia madre imparò sia un inglese scorrevole, sia un senso di necessaria sovversione delle sue trappole. Mio padre, invece, non aveva di questi problemi. Uno scienziato che ha studiato in inglese, è a suo agio anche nell'assenza di linguaggio, e quando necessario, il Malayalam è più che sufficiente.

Per quanto riguarda me stessa, sono consapevole che la lingua che uso più fluentemente, quella con cui do forma al mio lavoro, è raramente la lingua in cui sogno. Intendo quando ci sono parole nei sogni. Lo spazio, la crepa tra l'intimità senza parole e lo scritto funzionale è uguale per intensità alle fessure nella mia vita quotidiana, le alienazioni, la deriva di cui necessito mentre scrivo. E ci sono state volte in cui ho pensato al mio lavoro come trasporto attraverso pensieri senza parole, aggrovigliati, di

sensazioni da far diventare linguaggio. E le attività linguistiche a cui mi sono dedicata sono, da una parte, collegate alla vita di donna indiana che vive qui, cercando di alleggerire i disagi della differenza, e, dall'altra parte, sono connesse alla natura perplessa, esitante del discorso poetico.

2.2.6 Parole in Esplosione

Attraverso la parola, la matassa di pensieri e sentimenti può essere srotolata, la verità viene lasciata splendere, anche se a intermittenza. Per raggiungere la figura matriarcale, doveti perdere il corpo, toccare la morte. E in poesie come "Her Garden" ho scritto di questo. Ma cosa succederebbe se, invece di toccare una dissoluzione, le parole assorbissero il ribellarsi del corpo? Potrebbe esserci qualcosa di barbaro in questo ritorno alla carne, nel desiderio contingente prevaricante lo spazio?

Cosa succederebbe se questo ritorno alla carne dovesse rivelarsi nella sua crudezza, un'eruzione gutturale, tra colpi di tosse, un rigurgito dei succhi?

Forse Antonin Artaud comprese al meglio la necessità di tale eruzione. Nella sua metafisica del corpo *in extremis*, comprende che i colpi di tosse, i grugniti, i sussulti, i rantoli, i gemiti sono fondamentali all'essere stesso; un essere in cui la mente vive nella carne, "veloce come un fulmine".

La resa ha dovuto fare a brandelli il linguaggio ordinario in modo da poter raggiungere la verità. Se c'è crudeltà qui, è una crudeltà necessaria. Nell'epoca postcoloniale, possiamo prendere come punto di partenza gli esperimenti di Artaud. L'inglese con cui dobbiamo lavorare deve essere fatto a pezzi, ricucito insieme in modo che, acceso dalla nostra angoscia, dalle nostre gioie, possiamo ritornare al corpo del nostro pensiero. Non un primo pensiero, in quanto l'illusione dell'ovvio deve essere lasciato indietro. Piuttosto, un pensiero che riveli processi storici ringhiosi, perfino deliranti. E dicendo questo, alludo anche alla psiche individuale. Dopo tutto, cosa sono io se non tutti quelle altre personalità che mi compongono? Eppure la domanda sulla follia, il limite ultimo delle possibilità corporee, potrebbe esserci imposta.

"Rifugi, l'essere senza dimora, i molteplici discorsi che ci circondano, pareti infrante, celle di prigionie. I pensieri diventano confusi in me. Tutto è sovraffollato. Tutto è svuotato. Sogno il filo spinato."

Sono passati pochi anni da quando scrissi questi versi. Guardavo fuori la soave delicatezza della neve che cadeva nella regione a Nord di New York, i tronchi rugosi degli alberi di mele in lontananza, il brillare rosso di un maglione di una bambina. La bimba stava correndo nella neve. Dove c'erano le sue impronte, io vedevo il filo spinato. Apparve come un fantasma, dominando lo spazio. La luce da occidente era bucata dal filo spinato. Vidi il bordo esterno del complesso di edifici della casa di mio nonno a Tiruvella, il filo piantato nel terreno, e poi srotolato in cerchi di metallo su pali di granito. Proprio vicino al filo spinato vidi una donna. Il suo volto mi sembrava così familiare. Gli indumenti bianchi tradizionali la fissavano al suo sito, ma i capelli le brillavano intensamente in una fosforescenza tale da obbligarmi a chiudere gli occhi.

Quella notte ella invase i miei sogni. Ogni suo singolo capello era un serpente vivo. Un fiero e desolato potere riempiva la sua bocca. La sua bocca, con tutte le parole non dette al suo interno, bruciava la neve. Oh, palinsesto della memoria, volevo piangere: dove siamo?

Non ce la facevo più a sopportarlo e scrissi alla mia amica Susie Tharu, che vive ad Hyderabad. Condividiamo la cultura del Kerala, e ho sempre sentito che capisce la mia pulsione verso la scrittura. Di seguito alcune righe dalla lettera:

"... sono congenitamente incapace di mettere giù i fatti, nonostante ciò potrebbe semplificare la vita in qualche modo, e lotto invece per il significato che è stato cacciato sottoterra e per la musica che possa far ritornare quel significato più vicino a noi, alla mente cosciente, senza paura, con un sovraccarico di conoscenza... Ho visto C, tu

potresti averla vista vicino a casa nostra in Kerala. L'ho vista coi capelli opachi, la sua casa piena di fango. Questo mi spaventa molto. Allo stesso tempo, c'è così tanto potere in lei... Ti ricordi che una volta volevi che tenessi un diario, frammenti, scarabocchi e tutto? Uno deve avere quella conoscenza. La mia poesia è un procedere a tentoni verso di essa, in modo oscuro".

La poesia su cui lavoravo allora, "Night-Scene, the Garden", si concentra sulla visione della segregazione, uomini e donne separati, gli uomini con libri e lance, le donne con le pentole, mentre le loro bocche borbottano preghiere. La testa del poeta fuma. Gli alfabeti sono in fiamme. Dopo questo terrore, la chiusa della poesia è concepita come una spinta laterale, un'ellissi, che produce musica per dare un significato.

E la follia con cui ho plasmato la visione di mia zia Chinna, una figura fittizia, da dove viene fuori? E' un'eruzione, un lasciarsi andare, qualcosa di barbaro. Ma lo vedo come qualcosa che sorge dal bisogno di una donna di spingersi fuori, capire l'intero universo come se fosse un frutto luminoso. Un frutto che brucia nel cielo come Hunuman pensò al sole. Con un salto una donna potrebbe volare fin dentro ai suoi raggi, facendo prendere fuoco ai capelli.

Attraverso la scrittura, ciò che viene raffigurato come un eccesso, ciò che brucia, può essere usato per marciare il candore della pagina. Una volta in India, scrissi una sceneggiatura che chiamai *Woman Building Wall*. Non penso fosse una sceneggiatura particolarmente buona. Infatti, anche mentre la scrivevo, mi rendevo conto che per essere un testo che doveva porsi di funzionare contro il linguaggio, usare la gestualità, i movimenti del corpo, c'erano decisamente troppe parole. In parte, la sceneggiatura riguardava il terrore di un matrimonio combinato. Ma durante l'azione, una donna

lavorava, costruiva un muro. Un gruppo di amici interessati agli spettacoli d'avanguardia lo provarono per un po'. Dopo che il gruppo si sciolse, provai a perdere la sceneggiatura, sparpagliando le pagine qua e là. Deve essere stato uno di quei casi in cui la mano destra non sa cosa fa la sinistra, in quanto avevo dimenticato di aver inviato il testo al giornale *Enact* a Delhi, dove, diversi mesi dopo, Rajinder Paul lo pubblicò.

La mia unica altra esperienza con a teatro fu "Night-Scene, the Garden". Nonostante sia stata scritta come poesia, fu messa in scena Off-Off-Broadway dai Medicine Show Theatre Ensemble²³ come parte del loro programma nella primavera del 1989. Fui invitata a una delle prove. Presi la metropolitana e a West Broadway arrivai alle porte metalliche di ingresso al teatro. Ricordo Barbara Vann, la direttrice artistica, che mi faceva strada nella penombra. Ci eravamo incontrate la prima volta di fronte a una tazza di caffè settimane prima e io rimasi colpita dalla sua interpretazione della poesia: "Riguarda le case, riguarda le generazioni", mi disse. Adesso mi faceva strada, la torcia in mano, puntata verso gradini dipinti di bianco e un improvviso fascio di luce. Gli attori stavano provando in una grande stanza illuminata da finestre enormi, il vetro incrinato tenuto insieme da strisce di scotch. Pensai ai versi della mia poesia:

Sarà così caldo nell'altro lato del paradiso?

Coincideranno i dati di nascita?

Ero seduta sul bordo di un divano grande, troppo imbottito, guardando fuori dalla nuda finestra la terrazza piatta aldilà. Gli attori avevano appena iniziato quando mi alzai, nervosa oltre ogni immaginazione. "Come potreste capirla? Intendo dire, senza averla vista quella casa, quel pozzo". Sentii l'eco delle mie parole cadere al suolo.

²³ "Medicine Show Theatre Ensemble" è una compagnia di artisti teatrali professionisti dediti ad offrire alternative creative al teatro convenzionale creando e presentando opere che sperimentano linguaggi, musica, movimento, forma e idee e fondono i punti di forza della tradizione teatrale con l'innovazione. (vedi: <https://www.medicineshowtheatre.org/about-us/>).

Barbara provò a rassicurarmi, ma quel cortile sabbioso di Tiruvella, la lingua di casa sembrava davvero distante.

Alcuni minuti dopo gli attori iniziarono a cantare i versi di apertura della poesia sugli uccelli notturni, e il cuore mi salì in gola. Risuonava nelle loro bocche, quella musica che avevo sentito e non sentito. Come se il paradiso fosse già qui nel canto degli uccelli, negli ululati che provenivano da bocche umane. Non potevo credere che le mie parole avessero niente a che fare con i suoni provenienti dalle loro bocche. Mi colpì che la solitudine che vivo nella mia vita di scrittrice fosse toccata e alleviata in una tenerezza che non avrei potuto immaginare. Quando giunse la parte della poesia riguardante la casa che viene dissacrata, svuotata, mi sentii come se il mio stesso corpo fosse legato a un bue, tirato sopra la terra grezza, le mani spezzate e aperte, arando quel suolo. Dopo la parte cantata vi fu una discussione riguardo la chiusa, a come si sarebbe dovuta interpretare. Quali erano i colori di Krishna, qualcuno chiese.

Così mi sedetti lì, con la luce che filtrava dalle finestre sul pavimento spoglio dove lavoravano, corpi e voci che lottavano per trovare un accordo riguardo al suono da dare, disfacendo tutto e ricominciando da capo.

Sentii la mia anima scorrere mentre il loro canta passava da voci femminili, di uccelli, di spiriti. Più avanti, mentre camminavo per Franklin Street, vedevo le case di Manhattan, i camini bronzei, i tetti dalle tegole verdi che si ergevano come se le nuvole candide sopra la fermata della metro creassero un teatro per noi, i nostri desideri staccati dai loro cardini e stipiti, resi senza peso, come striscioni liberi nell'aria riscaldata dal sole.

2.3 Traducendo la Violenza

2.3.1 Stabilendo i Nostri Confini

"Dice a sé stessa che se fosse capace di scrivere potrebbe continuare a vivere"

- Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*

Un po' di anni orsono ho scritto un libro intitolato *Fault Lines* in cui continuavo ad arrovellarmi sui confini che si spostavano dentro di me -le lingue, i gesti, i ricordi dei luoghi. Quando mi chiedono, quando capita che lo chiedano, perché ho scritto quel libro, faccio sempre fatica a rispondere. Magari il libro è come il karma, la lunga linea del destino alla quale uno è legato, gli odori delle vite passate che si sprigionano dalle pagine. Ebbi delle difficoltà con *Fault Lines* . Gli incubi erano parte della mia vita mentre lo componevo. Provai chiaramente la sensazione che una volta finito, lo sarei stata anche io. Essere investita da una macchina a Broadway, cadere sul binario della metro dalla banchina, quel genere di cose lì. Qualcosa di enorme e definitivo. In qualche modo, sembra io sia sopravvissuta.

Eppure la mia esistenza era così marginale nel nuovo mondo in cui mi trovavo che sentii che dare al mondo questo libro avrebbe potuto darmi il diritto di essere in America. Che cosa strana pensare a un libro o alla vita di qualcuno in questi termini. E che cosa potrebbe mai significare avere il diritto di vivere da qualche parte, in qualunque parte? Iniziai a meditare su quello che chiamiamo "storia". Vuole dire forse uno spazio in cui i ricordi possono scorrere, una profondità di senso condiviso, di questioni invisibili che bucano le nostre vite ordinarie?

Essendo giunta a questo mondo come immigrata mi sentivo come di abitare in un luogo dove non avevo alcuna storia. Chi ero? Dov'ero? Quando ero? Queste domande, prese in prestito dall'opera di Samuel Beckett *Unamable* avevano una strana eco per me.

Nei miei primi giorni a Manhattan quando mio figlio era molto piccolo, lo portavo in passeggino a prendere la metropolitana. Era una manovra ardua scendere gli scalini. Delle persone gentili di quando in quando mi aiutavano, tenendo l'altro lato della carrozzina. Una volta si trattò di un uomo Latino. Mi sorrise, e parlò al bambino con voce calda ed enfatica. Lo ringraziai appena si girò verso di me, proprio vicino alla gettoniera. Ascoltavo il melodioso fluire delle parole, ma non capivo la domanda. Scossi il capo. Si era evidentemente offeso. Perché non stavo rispondendo?

Alla fine, per disperazione, dissi "Indiana, Indiana!" e lui annuì. Alla mia ignoranza. Mi aveva presa per una donna che sapeva lo Spagnolo, una Latina. Altre volte ho percorso le strade non accompagnata, e mi è stato chiesto, spesso dalle persone che credevo provenienti dalla diaspora Sud Asiatica: "Da dove vieni? Guyana? Trinidad? Fiji?". I jeans, i capelli corti, tutto significava che potevo benissimo venire da un'altra parte -quella diaspora in movimento, diffusa. Ovviamente quando indossavo un sari nessuno faceva domande del genere. Quelli a cui potrebbe interessare lo vedono come una bandiera di "Indianità...". India, quella strana terra. molto lontana. Terra dei maharajahs e di incantatori di serpenti, e di una povertà così disperata che termina in pestilenza.

"Hindu, mi hanno chiamata Hindu, e poi mi hanno lanciato delle uova. Un gruppo di skinhead in una macchina. Mi sono precipitata a casa", mi disse una dei miei studenti. Proveniva da un'orgogliosa famiglia Musulmana, che viveva ai margini del

Queens. Tornava a casa a piedi tardi una notte dopo il cinema, questa giovane donna che chiamerò Rumana, anche se questo non è il suo nome. Il suo nome non ha importanza, potresti essere tu, o potrei essere io. Quello che ha passato invece conta terribilmente. Rumana ha dovuto ripensare a come vivere la sua vita dopo quell'episodio. Come camminare per le strade, come entrare nei luoghi pubblici.

Uno è segnato dal proprio corpo, ma in che modo?

"Che bellissimo inglese parli," viene detto a una giovane donna di origini Sud Asiatiche, una ragazza sui vent'anni, assolutamente Americana io avrei pensato. "Da dove vieni?" le chiedono subito dopo. Lei si domanda di come poter parlare di quella piccola città fuori Detroit che lei chiama casa. E' una cosa molto comune per le giovani Asiatiche Americane sentirsi domandare la loro terra di origine, al contrario a un giovane uomo o donna di origine Europea non verrebbe mai posta la stessa domanda alla stessa maniera. Oppure lui o lei potrebbero passare per nativi, senza destare dubbi. Anche se ciò che prova una persona dalla Lettonia o dall'Irlanda è tutta un'altra questione. Dopotutto, qualsiasi sia il colore della pelle, i ricordi della dislocazione possono davvero farti sentire straniero.

Quindi che cosa può significare passare per²⁴ un nativo in America? Cosa significa questo per un Americano Asiatico? Per alcuni di noi significa avercela fatta in termini economici, l'assimilazione tradotta nello stare bene, molto bene, non solo arrivare a fine mese. Ma le strade lastricate d'oro sono difficili da percorrere e ciò che succede al cuore può costituire una pausa.

Una volta, in un piccolo laboratorio di scrittura per studenti in una prestigiosa università Orientale, c'erano dodici di noi in una sala principale. Ascoltai con attenzione

²⁴ "To pass" o "passing": forme verbali inglesi usate per indicare l'abilità di una persona che può essere identificata o scambiata come membro di una comunità etnica diversa dalla propria. (Elaine Ginsberg, *Passing and the Fictions of Identity*. Duke University Press. 1996)

un giovane studente Americano Coreano mentre mi raccontava del club in cui il suo agiato padre lo aveva portato, di come suo padre gli aveva insegnato a comportarsi in maniera impeccabile, maneggiando forchetta e coltello in questa maniera, di come rientrando a casa suo padre fosse esploso di rabbia nel vedere la mancanza di cultura di suo figlio.

"E per tutto il tempo," mi disse lo studente, gli occhi ancora arrossati dall'amarezza del ricordo, "potevo capire come fosse così pieno di rabbia per essere nel luogo dove si trovava. Ma cosa potevo fare?"

Passare per un nativo vuol dire avere libero accesso garantito? Dopo quindici anni in questo Paese, adesso ho il passaporto Americano. C'è una mia foto a colori, chiaramente diversa da quella in bianco e nero che avevo sul passaporto Indiano, e sullo sfondo c'è un disegno a trama di alveare rosa pallido, azzurro e blu, davvero sorprendente. Con questo passaporto posso viaggiare oltre i confini, entrare in questo Paese senza visa o green card. Ma cosa succede se non ho il passaporto con me? E che differenza può fare il passaporto quando sono preoccupata di camminare per le strade di campagna, dove non si vedono altre persone di colore? Dalla mia paura di incrociare uomini in divise militari, che portano fucili per uccidere cervi, tutta la xenofobia dell'America ben visibile sui loro volti; o i motociclisti della Route 23 con i loro grossi cartelli attaccati ai veicoli: "500 Anni dopo Colombo, Tenete Fuori la Spazzatura Straniera!"

In città abito vicino ad Harlem. A volte, mentre passeggiavo per la centoventicinquesima strada, ho l'impressione di essere in un'altro Paese; le urla, i pianti, le figure dei passanti, la facciata del piccolo negozio nel vecchio quartiere nero. Mi sento abbastanza al sicuro scegliendo un cappello o una salopette. Non c'è nessun

pericolo qui a non essere bianchi. Ma io non sono nemmeno Nera. "Indiana?" mi chiede un uomo vestito in kaki. Annuisco. Mi porge il casco di banane verdi che ho pagato. Mi sorride. Qui posso passare per una nativa. Ma che cosa significa passare per? Per gli Asiatici Americani, le molteplici barriere etniche sono parte della realtà fluida in cui abitiamo.

I confini razziali fra bianchi e neri sono stati complicati dagli strati di immigranti che sono entrati e stanno riconfigurando questo Paese. E noi siamo parte integrante di un mondo fatto da complicate, spesso fluide alleanze. L'etnia, in un mondo così, deve essere ripensata in modo tale che le nostre individualità improvvisate possano essere riconosciute. Passeggiando per le strade di Jackson Heights, con la ferrovia sopraelevata giusto dietro di me a coprire parte del cielo, potrei sentirmi quasi a casa, con tutti i profumi e i panorami Indiani, in una nuova versione, fatte di combinazioni fresche; ma non posso vivere nemmeno lì. Il fascino dell'America è precisamente nella sua accecante molteplicità.

