4
SRADICAMENTO E REIFICAZIONE. CORPI VULNERABILI IN *BLONDE ROOTS*

I am rooted, but I flow.
Woolf 1992, p. 393

Riscrivere il corpo nero

Se Fevvers, la donna alata, incarna e al contempo confuta i miti della femminilità più scontati indossando, di volta in volta, performance che le consentono di costruire un'immagine idealizzata e spettacolare di sé e giocando con l'enigma della sua natura senza mai risolvere il mistero del suo corpo magico, Villanelle si configura come l'emblema dell'ambiguità. Con il suo corpo ibrido, ma legato allo stato liquido (laddove Fevvers invece è associabile a quello gassoso dell'aria in cui può librarsi e volteggiare grazie alle ali), la Veneziana di Winterson rappresenta la quintessenza del *queer* grazie alla fluidità che caratterizza la sua identità, il suo posizionamento (spiccatamente, ma non solo, rispetto al genere), la sua capacità di (ri-)orientarsi tanto nello spazio concreto del movimento quanto in quello simbolico della relazione con l'altro/a. Entrambe le protagoniste condividono, proprio in virtù dei loro corpi anomali, uno statuto sovrannaturale, che le colloca, insieme alla femminilità pur anticonvenzionale, in una posizione subalterna, ai margini della normalità disciplinata. Entrambe riescono a sfidare e superare la vulnerabilità della propria posizione periferica attraverso la narrazione e la costruzione di sé, in cui spicca in special modo la capacità di reinventarsi, di riposizionarsi, di identificarsi solo temporaneamente con comportamenti disciplinati e prevedibili, per capire le regole del gioco e piegarle o sovvertirle dall'interno.

Anche Doris, protagonista del romanzo di Bernardine Evaristo, è un soggetto vulnerabile e "altro" primariamente a causa del proprio

corpo. A differenza di quello di Fevvers e Villanelle, però, il corpo di Doris è "reale", o quantomeno realistico, dallo statuto ontologico indiscutibile (per quanto storicamente inverosimile). Si tratta di un corpo subalterno per via della provenienza sociale prima (Doris è la figlia di braccianti al servizio di Lord Perceval Montague, un signore feudale), e della sua riduzione in schiavitù poi. In questo senso, il corpo di Doris non le appartiene: si riduce, di fatto, a forza lavoro e, a differenza di quello maschile, a potenziale riproduttivo (quindi a materiale da sfruttare *anche* per creare ulteriore forza lavoro). Inoltre, il corpo di Doris è anomalo dal punto di vista dei parametri estetici diffusi nella società distopica in cui vive, che in un rovesciamento ironico e provocatorio, privilegiano e valorizzano le caratteristiche più stereotipiche del corpo nero. Questo aspetto non è secondario perché, come si vedrà, gioca un ruolo fondamentale nell'autopercezione di Doris, e di conseguenza anche nel suo processo di identificazione. L'anomalia del corpo della personaggia, dunque, non risiede tanto nella peculiarità delle sue caratteristiche intrinseche, quanto piuttosto nei significati sociali discorsivamente attribuitigli, nella sua totale reificazione che lo degrada letteralmente (e legalmente) a oggetto di proprietà altrui, nella sua equiparazione al corpo animale realizzata ricorrendo alla razionalità scientifica per legittimarne lo sfruttamento utilitaristico e la violazione sistematica alla luce del suo statuto meno che umano. Il corpo mostruoso e quello vulnerabile condividono la stessa pericolosa permeabilità di confini che minaccia la stabilità sociale, e per questo entrambi finiscono per essere proiettati su un'alterità che funge da distanziamento e garanzia di chiusura al disordine e al cambiamento (Shildrick 2002).

Pubblicato nel 2008, all'indomani dell'anniversario della promulgazione dello Slave Trade Act (1807) che rese illegale la compravendita di schiavi nel Regno Unito, *Blonde Roots* può essere descritto come un "satirical race-reversal novel" (Gustar 2015, p. 438), poiché riscrive parte della storia della tratta transatlantica ribaltando i ruoli degli attori in modo tale che gli europei bianchi ("whytes") siano gli schiavi e gli africani neri ("blaks") i padroni, nonché responsabili e registi del traffico di esseri umani. Come afferma Evaristo stessa, si tratta anche di un "what-if novel", che smaschera e ridicolizza l'ideologia razzista costruita per giustificare