Ma tali mutevoli confini, in particolare quando sono determinati dalla razza, possono diventare dei tormenti. Chi sono io? Quando? Le domande che vengono fatte per le strade, della mia identità, diventano la mia sostanza. Manifestandomi nella carne assumo una nuova forma, una femmina di colore -colore della pelle, consistenza dei capelli, l'abbigliamento, il modo di parlare, tutto mi contraddistingue in modi che non avrei potuto neanche immaginare. C'è un limite febbricitante a questa consapevolezza, qualcosa che è sempre stato con me, anche in India, il paese dal quale "provengo", un paese in cui la questione della razza non mi aveva mai sfiorata. Eppure anni fa, quando vivevo ad Hyderabad, scrissi una poesia quando ero poco più che ventenne. In qualche

modo i pensieri e le sensazioni tornano da me: il pericolo di essere vista per le strade, il rischio che correvo a essere scrittrice.

2.3.2 Le Parole di Sua Madre

If you sit in a dark room
no light behind you
no one passing in the street can see
my mother said to me.

I sit in a dark room
a small lump beside me
how should I write these lines
without a light, how should I see?

I asked myself
not knowing that the street
had such a vision of my woman's soul
as I should scarcely understand.

Now I know
my hands grow cold and
sight spills out of me.

Magari, penso ora, avrei dovuto usare "corpo" invece di "anima", ma poi mi correggo. E' una donna in quanto prigioniera del suo sesso che mi ha colpito, una consapevolezza difficile che una volta mi condusse a uno studio di Mary Wollstonecraft, scrittrice, rivoluzionaria, e femminista radicale.

Ma i confini qui sono diversi, i limiti sono sfumati. Qui sono Indiana, in un modo in cui non lo sono mai stata nel subcontinente, in un modo in cui non ho mai avuto bisogno di essere. E la mia femminilità è complice di questa consapevolezza razziale. C'è anche la possibilità di passare per Americana - di entrare, anche se in maniera sporadica, in molteplici mondi.

Ma la mente scivola sull'oscurità sui cui una tale possibilità è costruita: il mondo di Nella Larsen²⁵, personalità femminili che si sbrogliano nella fretta di "passare (per)". Le sue eroine agili e angosciate mi giungono alla mente: Helga Crane in *Quicksand*, Clare Kendry in *Passing*. Inventate quasi settant'anni fa, queste donne di fantasia sono dilaniate dal fatto di essere afroamericane in un mondo razzista. La visione della Larsen è tragicamente divisa: da una parte c'è la folla, l'oscuro radunarsi delle masse, le "orde", la propria stessa gente resa aliena, una fonte inquinante. Dall'altro lato c'è un mondo bianco, che potrebbe garantire una condizione esotica. In Danimarca, uno potrebbe essere un uccello dal raro piumaggio; in America, un gitano o un Italiano. Etnie multiple e immaginarie spingono queste donne in avanti, ma l'essere di colore, radicato nel più profondo, un'implosività veemente, le spinge verso il loro tragico destino. Essere presi per nativi in un mondo fortemente caratterizzato dalla razza non offre rifugio e il sé, sito di moltissime identità inventate, deve essere represso. Anche se l'anonimato, la distruzione dei legami con il passato e con la famiglia, parrebbe permettere un'invenzione radicale di sé, la Larsen era sagacemente consapevole del terreno insidioso di un'esistenza simile.

Sono cresciuta in quello che si potrebbe a grandi linee definire il Terzo Mondo postcoloniale. Sono cresciuta in due Paesi diversi, l'India e il Sudan. I molteplici confini erano parte della mia realtà quotidiana. A Khartoum, da bambina, a volte potevo sembrare una sudanese, e ciò mi dava sempre una certa sicurezza. Nonostante il fatto che dentro, insidiato in me come un qualcosa di contrabbando, c'era la consapevolezza di essere Indiana. Che i miei nonni vivevano in Kerala, dove entrambi i miei genitori

²⁵ Scrittrice statunitense della prima metà del ventesimo secolo. Fra le sue opere, anche un romanzo intitolato *Passing* (1929). (vedi: Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Nella-Larsen>)

erano nati e cresciuti, una terra di templi, chiese e risaie; non molto simile ai deserti aridi e all'arenaria che uno trova a Khartoum. In quegli anni esaltanti di democrazia Sudanese le mie amiche sperimentavano con il tob²⁶. Alcune decidevano di indossare la veste tradizionale, altre trovavano la libertà fuori da esso.

La femminilità, dunque, almeno nei suoi indicatori esterni, poteva essere negoziata. Compresi, inoltre, che quello che una donna decideva di indossare poteva essere piuttosto depistante. Assia Djébar scrive di come il velo possa permettere alle donne un'entrata sovversiva nello spazio pubblico. Mentre l'Algeria di Djébar è lontana da questo paese, dalla sua analisi si possono imparare i pericoli di un corpo che si muove. La sua visione, forgiata all'epoca delle lotte anticoloniali in Algeria, ha acuito la sua comprensione delle forme sfaccettate e sottese che il corpo femminile può prendere, e quale contrabbando, letteralmente esplosivo, può essere celato sotto le vesti femminili. Affidandosi alla sua conoscenza si può riflettere su una femminilità che oltrepassi il limite domestico per accedere allo spazio pubblico. E, in verità, questo superamento può avere una valenza particolarmente condivisa. Ora, qui, in America, possiamo ragionare su tali complessità, comprendendo che anche se i tempi e luoghi cambiano, c'è davvero poco che possiamo considerare scontato mentre ci schiudiamo in complessi palinsesti di conoscenza e desiderio. Le identità politiche, in altre parole, o che quello che comunemente viene associato a tale appellativo, aumentano il loro potere in quanto ancorate con molteplici filamenti a una comune, benché in trasformazione, realtà sociale.

Diversi anni fa, tenni una lettura di poesie all'Università di Tufts assieme a Marilyn Chin. Ricordo Marilyn leggere la sua poesia, "The Barbarians are Coming":

²⁶La Bibbia TOB (acronimo di Traduction Oecuménique de la Bible) è una versione della Bibbia pubblicata in francese nel 1975-76 a cura delle Edizioni Du Cerf, realizzata congiuntamente da esegeti cattolici e protestanti.

"If you call me a horse, I must be a horse.

If you call me a bison, I am equally guilty."

Mi tranquillizzai mentre leggeva quei versi. Poi lessi la mia poesia, "Ashtamudi Lake":

"Arawac or Indian

the names confine

there is nothing for us

in the white man's burden..."

A modo nostro, sia io che Marilyn stavamo parlando del vivere in America.

Parlando? E' una buona parola da usare per intendere il discorso del poeta - quell'amplificata, intima vocalizzazione; perché no? Di sicuro la poesia è un discorso, come qualsiasi altro modo di comunicare. Entrambe le poesie disegnano il potere difficoltoso del dare un nome, e di essere nominati come Altri, dentro le trame del presente.

Dopo la lettura, mentre le persone gironzolavano prendendo il tè, servendosi le tartine, una giovane donna mi si avvicinò. Mi fece segno di avvicinarmi alla finestra. Quando fummo al sicuro da orecchie indiscrete, disse, indicando il mio sari:

"Puoi davvero indossarlo questo qui?"

"Perché no?" con la coda dell'occhio vidi il vetro della finestra. La luce del sole brillava sul legno lucidato, ma fuori, in fiocchi luminosi, soffice come lo zucchero, la neve.

"Non per via delle neve, intendi questo?"

Lei scosse la testa. Posso ancora vederla, quella giovane donna con i suoi capelli tagliati dritti, divisi in fasce sopra il volto, i suoi occhi timorosi. "Mi hanno detto che mia madre non poteva".

"Tua madre?"

Lei annuì. In sottofondo, una tazza di tè cadde al suolo. C'erano studenti che girovagavano, tartine in mano.

"Che cosa fa tua madre?"

"E' una dottoressa a Staten Island; le è stato detto di indossare un vestito all'ospedale. Tu puoi indossare quello tutto il tempo?" chiese, toccando il pallu del mio sari.

"Tutte le volte che voglio. Immagino di essere fortunata dove lavoro"

"Quella cosa etnica non è una colpa?" sentii il senso di vergogna in lei.

"No, no" sussurrai, quasi in lacrime. E allungai la mano per toccarle il polso.

Volevo estrarre le sei yarde di seta che avevo avvolte attorno al corpo, seta di colore dorato, un regalo di mia madre in India. Volevo mostrare alla giovane donna la brillante lunghezza del sari, e poi lasciare il tessuto fluttuare fuori dalla finestra, come fosse uno striscione che significava qualche gioia fuggevole, nascosta, di cui i passanti avrebbero solo potuto tirare a indovinarne la natura. Improvvisamente la neve sembrò più vicina che mai, meravigliosamente accecante. E mi domandai come sarebbe stato camminarci attraverso, cancellati tutti i confini, la pelle formicolante, gli occhi pieni del cielo azzurro di Somerville.

Riguardo "Ashtamudi Lake" e penso: come sarebbe vivere in una casa colma di fiamme? E' una domanda collegata a un'altra: come sarebbe camminare nuda, attraverso la neve, nell'aria splendente?

L'azzurro splendente che esiste nell'immaginazione, un assoluto e brillante nulla, ci riporta indietro alla compattezza piena di insidie tra il corpo e il linguaggio.

E a volte mi sembra che sia solo con i denti della violenza che possiamo dire delle verità instabili dei nostri corpi.

Penso a Bensonhurst a Brooklyn, a Jersey City e agli omicidi razziali avvenuti lì. A Jersey City un uomo Indiano è stato picchiato a morte, donne Indiane che portavano il sari o il buttus sono state lapidate dai nazisti. Penso a Hyderabad, Meerut, Delhi, Bhagalpur, e ai disordini e agli omicidi condivisi in quelle città, come anche nella campagna Indiana. Penso alla distruzione del Babri Masjid a Ayodhya. Penso al terribile bombardamento in Iraq durante la Guerra del Golfo, le infinite morti veloci e lente, i massacri di bambini dall'alto, sotto il brillante comando degli ultimi cacciabombardieri.

Cosa diventa un ricordo? Che cosa cade nell'oblio? Che cosa viene scacciato? In quanto questa è stata anche una guerra Asiatica, e ci sono stati migliaia di uomini, donne e bambini nei campi profughi allestiti nei deserti giordani. Ho sentito di una donna dal Kozencheri che partorì nella sabbia e poi fu trasportata via aerea, con altre persone da villaggi vicini, di nuovo in Kerala, in un aereo grande, in centinaia ammassati insieme, gli esclusi di Kuwait e dell'Iraq, riportati indietro in India, in case sovraffollate e in rifugi temporanei.

2.3.3 Tradurre La Violenza

Come funzionano i vari punti fissi alla luce dell'estremismo etnico? Sto pensando alla distruzione del Babri Masjid in India, il 6 dicembre del 1992, e al modo in cui l'estremismo Hindu ha imbarbarito il tessuto stesso della nazione, a come dei piccoli mormorii scaturiti dalla violenza di quell'attacco si siano trasformati qui nella comunità diasporica.

In una fredda e umida giornata, sono partita con un gruppo di altri Indiani per andare in una piccola città oltre il fiume Hudson. Dopo l'ingorgo del traffico nel centro di Manhattan e la soffusa penombra del tunnel Holland, eccoci al pedaggio autostradale per il New Jersey, le zone melmose, ciminiere e pezzi di vecchi macchinari, il grigiume della terra e del cielo; finché improvvisamente abbiamo girato e accostato in fronte a un piccolo motel di basso profilo che ospitava il ristorante Akbar. Non ci sfuggì l'ironia che l'incontro del Bharatiya Janata Party²⁷ (BJP) si tenesse in un ristorante che portava il nome del grande imperatore Akbar, il quale diffuse l'ideale di tolleranza religiosa. Dentro al ristorante, il BJP ospitava un evento per una raccolta fondi degli Amici dell'India. Nel freddo gelido all'esterno, i contestanti erano allineati sull'argine fangoso tra la strada e il parcheggio, i loro cartelli recitavano: "Hindu-Musulmani Bhai-Bhai", "Ricostruiamo il Babri Masjid", e "Stop ai finanziamenti per i massacri in India".

Nella sala convegni del ristorante, Sikander Bakth, il portavoce del BJP arrivato direttamente dall'India appositamente per l'occasione, parlava calorosamente delle virtù del Hindutva, della priorità culturale degli Hindu, del legame indissolubile fra l'identità Hindu e il nazionalismo Indiano. Risuonavano nella stanza grida di uomini che

²⁷ Partito del Popolo Indiano (fondato nel 1980), partito conservatore e nazionalista incentrato sulla difesa dell'identità induista. (vedi articolo dell'Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Bharatiya-Janata-Party>)

inneggiavano: "Ram Rajya", alcuni di essi indossavano al braccio la fascia rossa del Rashtriya Swayamsevak Sangh (RSS)²⁸. Il discorso dell'oratore alla folla, unitamente alla loro identità nazionale, non era rimasto inascoltato. Adesso sembrava che, in un quella stanza chiusa e calda, un'identità Indiana poggiasse sulla distruzione della differenza, sull'amputazione di tutti quelli che non erano Hindu. Se l'avessero avuta vinta, la tradizione secolare, la natura ricca e multietnica Indiana sarebbe stata cancellata per sempre.

Uno dei membri del Comitato della Moschea mi disse di essere stato buttato fuori dall'androne antistante la sala della riunione, e minacciato con le manette dalla polizia locale di essere rinchiuso se avesse opposto resistenza. Mentre furgoni pieni della polizia osservavano cautamente, alcuni membri del gruppo del BJP uscirono dal motel e due schiere di Indiani si confrontarono sul terreno Americano. I disordini di Bombay e del Surat erano ancora freschi nelle nostre menti. La scorrere del sangue del *Partition*²⁹ era appena alle nostre spalle. l'India era forse destinata a tornare nuovamente a ciò? Sarebbero state distrutte moschee, templi, chiese, case e scuole per un capriccio, solo perché qualcuno aveva rivendicato prima quella terra? Non ci sfuggì l'ironia dell'oratore del BJP, dentro al ristorante Akbar, mentre invocava il nome del Mahatma Gandhi. Quanto a lungo bisogna vivere in un posto prima che si possa sentire come casa propria? Non c'era davvero protezione per le minoranze da nessuna parte?

Sembrava piuttosto giusto protestare, portare avanti questi interrogativi sul terreno democratico del New Jersey. Le rivendicazioni identitarie pronunciate in quella

²⁸ Partito politico indiano di destra, nazionalista, paramilitare di orientamento religioso Hindu, considerato come il predecessore del partito BJP. (vedi Enciclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/Rashtriya-Swayamsevak-Sangh>).

²⁹ Divisione politica, geografica e culturale dell'India a partire dal 1947. Fu un processo caratterizzato dall'uso della violenza. (vedi articolo "The New Yorker": <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/the-great-divide-books-dalrymple>).

stanza chiusa del ristorante Akbar furono ascoltate da donne e uomini che difficilmente erano membri di una maggioranza Hindu, ma vivevano come immigrati Asiatici, una minoranza quasi invisibile in America. Perché non avevano percepito le rivendicazioni delle minoranze nella loro patria? Perché questo terribile bisogno di invocare per l'India un'unica identità culturale, singola e inamovibile?

Uno dei membri del gruppo di protesta, che tremava per via del vento improvviso, parlò dei 451 Palestinesi espulsi da Israele, che vivevano nelle tendopoli nel Sudan meridionale. "Anche lì fa freddo," disse lei, sorridendo amaramente mentre le grida di "Abbasso, abbasso BJP" aumentavano di intensità e le macchine, riempite dai sostenitori del partito, lasciavano il parcheggio.

"Che diritti abbiamo, in qualsiasi luogo?" mi chiese. "Come scriverai di questo?"

Le sorrisi ironicamente, e pestai i piedi al suolo, cercando come meglio potevo di scrollarmi di dosso l'umidità. Le dita dei piedi mi si erano congelate, e il pensiero di scrivere era lungi da me.

Come molti, sono cresciuta ai confini di conflitti violenti. I genitori di mia madre erano sostenitori di Gandhi, credevano nel *satyagraha*, la resistenza non violenta. Ma anche se le storie di resistenza pacifica contro le cariche lathi³⁰ e gli arresti di massa mi riempivano le orecchie da bambina, c'erano anche dei mormorii riguardo l'Esercito Nazione Indiano, parlavano di donne che si armavano, e altri ancora, come Preetilata Wadekar, che lanciava bombe agli Inglesi.

La lotta per la decolonizzazione assunse un'altra sfumatura durante i miei anni di crescita a Khartoum. Una guerra civile infuriava nel sud del Sudan, e gli studenti universitari originari di quelle zone raccontavano storie di torture e mutilazioni. Quando

³⁰"Lathi": un bastone di bambù lungo e pesante legato con ferro usato come arma, specialmente dalla polizia. (vedi def. Oxford Dictionary)

lasciai il Sudan per andare a studiare in Inghilterra ero ben consapevole delle lotte che venivano combattute in nome della giustizia. All'epoca in India, c'erano studenti della mia età che si univano al movimento Naxilite; molti altri simpatizzavano per la causa della difesa armata della giustizia. L'indipendenza della nazione era chiaramente solo un piccolo passo e la violenza, in tutte le sue forme, andava affrontata.

La battaglia per i diritti delle donne era combattuta fianco a fianco alla battaglia postcoloniale per la libertà. Anche le amiche con cui crebbi a Khartoum marciarono con gli uomini per le strade, richiedendo una soluzione alla "Questione del Sud", e così quelle voci, che si fecero più chiare e forti, si rivoltarono contro gli orrori dell'infibulazione e varie decisioni individuali di vario tipo furono prese sulle scritte apocrife, che fosse per nascondersi o meno. In India, dove ritornai agli inizi degli anni '70, stava prendendo forma un femminismo poderoso che voleva riscrivere la nazione in termini di un'esistenza sostenibile per le donne. Amici si organizzavano a Delhi contro le donne mandate al rogo; altri ad Hyderabad raccoglievano le storie di donne impegnate nella rivolta armata del movimento di Telengana. Anche dentro di me c'era la consapevolezza che Mohandas Gandhi, l'apostolo della nonviolenza, nel corso delle sue sperimentazioni nella vita di comunità, sia nella fattoria Tolstoy in Sud Africa che a Sabermati Ashram ad Ahmedabad, tagliò i capelli di giovani donne sospettate di condotta sessuale immorale. Domandai a me stessa, che posto avevano le donne nel nuovo mondo?

Le complessità che caratterizzano l'esistenza femminile devono essere messe in relazione alle limitazioni di potere sia patriarcale che coloniale. È attraverso tali limitazioni che la voce di donna traccia un solco in sé stessa, traducendo la violenza. Nel suo saggio "Representative Government" (1861), John Stuart Mill fece l'esempio

del dispotismo. Pensava ai nativi dell'India: "un vigoroso dispotismo è di per sé il miglior modo di governare... per renderli capaci di una civilizzazione più alta". Le critiche del colonialismo e del patriarcato si fusero in questa convinzione di esercizio necessario del potere dispotico, un argomento di discussione di cui ho sentito parlare nel mondo postcoloniale in cui sono cresciuta, anche se era unito a un sentore di bisogno di tenere le donne al loro posto, insegnando loro cosa fare. Anche se i dettagli dell'argomentazione patriarcale non ebbero voce nella capillarità della razionalità Vittoriana -dopotutto in India l'elaborazione della sessualità femminile è complessa, intrecciata nel tessuto di una società gerarchica- era criticamente presente un'intenzione coloniale di mantenimento del potere e dell'ordine. E lì dentro c'era anche, da qualche parte, sottinteso, la bieca percezione del progresso, una marcia che progrediva verso il nuovo mondo. I rigurgiti della razionalità Vittoriana si allentavano, in un mondo dove i termini del comportamento, sia per gli uomini che per le donne, stavano rapidamente sfumando. E ci fu una strana mancanza di adeguamento fra le costrizioni del corsetto del defunto codice comportamentale britannico (si pensi a un indumento fatto a pezzi, ritirato, visibilmente lacerato, ma che ancora viene imposto a un corpo vivo e in crescita) e il nazionalismo che paradossalmente gli permise di esistere. Magari non è un caso che la versione coloniale britannica della storia dell'India richiedesse per legittimarsi che fosse la stessa usata dall'Hindutva per costruire: l'Età d'Oro del governo Hindu - il barbaro governo Musulmano - il governo Progressista Britannico. In ciascuna situazione la "Questione Femminile" dovette essere ben messa in riga.

Dopo la distruzione del Babri Masjid e i disordini che ne seguirono, qualcuno potrebbe pensare: ciò che vogliono le fazioni radicali non è nient'altro che il ripristino

della mitica Età d'Oro, indipendentemente dal prezzo da pagare in sangue, con le donne erette come madri dello Stato-Nazione, o come feroci voci femminili, oratrici quali Sadhvis Uma Bharati e Ritambara Devi, le cui parole sono stata riprese in un numero incalcolabile di nastri e distribuite per le case dell'India, mentre intimavano che la bandiera color zafferano³¹ si innalzasse sull'asta del Forte Rosso di Delhi, che si dovesse ripulire la lavagna della storia, un grido multi-religioso così profondo che tutte le complessità di un passato fatto di moltitudini di persone ne risultassero spazzate via, e che la storia risultasse rifatta nell'apocalisse della mente.

Quale significato possono offrirci le pesanti riflessioni di un femminismo multiculturale? Se essere femmina è già di per sé essere Altro di fronte a dei linguaggi dominanti del mondo e di fronte ai rigori canonici delle grandi letterature classiche arabe, sanscrite o tamiliche. Essere femmina e fronteggiare le condizioni violente della rivoluzione -indipendentemente dal fatto di trovarsi letteralmente in una zona di guerra o in disordini civili- è come forzare la frammentazione sia dello stampo dominante e patriarcale, sia della marginalità dell'esistenza femminile.

In verità, tale frammentazione può essere davvero efficace per la costruzione di una conoscenza necessaria a una vita diaspora, nella lotta per un'esistenza multiculturale nell'America del Nord. I gruppi di sostegno composti da donne Indiane, come ad esempio Sakhi da New York e Manavi dal New Jersey, si stanno battendo piuttosto efficacemente sia contro lo stampo patriarcale ereditato dalla storia, sia contro le pressioni del razzismo nel nuovo mondo. E per il femminismo è cruciale abbracciare il multiculturalismo indipendente minacciato dell'estremismo politico. Possono in qualche modo le battaglie democratiche in India portare a una comprensione del

³¹ Bandiera color zafferano che è stata usata da un certo numero di entità politiche indiane, specialmente Hindu, Sikh e Buddisti, nella storia dell'India. (vedi articolo New York Times: <https://www.nytimes.com/1996/05/17/opinion/a-saffron-flag-over-india.html>)

multiculturalismo negli Stati Uniti? Non esiste una risposta semplice, ma tale comprensione è parte della sfida inclusa in una nuova prassi, parte dell'euforia per il futuro.

Le possibilità per l'espressione femminile diventano molteplici, quasi fino al limite dell'esplosivo. La mente mi torna indietro al corsetto sbrindellato tipico della razionalità vittoriana di cui si parlava precedentemente. È come se qualcuno prendesse il corsetto e provasse a farlo aderire a un corpo femminile vitale, magnifico, con tante braccia quante ne ha la Dea Saraswati, e un braccio, monco per via dell'operazione, ancora sanguinante.

E come si esprimerebbe la nostra Dea? In molte lingue, balbettando anche, penso io, mimando le parole spezzate attorno a lei stessa, qui, ora, in America.

* * * *

L'amara traduzione dell'essere, richiesta dal conflitto violento, è chiara e limpida in queste produzioni scritte da donne dal Sud e dall'Ovest dell'Asia, che io ho letto nella raccolta *Blood into Ink*. È come se la continua pressione della violenza, già sempre localizzata, avesse forgiato sé stessa in una seconda lingua - un'Alterità più radicale rispetto a quella che ogni altra scrittrice sia mai stata forzata a sentire prima - e attraverso questo mezzo angosciante, potenzialmente fatale, lei dovesse dare una voce alle sue passioni, riconfigurare il suo mondo.

Tali atti espressivi richiedono uno sforzo violento all'immaginazione femminile: le pareti della domesticità si sgretolano mentre i muri contenitivi del desiderio si infrangono. Nella potente storia breve di Mirdula Garg, "The Morning After", una madre di due figli e di mezza età suppergiù, affronta la folla a Delhi. La narrazione si sviluppa all'interno delle rivolte del 1984, dopo l'assassinio di Indira Gandhi, quando

migliaia di Sikh innocenti furono perseguitati e uccisi. Satto Auntie aveva nascosto un giovane ragazzo Sikh nella sua credenza; aiutandolo a scappare pagò con la sua stessa vita. Nell'opera "Beirut Nightmares" di Ghada al-Samman, il realismo viene scambiato per surreali sedute spiritiche di un mondo in tumulto. Come un "sabotatore palestinese" è condannato a essere crocifisso all'esterno, nessuno degli uomini crocifissi è davvero il Messia, la cui nascita essi pensano di stare celebrando. Data la dura natura di tale estetica, non sorprende più di tanto che, a volte, i rituali del terrore abbiano la meglio sul mondo della quotidianità e che l'alterità della violenza sembri appropriarsi della sostanza del discorso.

La stessa marginalità della condizione femminile è densa di implicazioni in un mondo caratterizzato dal conflitto. Le donne operano in maniera diversa dagli uomini, e perfino le feroci partigiane possono usare i loro poteri mimetici, non tanto per dipingere un ingresso nostalgico dal quale l'essere femminile è stato strappato, ma piuttosto per fondere insieme i frammenti di un mondo difficile. La memoria ancestrale deve essere riposizionata in modo tale che l'innocenza, indipendentemente dalla sua fragilità, possa sopravvivere. Nella storia di Samira Azzam, "On the Road to Birak Sulaiman", il profondo senso di appartenenza che sente la famiglia araba anche mentre è costretta a fuggire dalle terre ancestrali, viene fatto esplodere dalle pallottole israelite; e mentre la morte del bimbo non può trovare consolazione in alcun modo, il nazionalismo, l'atto di nominare questa terra come nostra, fornisce al narratore una speranza momentanea: "Guarda, questa è una montagna. Verrà il giorno in cui la trasformeremo in una montagna araba". Le questioni del territorio e dell'essere si intrecciano.

La territorialità, quindi, in questi scritti postcoloniali prodotti dalle donne, non diventa solo una questione di ciò che Benedict Anderson ha chiamato "le

immaginazioni fantasma"³² del nazionalismo. Diventa anche una questione di sangue e carne, letteralmente sangue e carne. In quanto è durante l'attraversamento dei confini intrapreso dal corpo femminile, l'"Io" vivente, che il potenziale creativo del mondo è scritto nuovamente. Nell'opera "Parbati" di Farkhanda Lodhi, la natura metamorfica dell'essere femminile è resa visibile. Trascinandosi attraverso il filo spinato verso la terra di nessuno, Parbati cambia il suo nome, la sua stessa identità viene riconfigurata sotto il calore della passione.

Il suo attraversamento dei confini e ritorno da forza ad un processo di domande sul posto di una donna nel mondo già costruito. In verità, qui come in diversi altri lavori, l'interruzione radicale della vita nelle zone di guerra permette una via di fuga dalla rigidità della vita quotidiana di una donna, aprendo possibilità esplosive di libertà.

Nell'opera di Nuha Samara "Two Faces, One Woman", la protagonista, lasciata da sola dal marito nella Beirut devastata dalla guerra, siede di fronte a uno specchio e si taglia i lunghi capelli. Mentre li decolora, riesce a percepire il volto indurirsi, sente che comincia ad assomigliare a un'ufficiale nazista. Porta il suo vecchio padre all'ospedale, impara a sparare, si fa un'amante. Il rilascio della sessualità che vivono le protagoniste sia di Lodhi che di Samara segnala una dissoluzione delle vecchie restrizioni patriarcali, la possibilità radicale di indipendenza femminile in un mondo frammentato.

Ma che cosa ne è della cosiddetta "normalità"? Come dovremmo continuare ad attraversare le strade, a lavare le verdure, a portare i nostri figli a casa da scuola, approcciarci ai nostri amanti, seppellire i nostri morti? La vita ha bisogno di andare avanti, ne hanno particolare necessità soprattutto le azioni di cura quotidiana che tengono il mondo assieme. Il contorcersi della vita normale causato da molteplici forme

³² Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 1991.

di violenza - i bombardamenti, le fucilazioni di massa, il coprifuoco, le rivolte, gli stupri, l'esodo forzato dei civili- quando viene cristallizzato nell'arte, rivela non soltanto la condizione estrema, forzata ma anche le strutture nascoste di un mondo che fino a quel momento era stato dato per scontato, un mondo in cui le donne non si sono spesso sentite a loro agio.

Che cosa significa alzare la voce in un tempo di violenza? Che cosa ne è della voce poetica che fronteggia la guerra? Queste non sono domande a cui è possibile trovare una risposta veloce. Ma sono domande che siamo costretti a porci alla fine del secolo, trovandosi la nostra terra spaccata da troppe battaglie. Alcune volte le opere scritte da autrici si avventurano attraverso una negatività radicale e ci troviamo obbligate a essere testimoni della logica da incubo della guerra, un teatro surreale di crudeltà che frattura le identità, porta all'irruzione immediata del desiderio sessuale, piccole esplosioni di piacere, o di nuovo vede il corpo trasformato in uno strumento brutale. Alcune altre volte, la fragilità dei bambini indifesi, l'istinto per la bellezza naturale, la tenerezza nei confronti dell'esistenza che ci rende realmente umani, viene illuminata. In queste occasioni, il secondo linguaggio della violenza è utile soltanto per spingere alla luce il bisogno di amare.

Nella sua poesia da Beirut, Huda Naamani invoca l'eccesso del freddo: "Scriveremo i nostri corpi con la neve, l'anima / rimane un orizzonte." Ma la voce continua nel suo desiderio di pace, di perfezione: "ogni pietra che guariremo / la sua ferita, ogni vigna che potremo / con le nostre ciglia ..." Amrita Pritam, una generazione precedente in Punjab ai tempi della Partition, notò alberi abbattuti, altalene divelte, il Chenab che scorreva tinto di sangue e urlava alla sua predecessora morta nella terribile speranza che il tempo potesse essere riscritto:

"Io chiedo a Waris Shah oggi / di parlare dalla tomba / e girare una nuova pagina / nel Libro dell'Amore".

Se ci fosse un "Libro dell'Amore", queste voci che raccontano la violenza sarebbero sicuramente registrate sulla copertina.

Nella poesia che lesse all'inaugurazione presidenziale a Washington, Maya Angelou parlò con voce poetica intensa delle moltitudini meticcie Americane, delle vite le cui voci e corpi chiedono a gran voce un cambiamento. "Arriving on the nightmare", la poetessa osa sperare che essi siano rilasciati dalla schiavitù mentale e fisica: il loro "passaggio è stato pagato". All'interno della pagina sul retro del giornale che portava il testo poetico della Angelou, lessi al riguardo di bambini iracheni che morivano a causa dei residui sparpagliati dai missili americani. Lo spirito di compassione fiera della Angelou mi spinge indietro alla desolazione degli tutt'ora esistenti gusci radioattivi che mimano la natura, distorsioni che l'innocenza dell'infanzia non potrebbe mai distinguere. Bambini che ora muoiono dei giochi che facevano in una terra distrutta dalla guerra, chi pagherà loro il transito?

2.3.4 Marchi Accidentali

Nell'opera di Joseph Conrad *Heart of Darkness*, Marlow parla di come, durante l'infanzia, fosse affascinato dalle mappe, i loro "spazi bianchi" lo attraevano. Più avanti, in età avanzata, questi spazi, seppur riempiti con fiumi e laghi, si ridussero a essere aree di "oscurità". Ma quello che è una zona oscura per l'uomo inglese, è il luogo della vita di ogni giorno per coloro che in quelle zone ci vivono. La fragranza delle foglie non è cambiata e nemmeno i colori del cielo.

Eppure i nomi attribuiti dal colonialismo distruggono la pregnanza del conoscere comune, della vita quotidiana.

Come sarebbe essere una donna che sta al limite dell'acqua, in una tale "zona di oscurità", mentre urla verso l'uomo bianco che entra nel suo mondo, cambiandolo per sempre? Come si può capire il terrore di una storia che ha distrutto il nome dei luoghi, facendo a brandelli il significato in modo tale che ciò che lei ha conosciuto come il suo mondo abituale diventi l'oscurità di qualcun altro? Come sarebbe per sua nipote cinquanta, settanta, cento anni dopo cercare di riprendersi quell'albero, quel fiume, quel retaggio, e in quell'atto di dare un nome rifare ancora una volta il mondo?

È frammenti come questi, dai muscoli, ossa, schegge di ferro, fionde e proiettili, la crudeltà di un mondo strappato ai nostri sensi corporei, che iniziamo a creare le nostre storie postcoloniali, che iniziamo a tirare fuori date e luoghi, lo scorrere dei fiumi, a rivelare un significato che fu sommerso, la muta memoria ancestrale.

E quindi viaggiare nella mente attraverso i luoghi che si sono conosciuti, è anche raschiare la storia, rivelare i nodi, i segni accidentali del significato e delle circostanze che compongono le nostre vite. Lasciare che si schiudano le vite ordinarie mentre si scontrano con le grandi narrazioni della storia, i dettami del desiderio risoluto contro le

presunte verità che abbiamo imparato. La poesia diventa parte di questo lavoro difficoltoso, tessendo una stoffa che possa sostenere le fila nodose e annodate delle nostre vite. Poi, anche, attraversare un confine può significare morire un pochino. E lo shock della nuova vita arriva, rompendo la vecchia pelle, le vecchie abitudini della consapevolezza.

Scrissi "Great Brown River" nei miei primi anni in questo paese, camminando lungo la riva del Mississippi. Avevo conosciuto quel fiume durante l'infanzia, dai libri di geografia, subito dopo il Nilo, mi dissero, in fatto di lunghezza e maestosità. Mentre camminavo sulla terra marrone, sulle radici contorte, vidi i binari vuoti che connettono questo continente nordamericano. "Perché le onde devono essere come spade?" mi chiese una volta un uomo dopo aver letto la poesia. Non avevo una risposta allora, ma pensandoci ora, magari, è perché hanno bisogno di penetrare attraverso il nuovo. Gli antenati strisciano fuori dai buchi nella terra coperti dai binari. Toccandoli, potrebbe essere possibile dare un nome alla terra di nuovo.

I nostri viaggi ci conducono al tempo che deve venire. Ci costringono ad addentrarci nelle densità specifiche delle nostre vite, i canali dell'arte. Una delle mie poesie lunghe, "The Storm", arrivò a me in un centro commerciale freddo nell'upstate di New York. Ricordo il retro della macchina caricata di plastica della spesa, latte, cereali, broccoli, peperoni, l'asfalto freddo tutto attorno, il cielo grigio. Provai a prendere appunti in macchina mentre giravamo nel parcheggio, cercando l'uscita. Gli appunti divennero le strofe della poesia.

"The Storm: A Poem in Five Parts" segna un viaggio. Si apre evocando mio nonno paterno, il quale distrusse la sua casa di famiglia, legno di teak e bronzo, vecchia di secoli. La buttò giù per costruirne un'altra completa con acqua corrente ed elettricità. Per arredare la nuova casa usò dei mobili acquistati tempo fa dal "British Resident"³³.

La poesia passa poi al difficile passaggio sull'immigrazione. Kerala è un luogo di migrazione. È adesso come l'Irlanda nei primi anni del secolo. Quasi tutti hanno almeno un parente all'estero, nel Golfo o in America.

Scrissi una piccola nota di prefazione per "The Storm":

"Penso a questa poesia come a un ventaglio chiuso, lo stesso che eravamo soliti fare da bambini nei giorni lunghi e soffocanti tipici della stagione che precede i monsoni, aspettando l'arrivo della pioggia, tentando al meglio di scacciare via l'aria pesante. O come a uno dei ventagli di Palmira³⁴ che la nonna appendeva al muro. Le pieghe severe, formali del ventaglio significavano che in qualsiasi momento si potevano vedere solo diversi piccoli pezzi della superficie e anche quelli solo per un istante, mentre ogni parte si richiudeva nella sua concatenazione frammentata. Nel momento in cui la donna o la bimba muoveva la mano, anche il ventaglio cambiava. E indipendentemente che fosse fissato alla parete da un adulto, o tenuto nel piccolo palmo di un bambino, la funzione del ventaglio era il movimento."

Le parole, ovviamente, non possono funzionare esattamente allo stesso modo, ma io penso a "The Storm" come a una narrativa composta da piccoli frammenti, dell'unico tipo con cui la mia vita combacia. L'ordine delle parti, invece di recuperare un'unità gerarchica, freme e si muove durante l'atto della lettura. Dislocamento, violenza, ma anche la risolutezza di un ordine ripetuto sono tutte componenti del mondo

³³ Le Residenze dell'India britannica erano uffici politici, ciascuno gestito da un Residente, che si occupava in forma diplomatica delle relazioni coloniali tra l'India britannica e ciascuna delle colonie.

³⁴ Città siriana

femminile. Non è che abbia il desiderio di escludere la crudezza dei supermercati e degli aeroporti, il materiali livido che si attacca all'immaginazione e deve essere lavato via.

2.4 Riprendendo la Memoria

2.4.1 Quell'Altro Corpo

L'immaginazione si schianta contro le pietre di una città, contro la stoppia al limitare di una città.

E le pietre e la stoppia gridano in risposta.

La reazione non può essere controllata. La volontà ha poco a che fare con i meccanismi dell'immaginazione.

Devo scrivere ciò che ascolto: sia il grido che la reazione, finché la poesia, invece di essere incisa e lucidata come una pietra - anche se chi è che non desidera la solidità, la precisione?- si intravede come un corpo, un altro corpo, *chinmaya deha*³⁵.

Quest'altro corpo si crea dentro di me, alcune volte alla velocità della luce, come un lampo, altre volte invece con la pazienza inesauribile della luce del sole che colpisce una tenda che si muove lievemente, una nuvola di mussola che si muove col vento.