la schiavitù e la sua eredità contemporanea capovolgendo le argomentazioni utilizzate per diffondere nozioni di superiorità razziale (*Ibidem*). Ma è altresì un "'revisionist' historical novel" (Von Rosenberg 2012, p. 384) grazie alle sue deviazioni dalla storiografia tradizionale volte a enfatizzare le esperienze di individui e categorie altrimenti tralasciate dal resoconto storico tramandato come "ufficiale". Infine, e nonostante quanto affermato finora, *Blonde Roots* è un "'This is what was' book" (Collins 2008, p. 1209), perché la riconfigurazione satirica dei ruoli di fatto fornisce un punto di vista alternativo ma realistico sulla tratta, che non manca di mettere in evidenza i soprusi e le sofferenze sperimentati dagli schiavi, oltre alla vasta gamma di emozioni (e ripercussioni) a essi legate. A proposito della scelta di adottare la satira come espediente narrativo principale, Evaristo dichiara: "I found the combination of levity and gravitas a powerful tool to convey the utter atrociousness of the trade and its awful impact on human lives" (Ivi, pp. 1201-1202).

Alla luce di queste ultime considerazioni, è inevitabile sottolineare la dimensione politica di quest'opera (e della produzione di Evaristo in generale), un impegno che si caratterizza innanzitutto per l'intenzione di conferire o restituire una voce e una presenza storica a soggetti e gruppi che ne sono stati esclusi pur avendovi giocato un ruolo determinante: "I wanted to disrupt the notion that Britain was only populated by white people until recently, so this novel is a direct challenge to Britain's misguided sense of its own history and identity" (Ivi, p. 1200).

Evaristo incorpora nel proprio vissuto una posizionalità marginalizzata simile a quelle a cui la sua penna dà voce: nata nel 1959 a Londra da madre inglese e padre nigeriano originario del Camerun (le cui radici sono in parte brasiliane), Evaristo è a tutti gli effetti una cittadina britannica dalle origini miste e si riconosce in un'identità culturale ibrida: "being British, bi-racial and having grown up with both my parents, has in fact informed the greater project of my writing. The division between black and white is more nebulous when you are the product of an inter-racial marriage" (Ivi, p. 1203). Questa consapevolezza si riflette in maniera piuttosto trasversale nella sua produzione letteraria, "caratterizzata da una continua messa in discussione di opposizioni binarie tipo Bianco/Nero, uomo/donna, passato/presente e dalla contestuale problematizzazione di

ognuno dei poli di tali coppie" (Gendusa 2014, p. 99). Allo stesso modo, anche la riflessione sulla storia della tratta transatlantica che emerge dell'analisi di *Blonde Roots* non si orienta nella sola direzione di rivalutare o esaltare l'esperienza Nera[1] in contrapposizione con la storiografia bianca che l'ha di fatto cancellata, ma è costruita in modo da rendere conto degli incontri/scontri e delle intersezioni complesse del fenomeno e di tutti gli attori coinvolti: "I am deeply interested in the connection between Africa and Europe and this is a dominant feature in my writing. I have thus far interrogated African history within a European/Western context, and also the past with the present, never one to the exclusion of the other" (Collins 2008, p. 1203). Il risultato di questa operazione non è tanto (o comunque non soltanto) una "modellizzazione complessa dell'identità Nera", quanto piuttosto la decostruzione della "presunta normatività della *whiteness*" (Gendusa 2014, p. 100). Ad approfondire questa articolazione tra razza e storia, inoltre, interviene l'attenzione riservata da Evaristo all'intersezione tra razza e genere in primo luogo (Ivi, p. 105), ma anche tra razza e classe sociale (Newman 2012, p. 291).

Il mondo distopico creato da Evaristo stravolge e ridisegna sia la storia sia la geografia della tratta, riconfigurando il pianeta in modo da collocare l'"Aphrika" e "The United Kingdom of Great Ambossa" (da dove provengono gli schiavisti colonizzatori, o "blaks") sulla linea dell'Equatore, ma a nord dell'"Europa", continente in cui vengono rapiti gli schiavi bianchi ("whytes" o "Europanes") per essere trasportati attraverso l'Atlantico verso le piantagioni delle

1 La scelta terminologica, che sposa le convincenti articolazioni di Gendusa (2014, pp. 76-78), di utilizzare l'etichetta "Ner*" in questo contesto analitico è ponderata nonostante la consapevole potenziale problematicità. Da un lato, la riflessione sul termine più adatto per designare la "Blackness" è d'obbligo data l'attenzione dedicata da Evaristo non soltanto all'evoluzione della presenza Nera in Gran Bretagna e, più in generale, in Europa, ma anche alla portata politica e simbolica dei concetti con cui tale presenza è stata designata e descritta nel tempo (si veda, in proposito, Gustar 2015). Dall'altro, "[n]ames are powerful ways by which we navigate the lines of the cultures we live in and their future transformations" (Low 2002, p. 19 in Gendusa 2014, p. 77). Il termine "Ner*" è da intendersi quindi "nel suo significato espressamente politico", sottolineato dall'iniziale maiuscola "tesa a denotare la componente simbolica di resistenza discorsiva a pratiche di oscuramento sociopolitico e culturale", e si riferisce al "gruppo esteso di soggetti dalle origini africane, afro-caraibiche e asiatiche" senza che vengano oscurate in maniera omogeneizzante le numerose e variegate differenze interne e tra i gruppi che ne fanno parte (*Ibidem*).

"West Japanese Islands", nell'Occidente in cui si trova l'"Amarika" (Newman 2012, p. 287). In analogia con Fevvers e Villanelle, anche per Doris il viaggio è una dimensione che plasma in modo irreversibile la sua esperienza, anche se rispetto alle protagoniste di Carter e Winterson i viaggi intrapresi da Doris non sono quasi mai frutto di una scelta spontanea: il primo lungo (e traumatico) viaggio della donna, ad esempio, è l'attraversamento dell'Atlantico a cui è costretta dopo essere stata rapita, descritto da Evaristo con spietata dovizia di dettagli nel capitolo "The Middle Passage" (2008, pp. 75-92), a riprova del fatto che si tratti davvero di una narrazione che racconta "this is what was" nonostante la componente fantastica del capovolgimento satirico. Anche nei casi in cui lo spostamento è frutto di una decisione della protagonista, si tratta sempre di tentativi di fuga, cioè di circostanze pericolose in cui ella rischia non solo la propria incolumità e la propria vita, ma anche quella delle altre schiave e di coloro che collaborano clandestinamente con i fuggiaschi.

In ogni caso, anche in *Blonde Roots* il viaggio diventa metafora della costruzione identitaria e svela i nessi intricati che sussistono tra lo spazio (fisico e umano) e l'evoluzione attiva del soggetto che si relaziona con esso in un continuo sforzo di ri-posizionamento. In altri termini, nel corso dei suoi spostamenti e subendone le conseguenze dolorose, Doris realizza una mappatura cognitiva degli spazi che attraversa e abita, diventando sempre più consapevole della propria posizione all'interno delle relazioni di potere plasmate da e che plasmano questi luoghi, e acquisendo strada facendo gli strumenti e le risorse per sviluppare forme di resistenza efficaci e dare voce alla propria storia (cfr. Keith e Pile 1993, p. 3). Analogamente, per immaginare e tratteggiare l'ambientazione del suo romanzo, Evaristo configura una nuova cartografia distopica che riflette, almeno in parte, il rovesciamento dei ruoli tra bianchi e Neri nella tratta transatlantica, innescando una inevitabile riflessione critica da parte del lettore bianco/occidentale tanto più efficace perché garantisce una maggiore potenziale identificazione e allo stesso tempo, con la sua evidente inverosimiglianza, un maggiore distanziamento (Von Rosenberg 2012, p. 290): "As the novel opens with a map of the world that displaces Britain and contradicts the familiarity of the Peters projection […] it demonstrates the ways in which maps can be used to manipulate and transform with particular purpose"

(Burkitt 2012, p. 407). Evaristo è consapevole del fatto che le mappe siano costruzioni sociali strategiche (Smith e Katz 1993, p. 70) e strumenti di potere; esse implicano "exploration, selection, definition, generalization and translation of data", assumono una serie di proprietà sociali e rappresentative, oltre che politiche, e soprattutto chiariscono che "the power to map can be closely entwined with the power of conquest and social control" (*Ibidem*). Allo stesso modo in cui la prerogativa di manipolare mappe e ridefinire confini era stata sfruttata dai colonizzatori, Evaristo si arroga la facoltà di riconfigurare polemicamente le geografie del potere per riscrivere e ridefinire anche l'universo simbolico e l'assetto sociale ad esse collegato.