Quest'immagine è potente. Riempie il mio corpo svuotato con la luce, fa pendere l'esilio che così spesso ci viene imposto cosicché dire "io", in un altro Paese, diventa un riconoscimento della verità.

Il cambiamento deriva da questa voce, da questo ascoltare: l'immaginazione che colpisce il mondo, il mondo che grida in tutte le sue innumerevoli lingue.

³⁵ I *Vaishnavas* parlano di un corpo cosciente spiritualizzato, ovvero *chinmaya deha*; collegato a questo termine vi è un concetto di un corpo luminoso, irradiante luce, la quale deriva da un individuo altamente spiritualizzato. (Baird and Heimbeck, *Philosophic Classics: Asian Philosophy*, Volume 6).

2.4.2 "Un giardino racchiuso è mia sorella, è il mio sposo..."

Fuori dalla sua finestra vede il giardino dei fagiani. L'imperatore è morto da quindici anni. Il giardino è affollato dai soldati inglesi, molti di loro sono solo ragazzi. Raccolgono le patate con le mani nude, le puliscono, e poi le gettano nel calderone bollente. Il calderone si trova dove una volta stava la panchina della principessa, accanto allo spazio dedicato al gelsomino invernale, nel giardino dei fagiani.

I soldati hanno la faccia rossa, scottati fra le orecchie dal sole. Non hanno sopportato molto bene la lunga marcia dall'Oudh. La polvere le morde gli occhi. Scorge uno dei soldati chinarsi sopra il calderone. Lui mescola l'acqua con un lungo bastone. Il suo volto scompare fra i fumi del vapore.

Lei si volta verso il lato più oscuro della stanza, strofinandosi gli occhi. Le mani, stanche di reggere la penna, le fanno male. Si domanda se i muscoli stiano cedendo. Serra il pugno, distende i muscoli. Ma ad ogni modo, perché sta leggendo la *Canzone di Salomone* in pieno giorno, nel mezzo della stesura della storia dell'imperatore?

Le parole le balzano in mente come bagliori: "giardino", "racchiuso", "sorella", "sposa". Si appoggia per un istante alla parete, sbarrando gli occhi, aprendo il suo corpo all'oscurità, poi cammina a grandi falcate verso la scrivania, penna in mano. Mentre si abbassa per sedersi, comprende lentamente, con assoluta certezza, che queste parole furono scritte da una donna. Perché la paternità dell'opera è stata nascosta migliaia di anni?

Guarda fuori dalla finestra, presa da un senso di desolazione a cui non riesce a dare un nome, annebbiata, nel cinquantesimo anno della sua vita, dalla solitudine che può derivare dal vivere nel corpo di una donna.

"È una casa, una povertà, la mia carne è una storia" mormora.

"Ma non ha scadenze. Non posso puntargli il dito contro e dire "quello", "lì", "dopo", e dopo mi ci ritrovo immersa".

Vede cinque soldati mentre mescolano le patate. Ognuno di loro nato da una donna. Perché sono venuti qui? Li vede bere dal boccale della morte.

Saraswatiamma³⁶, la famosa autrice dell'opera *Uprising of Ulloor*, nonna del contemporaneo, non finirà mai la sua storia. Guarda la polvere sollevarsi dai reticolati spezzati del gelsomino invernale, l'erba secca, i ciottoli caldi nel giardino dei fagiani. Vede un bambino piangere, la bocca orribilmente aperta, riempita dalla polvere.

Lei sa che il corpo è una casa.

³⁶ K. Saraswathi Amma (1919 - 1975) era una scrittrice Malayalam le cui storie brevi sono state antologizzate nella versione tradotta in diversi testi americani. (vedi: Deepu Balan. "K. Saraswathiamma - sahithya Academy - A Journal of Women's Studies" <https://web.archive.org/web/20141207023341/http://samyukta.info/site/node/57> (saved from the archive 7/2014)).

2.4.3 La Melodia Del Nuovo Mondo

Io vedo una città popolata da donne. No, devo correggermi. Vedo piccoli fuochi, nei cassonetti della spazzatura, accanto alle panchine del parco, rametti che bruciano lentamente al limitare degli usci protetti dall'oscurità. I fuochi si attizzano e poi lentamente, ruggendo, salgono nell'aria. Gli alberi lungo il fiume si illuminano nel calore e gli uccelli nascosti fra le foglie iniziano a cantare.

Spinte fuori dal calore, come se non avessero acceso loro le fiamme scoppiettanti con barattoli di kerosene, con piccole scatole di fiammiferi rubacchiate dalle cucine e dai ristoranti, le donne si avvicinano correndo. Centinaia, migliaia di esse, una montagna di donne raccolte sulle rive del fiume. L'acqua del fiume diventa rosata per il riflesso colorato delle fiamme che cadono dalle alte costruzioni di vetro nella parte meridionale della città.

Improvvisamente sento una voce stridente gridare, "Dove sono i bambini?", poi più forte, "Dove sono gli uomini?". La montagna comincia a tremare. Qualcuna solleva la gonna grigia, un'altra ancora il suo sari nero tutto rotto. Braccia e gambe appaiono, barbe, cosce, petti pelosi, piccole labbra tremolanti.

Nel mezzo di tutta quella cacofonia, mentre uomini e bambini incespicano verso la salvezza, io ascolto una donna piccola cantare. Non sa cantare molto bene, ma la sua voce è d'aiuto. Mentre quella strana musica suona, qualcuno distribuisce piccoli pezzi di pane, non importa che sia duro e ammuffito. Un'altra versa il latte. Dove avrà trovato quella vecchia brocca, il latte blu sull'orlo? Una terza donna inizia a tagliare delle mele,

la frutta appoggiata su una pietra. Una quarta ancora, magra e affamata, i capelli legati stretti sulla nuca con una sciarpa scura, osserva la scena. "Sì, sì" sussurra, "la vecchia città deve bruciare".

Penso mormori qualcosa riguardo all'imparare come costruire, ma nascosta dall'albero sporgente, il corpo inzuppato di sudore, perdo le sue parole. Dovrei cadere, penso, rompermi le braccia, le gambe, spaccare le labbra a piccoli morsi. Dovrei essere messa a tacere completamente, o parlare in lingue strane, non comprensibili. Gli occhi di mia madre - lei mi lasciò tantissimi anni fa e fui costretta a badare a me stessa lungo le rive del fiume, raccogliendo avanzi di cibo, usando le foglie per tamponare il mio sangue, dormendo negli alberi- mi appaiono davanti.

Proprio mentre riesco a sentirmi scivolare in quella tenebra impetuosa, sono colta dalle voci di diecimila donne, non più estranee fra loro, che cantano.

2.4.5 La Donna Senza Nazione

Come posso raccontare di questi viaggi? Come posso mettere insieme la mia storia? Della mia prima partenza dall'India c'è poco che potrebbe essere usato come materiale epico. Non lasciai la mia terra a causa di orrori o repressione politica. Non fui strappata dalla casa di famiglia da uomini armati. Non venivo da uno shtetl³⁷, una bimba incapace di esprimersi obbligata ad andarsene dai saccheggiatori Cosacchi. Poco prima del mio quinto compleanno, me ne andai con mia madre su una nave, lasciando indietro l'amore radioso della casa dei miei nonni, molto semplicemente perché mio padre ottenne un lavoro che aveva sperato di avere, per alcuni anni, in un altro Paese molto distante. Un Paese nel Nord Africa, attraverso un oceano e un mare.

Oltre le faglie della mia vita ho srotolato un'immagine assoluta, una bandiera che sventolava dentro a un foglio e cresceva sempre più. Una semplice topografia luccicante. Una grande casa con un tetto rosso e due cortili, uno in cui l'albero del frutto della passione sparge i suoi delicati tentacoli accanto alla finestra della cucina, l'altro in cui il cespuglio di more piantato da mia nonna anni prima della mia nascita ostinatamente spinge le sue radici nel suolo, rifiutandosi di morire. Una casa con un giardino, una strada che si snoda di fianco, un po' polverosa nella stagione secca con i bufali d'acqua³⁸, un ponte, una chiesa dipinta di bianco.

Ma quell'immagine lucente mi ha tormentata. A confronto con essa, la mia vita reale si è rimpicciolita. E le mie parole sono tornate in uno spazio vuoto della mente, un posto di scarto, sporchi detriti di una vita di cui non importava a nessuno, nessun

³⁷ Villaggio ebraico dell'Europa orientale, di lingua e cultura yiddish. (vedi def. Enciclopedia Treccani).

³⁸ Il bufalo d'acqua, o bufalo asiatico, come viene spesso chiamato, è il membro più grosso della famiglia dei bovini, che comprende yak, bisonte, bufalo africano, varie specie di bestiame selvatico e altri. Alto tra il metro e mezzo e i due metri, il bufalo d'acqua è un imponente mammifero dalla rada pelliccia grigio-nera (vedi def. National Geographic: http://www.nationalgeographic.it/natura/animali/2010/03/29/news/water_buffalo-2674/).

immagine che offrisse ospitalità. Mi chiedo, sono una creatura senza casa, senza nazione? E se è così, che nuovo genere potrei mai essere?

Qualche volta ho provato a risolvere l'enigma: se fossi un uomo, avrei potuto fare di me stessa qualcosa di grande ed eroico, una creatura con delle missioni e un'avventura, un visionario con il potere a portata di mano. Invece, come donna, la cosa migliore che posso essere è qualcosa di piccolo e tenace, delicata magari nelle migliori delle occasioni, ma innegabilmente ostinata. Dopo tutto, quando mai è capitato che la mia vita andasse secondo i piani? Sembra una cosa di scarsa rilevanza da dire, ma le cose migliori che ho imparato hanno a che fare con il disimparare le posizioni fissate che mi furono insegnate, con l'affidarmi al mio fiuto, immergermi nelle onde, raccontare favole.

Come può funzionare il lavoro del cantastorie quando si trova davanti l'acqua incessante?

Come dovrei cantare del lago Ashtamudi, dove il treno è caduto, dove le ragazze vestite di bianco fecero un'elegia per i cadaveri senza compianto, a nugoli nell'acqua?

Alcuni anni fa, il treno da Bangalore deragliò. Nessuno sa se il ponte cedette o se il capotreno, esausto dal viaggio notturno, perse il controllo. Coloro che abitavano vicino all'acqua furono coraggiosi. Si buttarono dentro, salvando tutti quelli che riuscirono. Mentre si immergevano, gli occhi e la bocca si riempivano di acqua torbida. Un uomo, ben oltre la mezza età, si chinò, gli occhi sbarrati, nell'acqua. Il corpo che aveva toccato, il corpo che sollevò dall'acqua, era quello del suo stesso figlio.

Inizialmente non riuscì a rendersene conto. Stese sull'erba il suo prezioso fardello. Poi si stese a sua volta al fianco del ragazzo. Distendendo il suo corpo di padre, provò a smettere di respirare.

Il cielo era terso quel giorno, e sulle sponde del lago c'erano le ninfee, completamente indisturbate dai pezzetti di metallo, dalla carne umana e dal sangue. Ninfee sulfuree.

L'uomo spalancò gli occhi. Si coprì il volto con le mani e provò a smettere di respirare. Il fiato esplose comunque. Accanto a lui giaceva il corpo zuppo del figlio. Con una mano toccò i capelli annodati. Un boato nel cielo, lo avvertì nel suo orecchio più interno. Pensò di essere già morto, di stare tenendo nuovamente fra le braccia il suo neonato, nell'oscurità di una piccola capanna presso le rive del lago, nella stessa ora della nascita del piccolo.

Quand'ero bambina, quando veniva il momento dell'anno in cui lasciare Tiruvella e tornare a Khartoum, provavo a smettere di respirare. Mi tappavo le narici, spingevo il pugno in bocca. Ma non riuscivo mai a mantenere la posizione a lungo e, mentre la testa mi si riempiva di sangue, il respiro spingeva violentemente verso l'esterno.

Utilizzando quel fiato, correvo al mio nascondiglio, alla fine delle rotaie del treno, dove gli steli rosati della tapioca crescevano più alti di un bambino di sei anni. Mi accovacciavo, rivolta in avanti e verso il basso, cercando di seppellire il viso nel suolo. Avevo il sapore della terra scura sulla lingua, l'odore forte della radice di tapioca, cruda,

nascosta. Ciò nonostante, avevo comunque bisogno di continuare a respirare. Con il fiato che entrava e usciva, usciva ed entrava, provavo a non respirare nello sporco.

Raccontare storie è come respirare. Se provi a trattenerle, esplodono verso l'esterno. Qualche volta, nei miei tentativi di trattenermi dal respirare, pensavo a come sarebbe stato trasformarsi in una pietra o in un sasso nel cortile a Tiruvella. Ma che cosa avrebbe risolto? Se fossi stata una pietra, amma³⁹ avrebbe potuto tranquillamente raccogliermi- e sicuramente lo avrebbe fatto. Sicuramente sarebbe giunta piangendo nel giardino di suo padre, sotto gli steli del gelsomino e del gelso, rimanendo in piedi, ferma. O rimanendo ferma fra gli steli dell'erba alta, piangendo, dov'è la mia bambina, la mia primogenita, la mia Meena? Sicuramente sarebbe arrivata e, cogliendo con lo sguardo la mia sagoma seppellita per metà nella terra, la pietra grande due dita con delle strisce rossicce in cui mi sarei trasformata, mi avrebbe raccolta con fermezza e infilata nella sua borsa nera, quella che appa⁴⁰ le aveva comprato a Beirut.

Ficcandomi nella sua borsa, sarebbe scappata in tutta fretta, saltando su un pezzo di metallo che avrebbe viaggiato a grande velocità, sopra incroci, confini geografici, oceani, sorvolando una casa dopo l'altra, uno Stato dopo l'altro, senza mia fermarsi o riposarsi, la mia essenza, legata ad una pietra, sempre nella sua borsa, a sua volta contenuta in una cosa metallica con le ruote; ali che volano o sbuffi di vapore nell'atto di spostarci sulla terra, nel cielo, sull'acqua.

Quindi come sarebbe stato essere, prima del movimento, prima del primo respiro singhiozzante, prima della vista iniziale del cielo? Prima del treno, dell'aereo, della nave, dell'esilio?

³⁹ Mamma (vedi def. *Oxford Dictionaries*)

⁴⁰ Papà (*idem*)

Le case cadono e vanno in mille pezzi dentro di me. Cocci, pezzi e schegge. una stanza con un muro tutto sbilenco, una cucina con una porta laterale esplosa così che la luce del sole possa brillare al suo interno, un pezzo di ingresso, parte di una finestra alta con le inferiate, gradini di legno alti come un uomo adulto, granelli di sabbia e ghiaia che il piede di qualcuno ha portato dentro.

Quando provo a guardare indietro nella mia vita, mi rendo conto che non esiste un modo per tornare lì. È tutto intorno, un'umidità come di acqua dolce di pozzo, le case ammassate in frantumi dentro. Quante case ci sono state? Quando conto sento bruciare: un vento bollente che distrugge generazioni. Rende la storia una barzelletta davvero folle. Lasciami provare a contarle in tutti i numeri che conosco, anche se dovessi sembrare una bimba di tre anni.

I numeri rotolano al cospargersi del suono: *Aune, runde, mune, nale. Eak, do theen char. One, two, three, four. Wahid, ithneen, thalatha arba. Un deux trois quatre.* Ho esaurito tutte le mie lingue. Sono arrivata solo fino a quattro. Ma c'erano molte più case. Erano quattro volte quattro? Anche più di questo. La foresta di numeri non rende l'idea.

Provo a stenderle su un pezzo di stoffa, un tessuto immaginario, che però si fa ondulato, macchiato, pronto a strapparsi sotto la forza di una lieve pressione. Le case diventano sempre più alterate.

Case in cui nascere e in cui morire, case in cui fare l'amore fra lenzuola umide e appiccicose, case pallide come le ali di una colomba, case profumate di chiodi di garofano e di cannella. Ah, la densità della lingua che non mi lascerà essere, non mi permetterà di esprimerlo, dicendo: io sono nata qui, ho vissuto qui, ho fatto questo e quello, parlandone nel modo in cui fanno le persone, o come piacerebbe loro fare.

Case ad Allahabad, a Pune, poi proseguendo verso sud, attraverso le Nilgiris⁴¹ e la faccia rocciosa e curva del Palghat Pass⁴², le case ancestrali a Tiruvella e a Kozhencheri - case di sangue e ossa dove ho vissuto e sono morta in infinite vite prima della mia. In una vecchia nave a vapore dipinta di bianco, situata verso ovest nell'Oceano Indiano, attraverso Port Sudan con le sue acque tinte di rosso granata per via dei coralli nascosti, su un treno attraverso il deserto fino a raggiungere le case ad Hai-el-Matar, a Khartoum. C'erano alberi di acacia e le feroci acque del Nilo Blu che attiravano nuotatori ignari, colpi da arma da fuoco al mercato, gas lacrimogeno. Portai l'odore acre con me oltre l'Atlantico, diciottenne, tremante nei miei vestiti leggeri mentre l'aereo toccava terra.

Vivo in Inghilterra, in una casa alta in Oxford Street, a Nottingham, nella zona di campagna chiamata Lawrence. Ho un abbaino⁴³, dipingo, amo sfrenatamente, scrivo una tesi riguardante la memoria. Mi fa uscire di senno scrivere quella tesi, interamente dedicata al richiamo del tempo. Mentre la mente si distacca dal corpo e si muove in cerchi nello spazio vuoto. Piccoli incantesimi a Galway, ad Amsterdam, a Chinon dove la Loira sgorga dalle le rocce. A Nottingham mi affaccio fuori dalla finestra. Dov'è nascosto il sangue qui? Negli alberi di ciliegie?

Ritorno al Palghat Pass, il viso di pietra è più duro adesso, fa eco ai miei lamenti: "Io sono io, donna dalle case innumerabili". Entrando nel vecchio cortile, ammutolisco. Racchiudo me stessa in risme e risme di carta e aspetto nelle case aride di Pune, Delhi e Hyderabad.

⁴¹I monti Niligiri o Nilgiri (Montagne Blu) sono una Catena montuosa della regione del Ghati Occidentale, situata nell'ovest del Tamil Nadu, alla frontiera col Kerala, nell'India meridionale. (vedi Atlante De Agostini).

⁴²Palakkad Gap o Palghat Gap è un passo di bassa montagna nei Ghati occidentali tra Coimbatore nel Tamil Nadu e Palakkad nel Kerala (idem).

⁴³ Finestra da soffitto.

Tutto è *merda* e carta adesso, non ho occhi né volto.

Aspetta, aspetta, devo fermarmi, non posso.

Questo esercizio di gestione della casa non sta andando da nessuna parte. E cosa farne del resto della vita?

Casa in America, le piccole stanze dipinte di bianco, i pavimenti in parquet, il cestino a cui diedi fuoco a Minneapolis con una sigaretta non completamente spenta. Cosa fare con il rumore dei camion sotto le finestre della 242esima Strada e a Broadway, nella grande città di Manhattan dove l'aria non è mai pulita? I camion che passano roboanti di fronte al Poe Cottage⁴⁴ nel Bronx, dove Edgar Allan Poe si trasferì in cerca di aria più pulita. Adesso l'aria è più inquinata rispetto a dove stava lui, i bar anneriti, le strade piene di buche. Sono riusciti a posizionare il suo piccolo cottage su un pezzo di parco, l'hanno recintato con una rete metallica, e vi hanno piazzato un docente del City College che si occupa di fare ai visitatori un piccolo discorso sull'elettricità, su come Poe venne colpito, racconta loro gli effetti che il fulmine ebbe su di lui.