Non a caso, dunque, l'elemento chiave attraverso cui è possibile leggere metaforicamente *Blonde Roots* è la terra, in cui affondano le radici a cui fa riferimento il titolo, che si apre a una serie di interpretazioni significative e legate all'intreccio tra la dimensione fisica, incorporata, della donna e l'acquisizione di potere e di *agency* necessarie a reinserire il corpo e la voce femminile confinati ai margini e al silenzio attraverso l'intersezione tra molteplici posizionamenti subalterni. In questa cornice, la dimensione materiale diventa perciò una premessa fondamentale "per la messa in atto di una politica di resistenza culturale" (Gendusa 2014, p. 63), e l'attraversamento forzato o proibito, da parte del corpo di Doris, di spazi e "confini materiali e immateriali" diventa sinonimo della possibilità di riposizionarsi, di appropriarsi di "nuove iscrizioni identitarie" (*Ibidem*).

Tra "what if?" e "this is what was": lo straniamento del sé e la storia dell'altro

È proprio la facoltà di attraversare confini e di renderli permeabili che caratterizza tanto Evaristo in quanto artista quanto la sua protagonista a consentire di inquadrare *Blonde Roots* nella cornice della narrativa fantastica (si veda Armitt 2000, p. 1; *infra*, p. 15), pur non senza riserve ed esitazioni.

In *Nights at the Circus*, gli elementi fantastici e il realismo magico mettono al centro fin dall'inizio il corpo di Fevvers con il suo ibridismo e i suoi paradossi, e convergono sulla rappresentazione di

un profilo femminile che attraverso il corpo (pur nella sua surreale anomalia, o proprio in virtù di essa) riesce a svincolarsi da aspettative socialmente stabilite e performance codificate per costruirsi in maniera autonoma e attiva. Con il suo atteggiamento ammiccante e consapevolmente provocatorio, la personaggia riesce cioè a prendersi gioco delle convenzioni relative alla femminilità, e prima ancora dello statuto dell'umanità stessa, per metterle in discussione e de-costruirle dall'interno secondo forme a lei più congegnali. Quello che è un punto d'arrivo già assodato e raccontato retrospettivamente per la protagonista di Carter è invece l'oggetto principale delle vicissitudini e dell'azione di cui è protagonista Villanelle in *The Passion*. Nel romanzo di Winterson, infatti, assistiamo alla costruzione narrativa dell'identità attraverso il movimento, il viaggio, la relazione con lo spazio e quella reciproca tra due personaggi che non si identificano con manifestazioni normalizzate di genere e i cui profili prendono forma nell'atto di raccontarsi e raccontare il proprio dis-orientamento e ri-orientamento. In entrambi i casi, il fantastico come modalità e la *historiographic metafiction* come tecnica narrativa sono mezzi privilegiati e fanno da sfondo a un progetto di critica politica e sociale (de)costruttiva soprattutto in relazione alla rappresentazione di corpi e soggettività problematici, non normativi, che tendono a debordare e sconfinare e aprono così la possibilità se non la necessità di contemplare nuovi approcci e potenzialità nella codificazione di profili e modelli femminili alternativi.

Anche in *Blonde Roots* Evaristo ricorre a simili espedienti narrativi, condividendo un progetto politico affine a quello di Carter e Winterson, pur con le proprie specificità (ad esempio, l'attenzione per l'innesto della razza sulle altre variabili del posizionamento). Tuttavia, vanno segnalate anche importanti differenze e caratteristiche distintive di questo lavoro, che ammicca forse più alla "social *science fiction*" (cfr Pagetti 2012, p. 216) distopica *à la* Orwell che al fantastico così come viene declinato da Carter e Winterson e indagato criticamente da Jackson. In *Blonde Roots*, infatti, l'esitazione e lo spaesamento del lettore (soprattutto di quello bianco occidentale, che diventa *oggetto* della deportazione e della discriminazione e vede i suoi comportamenti riflessi in un *altro* che aveva costruito come subalterno e sacrificabile) non sono innescati da eventi sovrannaturali o da corpi magici o impossibili che non possono essere