Ma che cos'è Poe per me? Non sono mai stata al suo luogo di sepoltura. Che cosa conosco della donna chiamata Annabelle Lee? Che cosa sa lui di me, potrei chiedere? La mia casa è spaccata, una crepa nella terra sotto di essa. Stanno mettendo all'asta la mia anima dove si contendono pesci, pesci gatto, pescispada tirati fuori dal mare Arabo, diecimila miglia lontano dal cottage di Poe accanto al vecchio pontile, vicino alle risaie, sulla strada che collega Tiruvella e Kozhencheri.

Pensare alla vecchia strada mi calma. Corre fra le due case che ci sono sempre state per me, la casa di Tiruvella e quella di Kozhencheri, diverse fra loro come gli *idli*⁴⁵

⁴⁴ L' Edgar Allan Poe Cottage (o Poe Cottage) è l'ex casa dello scrittore americano Edgar Allan Poe

⁴⁵ Gli Idli sono un tipo di torta di riso salato, proveniente dal subcontinente indiano , popolare come cibo per la colazione nell'India meridionale e nel nord dello Sri Lanka (vedi def. *Oxford Dictionaries*).

dal *dosa*⁴⁶, il *plum pudding*⁴⁷ dalla torta di pesche, simili non di meno, con tetti piastrellati, pavimenti freschi, finestre tagliate nel legno, chiavistelli in ottone lucidato, niente vetro lì.

Sono a casa sulla strada che sobbalza un poco mentre percorre il vecchio pontile, dove all'alba si raggruppano i pescatori, esponendo le loro merci, gridando i prezzi dei gamberetti, dei pesci gatto, pesci spada, degli scaridi, delle sardine, sogliole, caldo, sogliole senza casa dragate dal mare materno.

⁴⁶ Dosa è un tipo di pancake proveniente dal subcontinente indiano, prodotto con una pastella fermentata. È simile ad un crepe in apparenza (vedi def. *Oxford Dictionaries*).

⁴⁷ Il Christmas pudding ("pudding natalizio") o plum pudding è un tipico dolce natalizio inglese dalla forma rotonda (vedi def. *Oxford Dictionaries*).

2.4.6 Il Blues Del Fantino Bianco

I.

"Le persone vengono in America per dimenticare" disse lui, sfregandosi il mento. "Di sicuro lo avrai notato?"

Lei gli lanciò un'occhiata. Fuori la strada era piena di macchine.

"Qui" disse lui, "dimmi cosa stai fotocopiando e perché"

"Una poesia" mormorò lei.

"E come mai proprio quello?" disse puntando il dito verso le pagine del libro.

"È una poesia di Bobrowski" rispose. "Si chiama 'Lingua Morta'⁴⁸".

Appena lei finì di pronunciare queste parole vide un altro dietro di lui, aveva il collo storto. Notò che l'oggetto pesante che quest'altro aveva in mano era una testa, la sua stessa testa. Dalla bocca e dai buchi che un tempo avevano contenuto gli occhi usciva del fumo.

"Perché lui è qui?" sussurrò lei, indicando.

II.

Come se le radici fossero fenditure, un'oscurità a doppia arcata che si divide nel suolo umido, particelle separate sia nutrite che ferite, la voce che si fa sentire, di nuovo. Il linguaggio essenziale quanto l'umidità alla radice in espansione, linfa per il tronco, carne per lo sparo succulento, è spezzato, ancora e ancora: vocali strappate, sillabe scuoiate. Nessun inizio, nessuna fine lì. Il grosso ramo si sta sempre spezzando, la *rockaby baby*⁴⁹ che piroetta nell'aria.

⁴⁸ Titolo originale della poesia: "Dead Language" (vedi Scrase, *Understanding Johannes Bobrowsky*).

⁴⁹ "Rock-a-bye Baby" è una filastrocca e una ninna nanna (vedi def. *Cambridge Dictionary*).

Fa acrobazie nell'aria, l'aria in fiamme, le sottogonne strascicano e producono fili di fumo.

L'uomo bianco su un cavallo si muove veloce per il palazzo della Regina Victoria. Scuote il frustino che impugna. Non riesce a tollerare il rumore in testa. Desidera ardentemente il silenzio, il silenzio assoluto. I nativi devono crescere, la loro condizione va migliorata.

Il cavallo sbuffa verso gli specchi portati dall'India, la mica rifinita sui bordi con il platino, decorati con motivi di foglie di mango e gelsomino. Gli specchi mal si adattano all'umidità del palazzo. Il cavallo corre attraverso lo specchio, sulla destra. Il fantino perde la testa. "Umph, umph, buono, buono" riesce a dire a singhiozzo.

È sul punto di soffocare, un corpo, privato della testa, che deve vedere sé stesso nell'atto di guardare.

Le mappe sono vuote, bianche. I nomi dei posti sciamano come insetti.

III.

Come ho imparato questa lingua?

Era una bimba in carne e dalla carnagione scura. Bruttina, tagliata fuori, che rubacchiava le parole nell'angolino di tapioca, al limitare della tavola da pranzo.

Gorgogliando parole come il vecchio tacchino fa con il suo barbiglio scarlatto.

Guardando il cavallo bianco correre sulla strada polverosa in direzione della chiesa.

Guardando il fantino senza testa mentre veniva guidato fuori dalla chiesa.

Mi porse la sua testa.

Le coste americane si avvicinano sempre di più, le Rocky Mountains, le fessure riempite dalla mica e dalle rocce ignee, i canyon del Colorado, i deserti dell'Arizona e

del New Messico, le coste dell'isola di Manhattan, il ponte di Brooklyn, che ondeggia sulle sue corde d'acciaio, adatto a una nuova nascita, adatto per le centinaia di macchine, camion, biciclette, pedoni.

Mi levo i miei *chappal*⁵⁰ e attraverso il ponte a piedi scalzi.

Il metallo brucia. Davanti a me si trova il fantino. Smontando da cavallo, indica la via. Dalle mani esce del fumo. Tiene la testa fra le braccia, con cautela.

Quando superiamo la torre dell'orologio con le insegne a neon - "La Fine del Mondo è a Portata di Mano"- lui ha un singulto.

IV.

Le sillabe dall'altra parte del ponte, vicino all'edificio dei Testimoni di Geova, sono avvolte dal fumo. C'è fumo nella mia bocca, negli occhi.

Questa è la mia autobiografia.

Quando l'infante cade dalla culla (le lenzuola della culla sono sollevate, la madre piange sommessamente nelle sue vesti, pronta per il matrimonio), la bimba trema nel suo vestito leggero.

Uno dei suoi denti davanti, fragile come una perla, si sta staccando. Le sue labbra sono color prugna, troppo ampie e separate per poter essere modeste.

Lei sta cadendo ora, con il minuscolo neonato, con la vecchia donna già fluante nell'acqua. Le gonne della bimba galleggiano verso l'alto, rivelando le sue cosce e il morbido, succulento calore della carne interna.

Le sue gonne stanno bruciando.

Forse il vento spegnerà le fiamme, raffredderà le sillabe.

⁵⁰ Un tipo di calzature utilizzate in India, Mauritius e Pakistan, simili a un sandalo (vedi def. *Oxford Dictionaries*).

V.

Lei percorre tutto il ponte. È così vicina, subito dietro al fantino, così tanto che riesce quasi a toccarlo. La sua schiena diventa mano a mano più tenebrosa, lei riesce a malapena a vedere il moncone sul suo collo a causa di tutto quel vapore. Esalazioni fumose che provengono dalle macchine poste subito dietro ai camion.

Il ponte ondeggia sotto di lei. Le onde luccicano, vetro sulla macchina xerografica.

La luce rimbalza attorno al suo viso. Riesce a scorgere il suo volto nelle nere acque dell'East River⁵¹, illuminate dalla luce.

"Io sono la memoria!" grida lei. Allunga le mani verso l'acqua. I suoi piedi, mentre si muove verso l'altro lato, sono fermi e freschi.

Le automobili emanano bagliori più piccoli delle formiche, colate, trattenute dai loro percorsi.

Il fantino ha forse lanciato la sua testa nell'East River?

Una striscia di perle, un rantolo improvviso, poi qualcosa che assomiglia molto a un elmo coloniale galleggia sotto la chiglia di una barca in transito.

Le onde si ammassano, più bianche delle pagine strappate da un libro.

Il libro di chi? Mentre attraversa il ponte, vede i versi che può scrivere in un copione fluido.

Ardono le lingue del nuovo mondo.

⁵¹ L'East River è un braccio di mare interno alla città di New York: pone in comunicazione il Long Island Sound con la Upper New York Bay e divide i quartieri newyorkesi di Manhattan da quelli di Brooklyn e di Queens su Long Island. Attraversato da vari ponti, e, in galleria, da diverse linee ferroviarie. (vedi def. Enciclopedia *Treccani*).

2.4.7 Musica Migrante

"Per poter appartenere a qualcosa hai bisogno di un passato".

Guardo fuori dalla finestra il fiume striato dalla nebbia sovrastante, e non riesco a vedere oltre le case occupate⁵² del New Jersey.

"La lotta per il significato è tutt'uno con quella per avere un passato".

Lui mi disse tutto ciò, un uomo il cui nome non posso rivelare.

Le sue mani avevano la forma di uno strumento.

"Sai suonarlo questo?" chiese prima che la nebbia lo portasse via.

Il passato: uno strumento a corde che devo suonare, inventando ciò di cui necessito- una cosa cruda attaccata a una sedia intrecciata in vimini, il legno preso da una cornice di uno specchio, una ciotola d'argilla contenente alcune radici disidratate.

Attraverso il fiume, le falesie scarne e indecise, le case vuote.

Persino gli alberi sono come ragazzine pie, velate nella nebbia.

Vedo il padre di mio padre, morto da due decenni, la testa pelata, i pugni serrati che lottano contro le radici di *banyan*⁵³.

Gambe a cavalcioni sulle falesie del New Jersey, muscoli accovacciati e mostruosi, lui è zuppo di sudore:

Lo sento chiamare. Sta chiamando il mio nome.

⁵²"Squat" o "Squatting" è l'azione di occupare una zona di terra abbandonata o non occupata o un edificio che l'abusivo non possiede, affitta o comunque ha il permesso legale di usare. (vedi def. *Cambridge Dictionary*).

⁵³ Pianta parassita. (vedi def. *Oxford Dictionaries*).

2.4.8 Un Passato Durevole

Come posso creare un passato durevole nell'arte, un passato che non sia meramente nostalgico, ma che si trovi in relazione dinamica con il presente? Questa è la domanda che mi tormenta.

Mi obbliga in un presente che si trova indietro, forgiato attraverso ancoraggi multipli.

Un po' di tempo fa, scrissi alcuni versi risultanti dalla riflessione sul significato dell'essere una scrittrice qui. Questo è ciò che scrissi e lo leggerò ad alta voce:

"Come qualsiasi altra cosa, sono un poeta che scrive in America. Ma, poeta americano? Di che tipo? Sicuramente non del tipo di Robert Frost o della categoria di Wallace Stevens. Allora forse un poeta Asiatico-Americano? Chiaramente questo suona meglio. Ma poeta *tout court*. Semplicemente poeta. Potrebbe andare? Non direi. C'è molto poco che io possa essere *tout court* in America. Eccezion fatta forse per l'essere donna e madre. Ma anche a questo proposito ho dei dubbi.

"Tutto ciò che mi viene in mente è unito da un trattino: una donna-poeta, una donna-poeta-di-colore, una donna-poeta-dell'India-Meridionale che crea versi in Inglese, una lingua postcoloniale, mentre aspetta che le luci rosse scattino a Broadway, una donna-poeta-del-Terzo-Mondo, che prende come suo diritto la città interna di Manhattan, che si inventa poesia riguardo al buco dell'inferno che sono le linee metropolitane, i quartieri bruciati così vicini a casa nell'Upper West Side.

"O confusioni del cuore, spessore dell'anima, le frontiere che oltrepassiamo ci lasciano tatuaggi ovunque! C'è un altro "qui" oltre a questa cosa che sposta la pelle, dove possiamo respirare e cantare? Eppure la nostra canzone deve essere anche politica, una cosa pericolosa, deve gridare per e rivendicare un posto dove la testa possa essere

tenuta sollevata nella luce del sole, in modo tale che una persona non sia solamente una ferita mobile, una zona demilitarizzata, una trincea grezza e zuppa".

"Sto pensando ai versi di Frantz Fanon, in cui parla della linea che separa, le baracche, il filo spinato che esiste in uno Stato coloniale. Ciò che dice è applicabile all'arte Asiatica-Americana. Lui descrive questa "zona di instabilità occulta" a cui dobbiamo giungere nella nostra arte, nella nostra cultura della decolonizzazione. Uso la parola "decolonizzazione" dopo un'attenta riflessione, in quanto noi ci portiamo dentro delle storie che non sono visibili al mondo circostante. Per noi, qui, il filo spinato viene portato nel cuore e l'arte combatte una lotta avvinghiata a un disordine sociale. Nelle nostre produzioni scritte abbiamo bisogno di evocare un caos che sia pari alle ingiustizie che ci circondano".

Ma il preoccuparsi dell'identità può risultare in un curioso senso di assenza di quest'ultima. È da questa presa di coscienza riguardante la mancanza di identità che creo il mio lavoro. E quindi esiste una violenza subdola, per me, coinvolta nella produzione del lavoro, anche se questa fatica dello scrivere è una delle cose più intime che faccio come persona.

E questa consapevolezza, anche nella sua intrinseca difficoltà, è parte del nostro momento storico. E magari questa consapevolezza può mantenerci prudenti, per timore che nella creazione di una nuova arte emergente, quasi senza rendercene conto, sia possibile essere comprati e venduti, le nostre immagini ingrandite nelle alte sfere d'eleganza capitalista. E quindi produciamo opere che pur appartenendo al mondo

sociale, vi resistono. Questo perché queste opere, nate nel privato, devono entrare nello spazio pubblico, romperlo, e rifare la comunità.

Nelle nostre etnie multiple in quanto Asiatici Americani stringiamo continuamente alleanze, sia dentro che fuori le nostre molte comunità. Per costruire la mia identità etnica come donna Indiana Americana, imparo dai Giapponesi Americani, dai Coreani Americani, Cinesi Americani, Africani Americani, Nativi Americani, Iberici Americani, Ebrei Americani, Arabi Americani. E queste immagini che scorrono e scivolano fuori dalla mia stessa mente sgomitano con una verità condivisa più grande. E le mie opere rifrangono queste linee di senso, questi molteplici ancoraggi.

E questi punti fissi laterali prendono il posto che apparterebbe a una tradizione, una forma d'arte più omogenea. E forse è esattamente questo che mi dà l'essere una scrittrice in America: un senso dello spazio ricco e vivido, una baraonda di esperienze che non può essere facilmente tenuta insieme in una lingua singola. E solamente attraverso la comprensione di questo presente cangiante e luccicante posso creare un passato durevole nell'arte. Penso alle meditazioni di Walt Whitman sulla forma organica che si era immaginato: "Dalla vista procede un'altra vista e dall'udito procede un altro udito e dalla voce procede un'altra voce eternamente curiosa dell'armonia delle cose con l'uomo."⁵⁴

⁵⁴ "From the eyesight proceeds another eyesight and from the hearing proceeds another hearing and from the voice proceeds another voice eternally curious of the harmony of things with man". (Traduzione e cura di Alessandro Ceni).

2.4.9 Inscenare La Parola

Siamo qui riuniti per celebrare la parola scritta, retta, gioendo. E dietro la parola, le nostre vite condivise, in quanto la parola è sempre umana, pronunciata dalle bocche, scritta dalle nostre mani, creata dal corpo vivente.

Abitiamo un mondo diviso in pezzi e frammenti, chiuso in nazioni, culture, lingue, religioni, distinti e molteplici. Attraverso questo troviamo il nostro sostentamento come scrittori. Fatichiamo per trarre un senso, superiamo distinzioni innaturali. Provare a ridurre il nostro a un mondo omogeneo genera terrore, "la singolarità terrificante", così la chiamò Salman Rushdie⁵⁵. Fare di tutto un'unica cosa è come soggiogare, fare a brandelli, distruggere.

Che cosa significa uccidere uno scrittore? Impedire, interrompere il suo discorso, censurare, distruggere, bandire. Coinvolge anche la letteratura da cui cerchiamo di distogliere lo sguardo: uccidere, mutilare, distruggere il corpo vivo. Coloro che hanno ritenuto necessario l'omicidio di Rushdie hanno detto: "Potrebbe essere sufficiente se tutte le copie del suo libro venissero bruciate, in modo da rifare il mondo da capo". Il libro è un'icona del corpo e il suo libro è in questo mondo dai confini esplosivi, opera cacofonica che lui celebra. Ma il mondo è nello stesso momento il caos che inghiotte tutte le finzioni. Gli scrittori del Terzo Mondo lo sanno. Il subcontinente Indiano ha conosciuto il colonialismo, la violenza della *Partition*, la furia della guerra civile.

⁵⁵ Riferimento all'episodio in cui Mahound espone la propria visione monoteistica di fronte a una comunità politeista, proponendo Allah come unico Dio, ottenendo questa iniziale reazione: "one one one, [Mahound's] terrifying singularity" (Rushdie, *Satanic Verses*).

Penso a Safdar Hashmi⁵⁶, un giovane commediografo e attore, nato come Rushdie in una famiglia musulmana in India, anche se di sette anni più giovane. In una giornata limpida d'inverno nel Ghaziabad⁵⁷, proprio a nord di Delhi, non ancora compiuti i trentacinque anni, Hashmi venne pestato a morte. Fu ucciso mentre recitava. Successe il primo gennaio, il primo giorno dell'anno nuovo. Il giorno seguente all'ospedale Ram Manohar Lohia morì a causa delle ferite. I colpi deliberatamente diretti alla testa, con l'intento di uccidere.

Safdar era un uomo coraggioso. Aspettò nel giardino, tenendo chiuso il cancello traballante di ferro mentre i suoi compagni attori scalavano i muri verso la salvezza. I suoi occhiali furono distrutti nell'attacco. Poteva vedere a malapena. Nell'autoritratto che abbozzò si possono notare le linee dure della matita che riempiono il volto, pennellate rapide sul collo, linee ondulate per i capelli. Ma dove dovrebbero esserci gli occhi ci sono quadrati bianchi, due sguardi fissi al mondo visibile, totalmente risolti. Penso che Hashmi sapesse qual era il prezzo della sua vita, della sua arte.

In ambito politico era un uomo di tendenze progressiste, un membro del CPI(M)⁵⁸, coinvolto nella cause dei lavoratori oppressi e sottopagati, attivo anche nelle cause femministe. Fra le sue opere teatrali di strada messe in scena dalla Jan Natya Manch⁵⁹ c'è anche *Aurat*⁶⁰, eseguita per la prima volta nel 1979. Lui scrisse i testi e

⁵⁶ Safdar Hashmi (1954 - 1989) è stato un drammaturgo e regista comunista, noto soprattutto per il suo lavoro con il teatro di strada in India. È stato un membro fondatore di Jana Natya Manch (People's Theatre Front, JANAM in breve). Fu assassinato nel 1989 a Jhandapur, mentre eseguiva un gioco di strada. (Van Erven, "Plays, Applause, and Bullets: Safdar Hashmi's Street Theatre.")

⁵⁷ Ghaziabad è una suddivisione dell'India, classificata come municipal corporation.

⁵⁸ Il Partito Comunista d'India (Marxista). (vedi pagina web archiviata del movimento politico: <https://web.archive.org/web/20130116030855/http://cpim.org/content/about-us>).

⁵⁹ Jana Natya Manch (People's Theatre Front) è una compagnia teatrale amatoriale di Nuova Delhi specializzata in teatro di strada di sinistra in Hindi. Fu fondato nel 1973 da un gruppo di dilettanti del teatro radicale di Delhi che cercarono di portare il teatro alla gente. (Van Erven, 33).

⁶⁰ Significa "donna" in Urdu e Hindi (Dizionario Collins).

aiutò a stendere la sceneggiatura per il video della Mediastorm⁶¹ riguardo il Roop Kanwar sati⁶², un evento molto caro per gli estremisti Hindu.

Perché fu ucciso Hashmi? Era un attore, ammazzato mentre recitava per la strada, uno scrittore assassinato mentre pronunciava le sue parole. Loro erano spaventati dalle sue parole. Fu un atto politico, questo omicidio di un uomo talentuoso. Si stava esibendo in favore di uno sciopero industriale di sette giorni. Due spettacoli furono messi in scena nel distretto impoverito della classe operaia dove fu assassinato, Jhandapur, il luogo della sua azione, della sua morte. Il primo di questi, *ChakkaJam*, descriveva le vite dei lavoratori pagati così poco da riuscire a stento a sopravvivere. La vera vita delle persone in sciopero era messa in scena per loro. La seconda opera, *Halla Bol*, ne era il seguito. Si stavano avvicinando le elezioni municipali nella Ghaziabad. Il CPI(M) si stava prendendo piede fra i lavoratori migranti provenienti dalla campagna, i quali formavano gran parte dell'elettorato locale. Gli spettacoli messi in scena dal gruppo teatrale riunirono le paure e le aspirazioni di tali lavoratori. All'incirca centocinquanta *goondas*⁶³ armati, criminali pagati, sostenitori del candidato del Congresso, un membro del partito al potere, interruppero l'opera sparpagliando gli attori, braccarono Hashmi e lo uccisero. Spararono, uccidendolo, anche un operaio di ventidue anni, Ram Bahadur.

Il quarto giorno di gennaio, tre giorni dopo la sua morte, gli attori, guidati dalla moglie di Safdar, l'attrice Moloyashree, ritornarono a Jhandapur nella stessa strada dove

⁶¹ MediaStorm è uno studio di produzione cinematografica e di progettazione interattiva.

⁶² Roop Kanwar, donna di 18 anni bruciata nella pira funeraria di suo marito. Le notizie sull'incidente presentano storie contrastanti sul grado in cui la morte di Kanwar è stata volontaria. Dopo la sua morte, Roop Kanwar fu salutato come un sati mata - una madre "sati", o pura madre. L'evento produsse rapidamente una protesta pubblica nei centri urbani, contrapponendo un'ideologia moderna indiana a quella tradizionale (vedi articolo di Rubino: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/kanwar-roop-c-1969-1987>).

⁶³ "Goonda" è un termine usato nel subcontinente indiano per indicare un criminale assoldato (vedi def. *Oxford Dictionaries*).

era avvenuto lo spettacolo, obiettivo dell'attacco. Fu un'opera teatrale appassionata, nell'aria limpida invernale proprio a nord di Delhi. La luce del sole calda, cruda. Gli attori si vestirono di nero. E finirono l'opera che era stata interrotta.

Coloro che sono liberi di vivere e muoversi e parlare, lo facciano. Come lo facciamo adesso, davanti agli Stati Uniti, nel mite clima primaverile. Le nostre voci non saranno silenziate dal terrore. Noi siamo poeti e scrittori. Noi perdureremo. Canteremo attraverso le nostre parole il nostro stesso diritto di esprimerci. Questo è un testamento.

2.5 Il Trauma Dell'Arrivo

2.5.1 Il Trauma Dell'Arrivo

Corpo, Memoria e Desiderio nell'Arte Asiatica-Americana

Andai a vedere la mostra *Identities in Contemporary Asian-American Art*⁶⁴ presso l'Asia Society. Passeggiando per la galleria, muovendomi attentamente fra le installazioni, fermandomi, guardando intensamente i dipinti e i pezzi misti multimediali appesi alle pareti, rimasi colpita da quanto ciò che vedevo opponesse una ricca resistenza estetica a quelle che si potrebbe pensare essere le grandi forze unificatrici d'America. Questa arte era il frutto del cambiamento di luogo, arte che racchiude la disgiunzione.

Più tardi, dentro casa, mentre mi trovo alla mia scrivania, guardo fuori e vedo foglie verdi sui loro alberi a prendere il sole, sono di un verde che tende al marrone, piene di linfa. In qualche modo mi vengono in mente le parole del grande filosofo Sankara: fuoco, qualcosa che ha a che fare col fuoco. Prendo il suo *Vivekachudamani* e trovo il verso:

"Il mondo è una foresta in fiamme!"⁶⁵

Che cosa significherebbe per gli alberi cresciuti vicino al fiume iniziare a bruciare? Come sarebbe avvicinarsi a questa costa, a questo fiume per la prima volta e vedere gli alberi come se fossero fiamme, con il fumo che sale?

⁶⁴ Per riferimenti riguardo gli artisti e le loro opere vedi il catalogo dell'esibizione: *Asia\America: Identities in Contemporary Asian-American Art* (New York: Asia Society Gallery/The New York Press, 1994).

⁶⁵ *Vivekachudamani of Sri Sankaracharya*, è un trattato introduttivo riguardo la tradizione di Hinduismo dell'Advaita Vedanta. Passaggio tradotto in inglese da Swami Madhavanada: 'Lord... do thou sprinkle me who am tormented by worldly afflictions as by the tongues of a forest-fire' e 'As he speaks thus, tormented by the afflictions of the world- which is like a forest on fire...'

Il trauma dell'arrivo nel nuovo mondo è di massima importanza per la comprensione dell'arte Asiatico - americana contemporanea. Rappresenta i confini frastagliati dei mondi disgiunti che l'artista mette in scena, e rischiera il vuoto doloroso fra il desiderio e la concreta realtà. Viene recitata più e più volte, attraversi i temi del passaggio, dell'arrivo e del dimorare; raffigurazioni che ci permettono di conferire significato, per quanto poco, alla rottura fra il desiderio e la realtà, fra i ricordi intimi e un luogo in cui qualcuno è reso estraneo, dove il corpo viene etichettato come Altro.

Che cosa significa arrivare in America? Dai grandi vasi in *onggi*⁶⁶ di Y. David Chung nel suo *Mega Morning Calm* del 1994 che incorniciano l'ingresso alla mostra dell'Asia Society sulle *Identità nell'Arte Asiatico-Americana Contemporanea*, fino ai fiammeggianti kimono nel *Self-Portrait* di Takako Nagai del 1990, questa domanda, forse addirittura questa ossessione, come qualcuno potrebbe interpretarla, rappresenta sé stessa, elaborata nello specifico, spesso densità tormentanti delle opere individuali.

Reso Altro nel nuovo mondo l'individuo viene interrogato, gli viene chiesto chi sia, obbligato a rispondere. E per un artista, lavoro che apertamente occupa spazio per creare una rappresentazione in cui qualcuno potrebbe esistere, è parte della risposta. David Chung, nella sua dichiarazione d'artista, sceglie questo concetto: "Siccome tutti ti chiamano Coreano, tu cerchi di capire che significato abbia scavando indietro fino alla prima mitologia e connettendola al presente". Takako Nagai, la quale incise una poesia sull'immagine dipinta di un kimono in fiamme, chiedendo dove la nuova vita si sarebbe diretta, scrive nella sua breve dichiarazione:

"L'identità che avevo, anche fino a cinque anni fa, non esiste più".

⁶⁶ Onggi è terracotta coreana, che è ampiamente utilizzata come vasellame e contenitori di stoccaggio in Corea (vedi: Song Min-sun, *Onggi: the Breathing Pottery*).

Che cosa si deve trarre da questo? Un'arte forgiata all'origine dell'ignoto, legata al presente Americano. Artisti che, indipendentemente dall'essere immigrati qui o essere nati in questo Paese, sono postmodernisti nella loro missione per l'identità. Eppure, chiaramente, una revisione della storia è parte del passaggio nel presente, la cornice cristallizzata che permette delle rappresentazioni estetiche.

May Sun, nella sua installazione *Fugitive Landing*, si apre la strada fino a Sun Yat Sen, che arrivò al molo di San Francisco nel 1896 per la sua ricerca sulle comunità cinesi sparse per il mondo che avrebbero potuto rovesciare le dinastie imperiali. Nel muro frontale dell'installazione si possono vedere dei libri tenuti da lunghi cappi trafitti da coltelli: due volumi dell'opera di John Stuart Mill *Political Economy*; *Marx on China*; gli articoli di Marx presi dal *New York Daily Tribune*; il lavoro di Edgar Snow *Red Star over China*. E dietro alla parete, sotto un graticolato carino in legno, l'acqua come in una rappresentazione di un giardino cinese, e sul muro una proiezione di un'immagine delle acque oceaniche. Si può sentire il suono della sirena che segnala la presenza della nebbia, dei nastri ci raccontano degli incontri politici clandestini - tutte le parti dello spazio di transizione, la *liminalità*⁶⁷ dell'arrivo nel nuovo mondo. Creando delle connessioni tangibili fra la conoscenza e il cambiamento sociale, l'opera di May Sun *Fugitive Landing* ci obbliga a riflettere riguardo ai confini fluidi e intersecati del passato e del presente nell'ottica di un artista Asiatico Americano, confini in cui il corpo, la memoria e il desiderio sono implicati in maniera cruciale.

⁶⁷ La liminalità è la qualità dell'ambiguità o disorientamento che si verifica nella fase intermedia dei riti, quando i partecipanti non mantengono più il loro status prerituale ma non hanno ancora iniziato il passaggio allo stato che terranno quando il rito sarà completo. Durante lo stadio liminale di un rito, i partecipanti "stanno sulla soglia". (Enciclopedia Treccani).

La memoria è dolorosamente all'opera nei dipinti di Long Nguyen⁶⁸. L'artista arrivò in America da adolescente, dopo il collasso del Vietnam del Sud. Il terrore del viaggio in una vecchia nave merci viene espresso nel suo *Soul Boat*. La piccola imbarcazione diventa un corpo vivo con testa e braccia, galleggiante in acque oscure e infernali. Lo scenario da incubo era qualcosa di cui l'artista aveva bisogno per poter trasmettere la paura del viaggio, il silenzio, le tenebre, la segretezza. Dell'esperienza che si trova dietro le quinte del suo lavoro, lui ha detto che fu come se "la barca e le persone sopra di essa diventassero parte di un unico corpo". Di nuovo l'immagine di un corpo singolo terrificante prende vita nel suo dipinto *Tales of Yellow Skin #1*, dove una grande testa dilatata è posta sopra un bastone che ha molte altre teste che spuntano da esso, il tutto inondato da un paesaggio sui toni del colore ocre, con piccoli fuocherelli accesi.

Il modo in cui la memoria riformula l'immagine del corpo è di fondamentale importanza nei dipinti di Sisavath Panyathip, che giunse in America dal Laos quand'era adolescente. I suoi ricordi della guerra e della vita in un "campo rieducativo", il suo isolarsi nel nuovo mondo sfociano in una di immagini corporali molto forti per il modo in cui le peculiarità individuali sono eliminate strofinando, e il contorno del corpo rimane, immobile, anonimo. Si possono notare occhi e bocche bendate da strisce di pittura nel suo *First Year in the US*; un fiore di loto e una Bibbia aperta fioriscono direttamente dal corpo in *Baptism*- la conversione dell'artista al Cristianesimo, avvenuta dietro pressioni esercitate su di lui dagli sponsor americani, conviveva con difficoltà con il suo Buddismo. Panyathip scrive: "Ho messo il simbolo del loto più vicino al cuore per rappresentare che nonostante fossi diventato un Mormone, nel mio cuore ero ancora un Buddista".

⁶⁸ Pittore vietnamita contemporaneo, famoso soprattutto per il suo ciclo di opere intitolato "Tales of Yellow Skin" (vedi articolo: <http://artdaily.com/news/4913/Tales-of-Yellow-Skin--The-Art-of-Long-Nguyen#.XGb7O1VKjIU>).

Cosa potrebbe rassomigliarmi di più del mio corpo, della mia figura corporea? Eppure, cosa potrebbe essere più permeabile ai cambiamenti del mondo, alle onde grezze dell'ideologia? Il genere, la costruzione sociale riguardante la sessualità, scorre come una parte intrinseca di questa corrente. Vedo me stessa, in un certo senso, nella stessa maniera in cui vengo percepita in quanto presenza fisica. Lottando contro questa visione, mi reinvento, ricostruisco le immagini che decodificano le valenze simboliche dell'essere. Potrei sussurrarlo o gridarlo, ma la verità mi giunge filtrata dalla sfera sensoriale di un corpo legato a un genere. Le contorsioni del colonialismo e la tensione della memoria storica influenzano le artiste attraverso la trama di una consapevolezza di genere. Le artiste hanno dovuto lottare contro il modo in cui venivano percepite in quanto donne -questo a causa dell'asprezza del patriarcato- ma anche contro la marginalità riservata loro rispetto al pensiero comune, a causa del modo in cui venivano percepite in quanto Asiatiche Americane.

Nell'opera della pittrice Hung Liu⁶⁹, artista di origini cinesi, le figure di donne incombono minacciose. Nel suo quadro *Tang Ren Jie*, o *Tang People's Street*, la tela è divisa tra l'immagine di una prostituta cinese (il volto rivolto verso il basso, mentre cammina per una strada di San Francisco all'inizio del secolo) e l'immagine di una concubina imperiale dell'era dei Tang⁷⁰. Nella sua audace protesta in *Resident Alien* ci

⁶⁹Hung Liu (17/02/1948) è un'artista contemporanea americana nata in Cina. Una delle prime artiste cinesi a stabilire una carriera in Occidente.

⁷⁰ La dinastia Tang (618-907) seguì la dinastia Sui, che aveva riportato l'unità politica in Cina, e fu seguita da un'epoca di disunione nota come il periodo delle Cinque dinastie e dieci regni (vedi def *Oxford Dictionaries*).

troviamo di fronte a un'enorme Green Card⁷¹ con il volto dell'artista e la sua impronta digitale posizionati sotto il nome "COOKIE, FORTUNE⁷²". Ci potremmo chiedere, chi è questa Fortune Cookie? Veramente, chi è?

Una donna, indubbiamente, una donna asiatica che lotta contro le restrizioni del colonialismo e anche del patriarcato.

Nelle fotografie di Hanh Thi Pham, di origine vietnamita, vediamo una serie di *tableaux vivants*⁷³ in cui l'artista stessa, nel ruolo di una giovane ragazza vietnamita, si scambia sguardi mutui e incomprensibili con degli europei. In *Evening Stroll/ Night Patrol*, una coppia europea fissa l'interno di casa sua mentre lei tiene sollevata una bambola di Topolino per loro. La bambola fissa di rimando la coppia. In *Reconnaissance/ This House is my own House*, la figura dell'artista spia una coppia mista nella loro casa lussuosa, completa di pelliccia di tigre appesa alla parete. Nelle mani della ragazzina furtiva c'è un fucile giocattolo.

Più feroce forse, sicuramente più guerriera, è la fotografia intitolata *No. 9, Expatriate Consciousness*. Ci troviamo di fronte all'immagine a petto nudo dell'artista, i suoi capelli tagliati corti, mentre solleva il pugno in un gesto osceno. Sotto di lei c'è l'immagine capovolta di William T. Cody, il leggendario Buffalo Bill. L'immagine ha una grande "X" marchiata sul corpo dell'uomo sinonimo del destino manifesto legato all'ascesa americana verso Ovest.

⁷¹La Permanent Resident Card (traducibile dall'inglese come Carta di Residenza Permanente), conosciuta comunemente come green card (carta verde), è un'autorizzazione rilasciata dalle autorità degli Stati Uniti d'America che consente ad uno straniero di risiedere sul suolo degli U.S.A. per un periodo di tempo illimitato. (vedi: "Lawful Permanent Residents (LPR)". U.S. Dept. of Homeland Security (DHS) <https://www.dhs.gov/immigration-statistics/lawful-permanent-residents>).

⁷² trad. "BISCOTTO, FORTUNA".

⁷³"Tableau vivant" è un'espressione francese che significa «quadro vivente» e, in arte, descrive uno o più attori o modelli d'artista opportunamente mascherati a rappresentare una scena come in un quadro vivente (Dizionario Collins).

Da qualche altra parte, assistiamo al terrore del desiderio. L'ondata del desiderio dovrebbe donare il corpo al mondo, rendere il futuro tangibile, garantirgli colore e profumo e sapore, dipingerlo all'interno dell'orizzonte della bramosia compiuta. La repressione del desiderio può trasformarsi in mutilazione, può rompere delle parti del corpo, recidere arti. In questa arte della disgiunzione ci interfacciamo con immagini del corpo frammentato, mutilato. Nel dipinto del filippino Manuel Ocampo, *Heridas de la Lengua*, è rappresentato un corpo iconico brutalizzato, decapitato dalla sua stessa mano. Il coltello sollevato, il sangue zampillante, e le serene figure della Vergine col bambino sullo sfondo. Nell'opera *Face Fusion Series* di Marlon Fuentes, parti di due volti -uno asiatico e l'altro caucasico- osano fondersi in un insieme surreale. Invece nella sua fotografia intitolata *Tongue* -estratta dalla sua serie *Circle of Fear*- Fuentes ci mostra una lingua di mucca mozzata, forata da un crocifisso e da svariate schegge di vetro. Il dolore della mutilazione, dell'essere senza una voce, colpisce nel profondo.

"Se non parlo io per me stessa, chi lo farà al mio posto?" ci chiediamo mentre osserviamo queste rappresentazioni. E come potrei parlare per me stessa senza memoria -la mia memoria e la memoria della mia gente, seppur disperse, seppur distanti fra loro?

Mi sembra che le potenti configurazioni dell'arte Asiatica Americana siano forgiate nel crogiolo di una memoria comune. E avendo detto questo, ho bisogno di aggiungere che non sto sottoscrivendo per l'artista, per nessun artista. In quanto scrittrice io stessa ho il terrore di queste ingiunzioni restrittive. Piuttosto, mi sembra che sia la forza di tale memoria che contraddistingue queste configurazioni dell'estetica nell'arte Asiatica Americana contemporanea.

Ralph Waldo Emerson⁷⁴, trascendentalista e filosofo della domesticità americana, parlò del carattere americano come se questo non avesse bisogno di memoria. Chiamò la vita nel nuovo mondo liberata dal passato, cresciuta dentro lo splendido presente. Egli ci introduce a un letto di rose. Ci viene chiesto di studiarle, di calarci nella loro esistenza vissuta attimo per attimo: "Non esiste il tempo per loro. C'è semplicemente la rosa, ed è perfetta in ogni momento della sua esistenza... [l'uomo] non può essere felice e forte finché non vive anch'esso con la natura nel presente, al di sopra del tempo"⁷⁵.

Cosa può significare una vita del genere? La vita nella sublime assenza dell'America -una terra che si estende per concedere il passaggio dell'uomo bianco verso ovest. La popolazione nativa devastata. È questa la necessaria prerogativa per vivere senza memoria?

Come ci attraversa il tempo, come attraversa i nostri corpi? Oppure nuotiamo nel tempo come i pesci nuotano nel mare? Noi siamo creature di passaggio. I nostri limiti sono quelli della mortalità, della natura finita del corpo, e delle incostanti epifanie dell'anima. Nell'opera *Sorvegliare e Punire*, nel contesto di una discussione sul mondo politico e il potere che esso esercita sull'essere umano, Michel Foucault scrive: "l'anima è la prigione del corpo"⁷⁶. È una frase dotata di grande risonanza per noi, mentre esaminiamo le produzioni degli artisti le cui vite sono state segnate da spostamenti significativi, i cui lavori sono profondamente caratterizzati da una personificazione marchiata come Altro rispetto alla cultura dominante Eurocentrica dell'America.

⁷⁴Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882) è stato un filosofo, scrittore, saggista e poeta statunitense.

⁷⁵ Dall'opera di Emerson "Self Reliance" in *Selected Works of Ralph Waldo Emerson*.

⁷⁶ Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*.

In verità, l'esortazione di Emerson a liberarsi dalla memoria, a vivere nel presente al di sopra del tempo, presupponeva sia il genere che l'etnia, un uomo bianco, che, indipendentemente da quanto ostacolato dalle pressioni dell'introspezione, si trovava, alla fine dei conti, all'estremità opposta rispetto a uno schiavo Afroamericano nei campi di cotone, o a un Nativo Americano mandriano in una riserva, o a un Asiatico Americano operaio sui binari ferroviari. Sarebbe potuto essere possibile che Emerson fosse una donna? Viene da chiederselo. È una domanda che andrebbe magari posta al fantasma di Margaret Fuller⁷⁷. O, ancora meglio, a Sojourner Truth⁷⁸.

Il corpo vivente crea uno spazio per noi, segna i confini dell'abitazione. Si erge come irriducibile simbolo dell'identità. Questo non sarebbe mai stato messo in discussione da quegli Asiatici soggetti alla Naturalization Law⁷⁹ del 1790, la quale specificava che la cittadinanza naturalizzata era riservata ai bianchi. La legge, ad ogni modo, era semplicemente l'esempio codificato della più ampia opinione generale. Nel suo saggio del 1751, "Observation Concerning the Increase of Mankind", Benjamin Franklin sostenne che gli europei costituivano il "corpo principale della gente bianca". Gli africani, invece, erano neri, gli asiatici erano "tawney"⁸⁰. Rientrava nei migliori interessi americani mantenere la maggioranza della popolazione bianca. Franklin scrive: "Perché aumentare i Figli dell'Africa piantandoli in America dove abbiamo giustamente un'opportunità, escludendo tutti i Neri e i Tawneys, di ingrandire la gradevole comunità

⁷⁷ Sarah Margaret Fuller Ossoli (1810 – 1850) è stata una scrittrice, giornalista e patriota statunitense, incline verso le tematiche dell'indipendenza e dell'emancipazione femminili. (Enciclopedia Britannica, vedi: <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Fuller>).

⁷⁸ Isabella Baumfree (1797 circa – 1883), nota con il nome di Sojourner Truth, nome da lei stessa scelto dopo la sua liberazione dalla condizione di schiava, è stata una sostenitrice dell'abolizionismo negli Stati Uniti d'America e dei diritti delle donne. (National Women's History Museum, vedi: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/sojourner-truth>).

⁷⁹ Questa legge limitava la naturalizzazione agli immigranti che erano persone bianche libere di buon carattere. Quindi escludeva i nativi americani, i servitori sotto contratto, gli schiavi, i neri liberi e in seguito gli asiatici. (vedi copia documento legislativo: <https://legisworks.org/sal/1/stats/STATUTE-1-Pg103.pdf>).

⁸⁰ Colore sui toni del marrone, arancione e giallo.

Bianca?"⁸¹. Questo percorso di preferenza eurocentrica nella cultura americana ha persistito fino ad oggi. È un meccanismo con cui l'artista Asiatico Americano deve confrontarsi quando si interfaccia con le forze del mercato che marginalizzano o simbolizzano la produzione artistica, e lo stesso vale per le relazioni interpersonali con gli altri, rapporti che rafforzano le faglie (a volte dolorose, altre volte esilaranti) intrinseche in una permanenza del genere sulla Terra. "Residenza sulla Terra" - ho preso in prestito questa frase dal grande poeta Pablo Neruda⁸². A me sembra evochi un senso di pienezza, l'espandersi florido della natura, della flora e della fauna, la gentilezza dell'abitudine, la grazia dell'abitare.

Ma ciò cosa potrebbe significare? Per molti di noi, creature del periodo postcoloniale, gli eredi delle società che hanno combattuto per la decolonizzazione, il fatto che il nostro posto venga considerato scontato (non importa che si parli di Stati-Nazione o di limiti linguistici) è una vera frode. Eppure questa casa instabile può proiettare verso un'arte esilarante, un'arte che si arroga con il diritto di nascita sia la dislocazione che la sfida radicale di una riformulazione dello spazio americano; l'una e l'altra cosa, in un singolo atto d'immaginazione.

Per quanto riguarda l'elaborazione, mi piacerebbe immaginare l'artista Asiatico Americano come una ragazzina, nata in questo Paese, nella città di New York, o anche in New Jersey, o ancora più lontano, in California o in Texas. Penso a questa bambina che cresce, penso alla sua immaginazione nel momento in cui si scontra con i limiti reali della vita. Non posso vivere, lei pensa, in questa casa che i miei genitori mi hanno dato: questa stanza, queste pareti, questo cibo che devo mangiare, questi vestiti che mi fanno indossare. Creerò una nuova stanza, con pareti migliori e cibo più raffinato. E così la

⁸¹ Saggio originale: <https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-04-02-0080>

⁸² Pablo Neruda, *Residence on Earth*.

bimba prende la matita e la carta e inizia a disegnare queste cose. Lo spazio che crea sulla carta diventa uno spazio in cui entrare, una realtà-specchio, un livello successivo. Ma che cosa ne sarà di questo pezzo di carta? O degli altri pezzi di carta su cui lei disegna mentre cresce? Dove troverà il proprio posto la sua arte?

Subito dopo vedo la piccola prendere un pezzo di frutta, una pietra, un po' di carbone e iniziare a riorganizzare lo spazio con questi strumenti, in modo tale che ciò che viene pensato divenga per lei, sulla porzione di pavimento o sulla sporcizia dove sta disegnando, un posto in cui essere, anche solo virtualmente.

Parlando ora del suo disegno, a cui lei naturalmente non può avere accesso letteralmente, per quanto abbia disegnato una porta, una finestra, uno spazio in cui gattonare da qualche parte vicino al confine con la Terra. Ma è lì per lei, magicamente, ed esso cambia la natura della realtà. In quanto la sua rappresentazione, la pietra, il pezzo di frutta, il carbone recuperato, anche questi strumenti riorganizzano lo spazio, dandogli una nuova interpretazione.

Penso a Karl Marx nel suo "Theses on Feuerbach", in cui era contenuta la concezione che nonostante i filosofi abbiano interpretato il mondo, lo scopo è cambiarlo. E trovandomi di fronte a questo passaggio che lessi molti anni prima, quando ero una giovane donna in India, mi domandai se era possibile cambiare il mondo, attraverso l'interpretazione dello stesso. Perché l'arte, che produce immagini del mondo e di noi stessi, non dovrebbe essere una complice potente nel compito di cambiare le cose? Strappando il velo di ciò che viene venduto come naturale e rivelare così la sua natura artificiale, aggiungendolo così al magazzino contenente i concetti che vengono dati per assodati, e di conseguenza cambiare tutto il risultato?

L'arte come un'abitazione, come creatrice di un luogo abitabile. Questa è una pratica antica, che parte dai dipinti di cervi e bufali sulle scure pareti delle caverne preistoriche, attraversa le forme fertili dell'albero e della foglia e della frutta che si trovano nei disegni di gesso e riso sugli usci delle case indiane, l'arte del *kolum*⁸³ o del *rangoli*⁸⁴, passando per gli intricati meandri spirituali dei dipinti di sabbia Navajo⁸⁵. E come viene reinterpretata l'abitazione nell'arte Asiatica Americana? Abbiamo discusso, seppur brevemente, dello shock dell'arrivo. Ma che cosa c'è da dire riguardo a quello dell'abitare? Ci sono diversi artisti che configurano l'inquieta tranquillità dei posti abitati.

Zarina, un'artista originaria dell'India che ora vive fra la città di New York e la California, pone la questione semplicemente e magnificamente: "Tu disegni questo posto attorno a te", dice, "e diventa la tua casa". La semplicità infantile di questa frase viene celata nella sofisticatezza della sua opera *House on Wheels*⁸⁶, venticinque immagini metalliche di case singole montate su ruote -un simbolo sia di passaggio che di permanenza. Una scultura autonoma della casa, intitolata "I went on a journey"⁸⁷, è costituita da immagini sovrapposte. Si nota la qualità povera del bronzo, le creste su cui brilla la luce. La forma astratta della casa, un'abitazione in movimento, risuona, creando

⁸³ Kuttium kolum (in inglese: boy and cane) è un gioco tradizionale tipico del Kerala.

⁸⁴ Rangoli è una forma d'arte, originaria del subcontinente indiano, in cui i motivi vengono creati sul pavimento o sul terreno usando materiali come riso colorato, farina secca, sabbia colorata o petali di fiori (vedi def. *Oxford Dictionaries*).

⁸⁵ "Navajo Sandpaintings", chiamati anche dipinti a secco, sono una componente ritualistica nella cultura Navajo, nativa americana. Il nome significa "luoghi in cui gli dei vanno e vengono" nella lingua navajo. Sono usati nelle cerimonie in cui è richiesto l'aiuto degli Dei. Le figure nei dipinti di sabbia sono rappresentazioni simboliche di una storia specifica nella mitologia navajo. Rappresentano oggetti come le montagne sacre in cui vivono gli Dei, o visioni leggendarie, o illustrano danze o canti eseguiti nei rituali (vedi: <http://navajopeople.org/navajo-sand-painting.htm>).

⁸⁶ Nella sua opera "House on Wheels" (1991), Zarina Hashmi utilizza l'immagine simbolica della casa su ruote che sta a significare che, nonostante abbia lasciato l'India (condizione fisica permanente), con la mobilità dell'opera l'artista si può sentire a casa ovunque si trovi. (vedi: Margo Machida, *Unsettled Visions: Contemporary Asian American Artists and the Social Imaginary*).

⁸⁷ Opera di Zarina Hashmi del 1991. Il concetto e la forma di questa opera sono simili a "House on Wheels".

una ripetizione calma e tranquilla. La dicotomia post-Illuminista fra l'interno e l'esterno, il privato e il pubblico è esplosa. Qui, il dentro e il fuori diventano tutt'uno. I disagi della migrazione si trasformano in bellezza quiescente.

Emerge una configurazione diversa di uno spazio abitabile nel lavoro di Jin Soo Kim, nata in Korea. Nelle sue installazioni incontriamo i detriti delle città, la spazzatura di un mondo industriale che viene collezionata e posizionata all'interno dello spazio estetico -un vecchio armadietto da cucina ricoperto al suo interno di formica, messo dentro a una gabbia di metallo. Nella sua installazione mista "*years, instants*" vediamo una poltrona imbottita all'interno di una gabbia di metallo, il tessuto che si screpola sulla superficie. Alte gabbie in acciaio con dentro pestelli metallici. Questi oggetti muti e imprigionati riformulano la nozione di spazio abitabile mentre noi ci concentriamo sulle ombre lunghe proiettate da oggetti inanimati, il terribile scarto delle società postindustriali. Eppure quest'opera è anche un atto celebrativo, di cura della dislocazione che l'artista ha sofferto. "Prendendo la pelle di questa cultura" scrive Jin Soo Kim, "sento che divento parte di questa realtà".

C'è una qualità elegiaca ipnotica nell'installazione chiamata *Dwelling*, opera dell'artista coreana Yong Soon Min⁸⁸. Un *hanbok*, un vestito femminile coreano bianco e delicato, è sospeso sopra un'impalcatura di fili. È illuminato dall'interno da delle lampadine e galleggia soavemente sopra una pila costituita da undici libri, il tutto è sui toni del bianco. Il dodicesimo libro, il più vicino all'*hanbok*, è bruciato. Della cenere si posa sul pavimento e tutto quel bianco, la trasparenza chiara al di sopra sta lì e galleggia, galleggia. "Quest'opera", scrive Yong Soon, "rappresenta la mia attiva ossessione con il concetto di trovare una dimora per me stessa".

⁸⁸ Artista Asiatica Americana contemporanea emigrata in California con la famiglia durante la Guerra Fredda. (vedi biografia: <http://www.yongsoonmin.com/biography/>).

Trovare un posto per sé stessi è fondamentale anche nel lavoro di Pacita Abad⁸⁹, artista originaria delle Filippine. Nella sua opera costituita da acrilico, olio e un collage su tela, intitolato *How Mali Lost Her Accent*, la figura intensa di Mali ci osserva. Attorno al suo collo c'è una borsa della Benetton; dietro e attorno a lei si trovano gli standardi delle grandi e raffinate istituzioni scolastiche: Harvard, Yale, UCLA e la Columbia. Come una serie di tombe posizionate davanti a lei, si trovano una serie di computer accompagnati dalle istruzioni per "Perfezionare il Suo Mondo, Gestire i Suoi Soldi". Che cosa significa trovare il proprio posto in America? Che cosa significa trovare un posto per un artista Asiatico Americano che porta dentro sé stesso, o sé stessa, i segni di una migrazione radicale? Ripenso alle barche fragili fatte di legno e altri materiali realizzate dall'artista thailandese Toi Ungkavatanapong; ripenso alla figura minacciosa di un letto metallico che sporge dal muro in un'angolazione impossibile, creato dall'artista cinese Baochi Zhang⁹⁰; la valigia riempita con barattoli di *kimchee*⁹¹ nell'installazione realizzata ad opera dell'artista coreano Sung Ho Choi⁹²; l'amaro cuore di schiuma e l'arte pop acrilica di Ken Chu⁹³, nata in Cina e trasferitasi in America. Il titolo di una delle sue opere, *Hey Chinktown! You Killed my Father*, non riesco proprio a scordarla. Che genere di luogo possono trovare tali artisti in America?

La risposta non è semplice. Il luogo, di per sé stesso, deve essere profondamente riformulato e l'idea di America deve essere riaffrontata. Ed è esattamente con questo

⁸⁹ Pacita Abad (1946-2004), pittrice contemporanea filippino-americana. Nata a Basco, Batanes, una piccola isola nella parte più settentrionale delle Filippine. La sua carriera è iniziata quando ha viaggiato negli Stati Uniti per studiare a San Francisco. (vedi biografia: <https://www.pacitaabad.com/>).

⁹⁰ Artista contemporaneo nato e cresciuto in Cina, si trasferì in Florida per gli studi e successivamente insegnò scultura all'Università della California. Istruito come pittore, il suo lavoro ha però assunto molteplici forme espressive come la sculture le installazioni digitali. (vedi: <http://art.unm.edu/profile/baochi-zhang/>).

⁹¹ Il kimchi è un piatto tradizionale coreano (vedi def: *Oxford Dictionaries*).

⁹² Artista Asiatico Americano contemporaneo (vedi: <http://artasiameica.org/artist/detail/115>)

⁹³ Artista Asiatica Americana, conosciuta per le sue installazioni multimediali, e attivista culturale. Ken Chu arrivò negli Stati Uniti da Hong Kong nel 1971, stabilendosi in California. (vedi: <http://sites.asiasociety.org/arts/creativeeye/ken.html>).

progetto radicale di riformulazione che sono implicitamente impegnate queste opere d'arte e molte altre come loro. Dico implicitamente in quanto ci troviamo nel regno dell'estetica e non in quello della retorica. Attraverso i nostri incontri con queste opere, attraverso il trauma dell'arrivo che esse racchiudono e simboleggiano, si potrebbe tracciare una fenomenologia dell'arte Asiatica Americana.

Devo tornare un attimo indietro e brevemente spiegare cosa intendo quando parlo del trauma dell'arrivo, che stiamo ora proponendo come parte integrante della fenomenologia dell'opera d'arte Asiatico Americana. Di frequente, le immagini del passaggio evocano la complessità dell'arrivo. L'arrivo poi si rende da solo una dimora, la conservazione dell'essere in un luogo, conservazione che non può essere scissa dalla moltitudine di ricordi che si fanno largo nel corpo vivente. E dove il corpo esiste, è lì che troverà il desiderio, la colla che ci mantiene attaccati al futuro, la passione, la congiunzione ardente in un mondo di rotture.

Il significato estetico in detta fenomenologia non può essere separato dalla tensione del luogo. Queste opere, attraverso le loro molteplici forme deliberatamente frammentate, resistono la nozione universalizzata di America intesa come una vasta e unificata cultura, senza cuciture, equa. Attraverso ricordi affilati che spingono e sgomitano sulla tela, centri di schiuma e bronzo, carta, acciaio e schegge metalliche, tessuti e libri; queste opere multimediali, e molte altre simili ad esse, sfidano e riconcettualizzano le cornici preesistenti dell'identità. Occupando un posto, ci obbligano a rivedere il mondo condiviso.

Trovandoci di fatto nell'ombra del cinquecentenario, questa consapevolezza non è irrilevante alla nostra sopravvivenza psicologica, alla nostra vitalità culturale. Cinquecento anni dopo la "scoperta" dell'America da parte di Cristoforo Colombo,

verrebbe da riflettere sull'ossessione dell'uomo di raggiungere l'India, la sua sicurezza di esserci arrivato, anche quando fu riportato in Europa folle e delirante. Si può ripensare al modo in cui i Nativi Americani divennero prede di una violenza peggiore di quella concepita fino ad allora, l'arrivo delle imbarcazioni spagnole come presagio della fine del diritto sulla terra, alla libertà e alla comunità.

C'è un altro pezzo di questa storia che mi piacerebbe raccontare. E tocca la parte di Asia dalla quale io provengo. Nel 1498, sei anni dopo l'arrivo di Colombo in Nord America, Vasco da Gama giunse a Calicut, sulla costa del Kerala, una città dove, un centinaio di anni prima, nasceva la madre di mia madre. In quanto bambina cresciuta in India, appresi come i portoghesi, mentre si avvicinavano alle coste indiane, diedero fuoco alle barche, con tutte le anime a bordo date alle fiamme, a simboleggiare la potenza europea. Più avanti imparai come, nel sedicesimo secolo, i portoghesi condussero un'Inquisizione nei confronti dei siriani cristiani che vivevano sulle coste del Kerala. Gli europei bruciarono la foglia di palma delle sacre scritture, distrussero le tavole di rame, torturarono i credenti, in quanto considerati eretici. Venendo in America, posizionai allo stesso livello Colombo e Vasco de Gama nella mia mente, la ricerca e conquista della mitica Asia e la violenza che produsse. In quanto artisti Asiatici Americani, siamo anche noi gli eredi di questo lascito.

In verità, la tematica della violenza non è priva di importanza in queste meditazioni postcoloniali. Frantz Fanon⁹⁴, il visionario della decolonizzazione, fu costretto a esercitare la violenza in molteplici forme nel pezzo forte della sua opera angustata, *The Wretched of the Earth*. Scrivendo durante la guerra in Algeria per

⁹⁴ Saggista e uomo politico afro-francese (1925 - 1961); studiò medicina e psichiatria in Francia. Nel 1952 si trasferì in Algeria per esercitare la professione di medico e psichiatra; entrato in contatto col Fronte di liberazione nazionale (FLN) ne diresse il giornale. Nei suoi libri, che hanno suscitato vasto consenso tra giovani intellettuali e politici africani, ha sostenuto la necessità di una radicale rivoluzione anticoloniale. (vedi: Enciclopedia Treccani).

ottenere l'indipendenza, l'autore sostenne che il colonialismo era "la violenza nella sua forma naturale". Nel suo modo appassionato egli parlò della forza purificatrice della contro-violenza, quel genere di violenza che le forze della decolonizzazione devono necessariamente applicare. Eppure, alla fine del suo libro, nel capitolo riguardante "La Guerra Coloniale e i Disordini Mentali", Fanon stesso rivela le instabilità profonde della violenza, il terribile circolo di terrore a cui sia la vittima che il carnefice sono legati. In verità, per Fanon, in opposizione a una grande personalità come quella di Mohandas Gandhi -colui che sviluppò la nozione della *satyagraha*⁹⁵ (la via della verità) come rappresentazione attiva della resistenza nonviolenta alle imposizioni del governo britannico- la violenza coloniale e le sue terribili conseguenze non possono essere scisse.

La domanda rimane, come deve cambiare il mondo? L'arte, mi sembra, anche quando si immerge completamente nell'elemento distruttivo, è parte della resistenza nonviolenta collettiva. Ovviamente, qualcuno potrebbe sostenere che nuotare nell'elemento distruttivo è una tappa necessaria per l'artista. Alla fine del secolo, è parte integrante del nostro progetto di creazione di una dimora condivisa. Nella sua risposta a questa sfida, l'arte Asiatica Americana contemporanea diviene parte della nostra conoscenza essenziale.

Se il mondo esterno, gli alberi che si muovono lievemente al vento primaverile, il fiocco grigio della superstrada di West Side, tutto sembra andare a fuoco, bisogna dirlo, concepirlo così com'è, dipingerlo per quello che è, in modo tale che la nostra

⁹⁵ Teoria etico-politica elaborata dal Mahatma Gandhi. L'espressione è tradotta di solito come "resistenza passiva", ma il suo significato letterale è "insistenza per la verità". Tale teoria era alla base della prassi della disobbedienza civile e veniva integrata dall'altro principio, di origine indiana e buddista, dell'*ahimsa* o non-violenza. (vedi: Enciclopedia Treccani).

cultura condivisa possa strappare il velo, resuscitare il suo fermento in maniera inclusiva.

Mi piacerebbe concludere con una poesia che trae ispirazione direttamente dalla mia vita. Si svolge a Long Island City, nel museo di Isamu Noguchi⁹⁶, è una meditazione su alcuni di questi temi della disgiunzione affrontati fino ad ora. La scrissi durante la Guerra del Golfo, che fu anche una guerra asiatica, che produsse migrazioni massive di lavoratori dal sud e sudest dell'Asia, dall'Iraq e dal Kuwait. Veramente questo non è senza scopo, dalla prospettiva indiana, in quanto sia l'Iraq che il Kuwait sono considerati parti dell'Asia Occidentale.

La poesia si muove dal museo e dal giardino di Noguchi fino a Sabarmati Ashram⁹⁷ ad Ahmedabad, in India. Una riflessione sull'arte che traccia linee attraverso il mondo, è un'elegia al poeta gujarati⁹⁸, Uma Shankar Joshi⁹⁹, che era un mio amico.

⁹⁶ Isamu Noguchi, (1904 – 1988), è stato uno scultore, architetto, designer e scenografo statunitense di origine giapponese. (vedi: <https://www.noguchi.org/noguchi/biography>).

⁹⁷ L'Ashram Sabarmati si trova nel sobborgo Sabarmati di Ahmedabad, nello Stato del Gujarat. Questa fu una delle residenze di Mahatma Gandhi, il quale vi risiedette per circa dodici anni. (vedi: <https://gandhiashramsabarmati.org/en/about-gandhi-ashram-menu/history-menu.html>).

⁹⁸ La lingua gujarati è una delle Lingue nazionali dell'India. Conta 46 milioni di persone che la parlano ed è la lingua tradizionale dei Parsi dell'India (vedi Enciclopedia Omniglot: <http://omniglot.com/writing/gujarati.htm>).

⁹⁹ Poeta, studioso e scrittore. Noto per i suoi contributi alla letteratura indiana, in particolare in gujarati. (Mahapatra, McConnell, *The Written Languages of the World*).

Conclusion¹⁰⁰

“Without translation, we would be living in provinces bordering on silence.”

— George Steiner

“All translation is a compromise – the effort to be literal and the effort to be idiomatic.”

— Benjamin Jowett

This research project aims to underline the major themes of *The Shock of Arrival*, and to put into dynamic relation these concepts with the process of translation of some selected prose sections. To begin with, what emerged during the act of translation was the extreme importance of the act of writing itself, under two different perspectives. In the first place, it is clear that Alexander believed in a main purpose and utility of writing, for there is a sense of profound purpose regarding the artistic production, being it her own or else's: "Those who are free to live and move and speak, do so. [...] Our voices will not be reduced by terror. We are poets and writers. We will persist. We will sing through our words our very right to speak. This is a testament." (132). This strong statement, this testament as Alexander calls it, plays a central role. It is a hinge around which all the text revolves. This purpose provides strength to the others themes contained in *Shock of Arrival*, it infuses them with actuality, the importance of taking an artistic, social, and cultural position in the "here and now", and it almost forces the other concepts to be persistent also in the future. A second aspect regarding the writing process deals with the struggle represented by the translation into Italian. The density of her poetical language represented both a fascinating, characteristic element, and a real challenge. Alexander's style is often metaphorical, the lines between the real and the imaginary are so blurred that sometimes

¹⁰⁰ Quotations in this section refer only to *The Shock of Arrival*.

the reader might get lost, and this is evident in the original version, where meditations are interrupted by factuality, or the other way around. These premises are important in order to stress the difficulty represented by the process of translation, which is a practice in itself moving on shifting and delicate boundaries, but in this particular occasion, the translation moved on double "fault lines", namely the translation from English into Italian and the struggle represented by the author's poetical language, which is adding further complexity to the whole work. My main goal throughout the translating process is respecting the original message while, at the same time, trying to provide fluency in the translated version of the collection. The translation required a lot of labor, thinking, and immersion in the original text, and also implied a change in perspective, for I had to abandon mine in order to try to enter the author's one. Perspective significantly influences a process such as translation, and it was necessary to try at the best of my capabilities to understand what lied behind pure language. Moreover, language is to be understood also under the light of a third aspect emerged during the analysis of *The Shock of Arrival*, and this is the dimension of violence, strictly connected with the identity issue. Several times Alexander connects the idea of English with that of violence, for example when she remembers how she learned English, and what it means for her, an Indian woman, to use a colonial language in her works. The author says that it is impossible to ignore the violence so close at hand in choosing English as the language of her art, a language she needs to strip away at times in order to recover a truest, deepest version of her identity; and yet, on the other hand, English is useful to let surface some concepts, events, memories that otherwise would remain hidden.

Memories and past, along with the importance of time, represent a second group of important aspects emerged during the analysis of Alexander's *Shock of Arrival*. The circularity of time in this work, as already discussed, means the presence and purpose of the past into the present, in a useful, emotionally powerful, temporal continuum that creates a connection also between geographical areas; for example Alexander, in different sections, sets the narration in the present time (New York City) and then writes disruptions that suddenly bring her to India, or bring India to New York. Alexander describes in several moments what it means to be a woman torn into two different cultures, the impact that mental, physical and emotional dislocation had on her life both as an Indian woman and as an Asian American artist, this is obviously the major theme of the text, as the title itself suggests. What I stresses on this regard is the repeated search for an identity which is presented total and permanent in some sections and completely absent in others. This is peculiar of Alexander's work and style in general. The rejection of stable, fixed, restrictive injunctions or categories is another characteristic trait of Alexander's writing style. The author escapes such injunctions for they are not sufficient to frame an individual in her whole, complex, fragmented self. Fluidity is the most relevant aspect in making Alexander's voice relatable in our contemporary era. It is deeply human but also profoundly aware of the role she embraced in being a poet, an artist, a female writer:

"Where identity is concerned, this can result in a curious sense of unselfing. It is from this consciousness of unselfing that I create my work. And so there is a subtle violence for me involved in the production of the work, even as this labor is one of the most intimate things I do as a person.

And this awareness, even in its very difficulty, is part of our historical moment. And perhaps this awareness can keep us wary [...]" (128)

Alexander's works escape fixed categories, for her artistic productions move through shifting boundaries, multiple dislocations, multiple places, times, selves, languages. One single language is not enough, and this is part and parcel even of this research project, since it translates Alexander's voice into another language. In her words: "A welter of experience cannot be easily held together in a single language. And only through acknowledging this shifting, coruscating present can I create a durable past in art" (129).

Bibliography

Primary Sources

Alexander, Meena. *Atmospheric Embroidery*. Northwestern University Press, 2018.

Alexander, Meena. *Birthplace with Buried Stones*. Northwestern University Press, 2013.

Alexander, Meena. *Poetics Of Dislocation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

Alexander, Meena. *Raw Silk*. Evanston, Ill.: Triquarterly Books, Northwestern University Press, 2004.

Alexander, Meena. *Illiterate Heart*. Evanstone, Ill.: Northwestern University Press, 2002.

Alexander, Meena. *Manhattan Music*. San Francisco: Mercury House, 1997.

Alexander, Meena. *The Shock Of Arrival. Reflections on Postcolonial Experience*. Boston, MA: South End Press, 1996.

Alexander, Meena. *River And Bridge*. Toronto: South Asian Review Press, 1996.

Alexander, Meena. *Fault Lines*. New York: The Feminist Press, 1993.

Alexander, Meena. *Nampally Road*. San Francisco: Mercury House, 1991.

Alexander, Meena. *Women In Romanticism*. Savage (Md.): Barnes & Noble Books, 1989.

Alexander, Meena. *House Of A Thousand Doors*. Washington D.C: Three Continents Press, 1988.

Alexander, Meena. *Stone Roots*. New Delhi: Arnold-Heinemann, 1980.

Alexander, Meena. *The Poetic Self*. New Delhi: Arnold-Heinemann, 1979.

Secondary Sources

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 1991.

Baird and Heimbeck, *Philosophic Classics: Asian Philosophy, Volume 6*. Pearson Higher Education, 1892.

Song Min-sun, Onggi. *The Breathing Pottery*. Korea: National Research Institute of Cultural Heritage, 2010.

Baird, Forrest. Heimbeck, Raeburne. *Philosophic Classics: Asian Philosophy, Volume 6*. Routledge - Taylor&Francis Group, 2016.

Basu, Lopamudra and Leenerts, Cynthia. *Passage to Manhattan: Critical Essays on Meena Alexander*. Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Ceni, Alessandro. *Foglie d'erba: La prima edizione del 1855. Testo Originale a Fronte*. Feltrinelli Editore, 2012. Opera tradotta dall'originale: Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Viking Penguin Inc., 1959.

Ciani, Daniela. "Voci migranti dall'Asia agli USA: Meena Alexander, una poetessa indiana a New York". in *Oltreoceano*, vol. 03, pp. 97-107, 2009.

Cooke, Miriam. *Blood Into Ink: South Asian And Middle Eastern Women Write War*. Routledge, 1994.

Craps, Stef. Buelens, Gert. "INTRODUCTION: POSTCOLONIAL TRAUMA NOVELS." *Studies in the Novel*, vol. 40, no. 1/2, 2008. Article PDF: www.jstor.org/stable/29533856, Accessed 1/12/2018.

Dubois, W. E. B, *The Souls of Black Folk*. New York, Avenel, NJ: Gramercy Books, 1994.

Duncan, Erika. *A Portrait of Meena Alexander*. Board of Regents of the University of Oklahoma, Vol 73, No. 1, 1999. DOI: 10.2307/40154471 <https://www.jstor.org/stable/40154471>. Accessed 12 December 2018.

Ginsberg, Elaine. *Passing and the Fictions of Identity*. Duke University Press. 1996

Grice, Helen. *Negotiating Identities: An Introduction to Asian American Women's Writing*. Manchester University Press, 2002.

Hooda, Archana. Shikha, Ms. "Dislocated Self as Reflected in Meena Alexander's *Nampally Road*". *The Criterion*, an International Journal in English, Vol. IV. Issue II, 2013. Article PDF: <http://www.the-criterion.com/V4/n2/Archana.pdf>. Accessed 18/11/2018

Kimak, Izabella. "A Bridge That Seizes Crossing": Art, Violence and Ethnic Identity in Meena Alexander's *Manhattan Music*. *Polish Journal for American Studies*, 2014. PDF File: https://www.academia.edu/9708508/_A_Bridge_That_Seizes_Crossing_Art_Violence_and_Ethnic_Identity_in_Meena_Alexanders_Manhattan_Music. Accessed 3 January 2018.

Kimak, Izabella. "On Geographical and Metaphorical (Fault) Lines: Immigration, Acculturation and Generation Gap in South Asian American Women's Fiction". 2015. PDF. DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2015.63.11-14>.

Klages, Mary. *Literary Theory - A Guide for the Perplexed*. The Continuum International Publishing Group Ltd, 2006.

Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Columbia University Press, 1991.

Lacan, Jacques. "The Agency of the Letter in the Unconscious, or, Reason Since Freud". Hazard Adams and Leroy Searle, eds, *Critical Theory Since 1965*, University Press of Florida, 1986.

Machida, Margo. *Unsettled Visions: Contemporary Asian American Artists and the Social Imaginary*. Duke University Press, 2008

Mahapatra, McConnell. *The Written Languages of the World*. Vol2 Book1. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1989.

Malieckal, Bindu. *Reviewed Work: The Shock of Arrival: Reflections on Postcolonial Experience by Meena Alexander*. Oxford University Press on behalf of Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS), Vol. 24, No. 4, Asian American Literature, 1999. DOI: 10.2307/468186 <https://www.jstor.org/stable/468186>. Accessed 21/12/2018.

Neruda, Pablo. *Residence on Earth*. Amber House Press. 1962.

Pascal, Roy. "Design and Truth in Autobiography". Massachusetts: Harvard University Press, 1960.

Ponzanesi, Sandra. *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of the New York Press, 2004.

Ramazani, Jahan. *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*. Chicago. University of Chicago Press, 2001.

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses: A Novel*. St Martins Press, 2000.

Scrase, David. *Understanding Johannes Bobrowski*. University of South Carolina Press, 1995.

Singh, Arijit. Schmidt, Peter. *Postcolonial Theory*. Mississippi: University Press of Mississippi. 2000.

Stoltzfus, Ben. *The Language of Autobiography and Fiction: Gide, Barthes, and Robbe-Grillet*. University of California, Riverside: *The International Fiction Review*, 15, No.1, 1988.

Van Erven, Eugène. "Plays, Applause, and Bullets: Safdar Hashmi's Street Theatre." vol. 33, no. 4, 1989, pp. 32–47. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1145964. Accessed 17/01/2019.

Visser, Irene. "Decolonizing Trauma Theory: Retrospect and Prospects". Article PDF, 2015. DOI:10.3390/h4020250.

Warren, Anjana. "FAULTLINES- A journey through Meena Alexander's life, conflicts and adjustments with the host society as a result of Multiple Dislocations", Conference Paper, 2014. https://www.researchgate.net/publication/276266289_FAULTLINES-_A_journey_through_Meena_Alexander's_life_conflicts_and_adjustments_with_the_host_society_as_a_result_of_Multiple_Dislocations, Accessed 13/01/2018.

Sitography

"Profile: Poet Meena Alexander". The City University of New York. 2009. See:
<http://www.cuny.edu/news/publications/salute-to-scholars/winter09/profile.html>.

Accessed

11/10/2018

Alexander's official website: <https://meenalexander.com/biography/>. Accessed
 3/02/2019.

Ashram Sabarmati: <https://gandhiashramsabarmati.org/en/about-gandhi-ashram-menu/history-menu.html>. Accessed 23/01/2019.

Baochi Zhang: <http://art.unm.edu/profile/baochi-zhang/>. Accessed 12/01/2019.

BJP, Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Bharatiya-Janata-Party>.
 Accessed 21/01/2019.

Deepu, Balan. "K. Saraswathiamma - sahithya Academy - A Journal of Women's
 Studies":
<https://web.archive.org/web/20141207023341/http://samyukta.info/site/node/57> (saved
 from the archive 7/2014)). Accessed 22/01/2019.

Guajarati language: <http://omniglot.com/writing/gujarati.htm>. Accessed 23/01/2019.

Isamu Noguchi: <https://www.noguchi.org/noguchi/biography>. Accessed 12/01/2019.

Ken Chu: <http://sites.asiasociety.org/arts/creativeeye/ken.html>. Accessed 12/01/2019.

Long Nguyen: <http://artdaily.com/news/4913/Tales-of-Yellow-Skin--The-Art-of-Long-Nguyen#.XGb7O1VKjIU>.
 Accessed 23/12/2018.

Margaret Fuller, Enciclopedia Britannica:
<https://www.britannica.com/biography/Margaret-Fuller>. Accessed 9/01/2019.

Medicine Show Theatre Ensemble: <https://www.medicineshowtheatre.org/about-us/>. Accessed 10/01/2019.

Naturalization Law, pdf file: <https://legisworks.org/sal/1/stats/STATUTE-1-Pg103.pdf>. Accessed 15/01/2019.

Navajo Sandpaintings: <http://navajopeople.org/navajo-sand-painting.htm>. Accessed 4/12/2018.

Nella Larsen's biography, Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Nella-Larsen>. Accessed 3/2/2019.

Pacita Abad: <https://www.pacitaabad.com/>. Accessed 12/01/2019.

Partition article by William Dalrympe, "The New Yorker": <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/the-great-divide-books-dalrymple>. Accessed 22/01/2019.

Rashtriya Swayamsevak Sangh, Enciclopedia Britannica : <https://www.britannica.com/topic/Rashtriya-Swayamsevak-Sangh>. Accessed 21/01/2019.

Saffron Flag, New York Times article: <https://www.nytimes.com/1996/05/17/opinion/a-saffron-flag-over-india.html>. Accessed 15/01/2019.

Roop Kanwar's article by Rubino: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/kanwar-roop-c-1969-1987>. Accessed 12/12/2018.

Roosevelt, F. "Observations Concerning the Increase of Mankind" pdf file: <https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-04-02-0080>. Accessed 3/02/2019.

Sojourner Truth, National Women's History Museum:
<https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/sojourner-truth>.

Accessed 21/01/2019.

Water Buffalo, definition: National Geographic:
http://www.nationalgeographic.it/natura/animali/2010/03/29/news/water_buffalo-2674/.

Accessed 15/01/2018.

Yong Soon Min: <http://www.yongsoonmin.com/biography/>. Accessed 12/01/2019.