spiegati razionalmente, e che vanno accettati come dati reali per non rischiare di impazzire. Piuttosto, la reazione straniata del lettore è un effetto dello stravolgimento della Storia per cui i bianchi sono schiavi e i Neri schiavisti, con tutti i problemi che sorgono quando si sostituisce l'immagine dell'"altro" demonizzato, sfruttato e confinato ai margini con quella di "sé" (Menteşe 2016, p. 177). Il dato (e la conseguente sensazione) perturbante è proprio la manipolazione della Storia che si realizza attraverso un rispecchiamento per cui, per il lettore Occidentale "the homely and the strange slip into each other, which makes the reader question the 'familiar' and 'alien'" (*Ibidem*). Questa operazione, tra l'altro, smaschera ed esautora la costruzione artificiale dell'inferiorità dell'*altro* basata su caratteristiche fisiche e somatiche realizzata attraverso l'ideologia razzista, perché in *Blonde Roots* il bianco è relegato in quella che è, nella realtà, la posizione subalterna del Nero: "I [Doris] was a […] member of the most loathed race in the history of the world, the whytes, or, to use the correct jargon here, a term which the Ambossans invented – the *Caucasoi*" (Evaristo 2008, p. 70). Gli esempi più efficaci in tal senso si trovano nel "Libro Secondo", la parte del romanzo affidata alla voce narrante del Bwana Kaga Konata Katamba I (o KKK, secondo padrone di Doris). Questa sezione, intitolata "The Flame" come la (vera) rivista del National Front britannico (Newman 2012, p. 292), è costruita come un pamphlet illuminista. Il libello espone con dovizia di dettagli e il supporto della (supposta) solidità dell'argomentazione scientifica la giustificazione della schiavitù in nome dell'inferiorità della razza bianca, utilizzando le stesse argomentazioni realmente in voga nel XIX secolo (e non solo) per declassare i Neri allo stato animale e giustificare la loro sottomissione violenta. Naturalmente, anche in questo caso la satira di Evaristo rovescia in maniera sapiente ed efficace l'apparato discorsivo oppressivo smascherandone le debolezze e i paradossi.

La sospensione della verosimiglianza nella narrazione storiografica ufficiale attraverso stravolgimenti fantastici suscita lo straniamento del lettore (cfr. Upstone 2015, p. 281), sfuma i confini tra realtà e finzione, verità storica e possibilità alternative, e ha il pregio non trascurabile di creare una consapevolezza più equilibrata del discorso coloniale (Menteşe 2016, p. 179). Inoltre, e in senso più ampio, essa svela i meccanismi di potere (discorsivamente costruiti

ma proposti come naturali e inevitabili) sulla base dei quali la Storia consacra determinati attori, modelli sociali, politici ed economici come vittoriosi cancellando o relegando ai margini le persone, i popoli e i modelli alternativi, distrutti e calpestati con la forza.

Evaristo orchestra l'effetto straniante del fantastico avvalendosi di strategie narrative e generi letterari che non sono direttamente associati a esso, ma che concorrono a ricostruirne gli esiti e l'atmosfera, come la distopia. L'autrice trasla la polemica distopica di stampo orwelliano dal "mito tecnologico" della "Macchina, intesa quasi misticamente come la società del presente" (Pagetti 2012, p. 216) al capitalismo, profondamente radicato tanto nella società descritta in *Blonde Roots* quanto nel business della tratta a cui si ispira e nelle forme di sfruttamento contemporanee a cui questo modello economico ha dato origine e che richiama. Così Evaristo ricostruisce satiricamente un passato (anziché un presente) storico, che nella sua inversione fantasiosa e inverosimile è "abilmente deformato con finalità demistificatorie", ma resta comunque "riconoscibile" (*Ibidem*). Un esempio fra tutti di questa riconoscibilità è il modo in cui la tratta viene descritta per la prima volta da Doris:

> Deep down I knew that the slave traders were never going to give up their cash cow. It was, after all, one of the most lucrative international businesses *ever*, involving the large-scale transport of whytes, shipped in our millions from the continent Europa to the West Japanese Islands, so called because when the 'great' explorer and adventurer, Chinua Chikwemeka, was trying to find a new route to Asia, he mistook those islands for the legendary isles of Japan, and the name stuck. (Evaristo 2008, p. 5)

La strategia narrativa tipicamente postmoderna sfruttata da Evaristo per impedire "the easy separation of past and present" (Newman 2012, p. 290), che ricorda l'universo letterario di *Nights at the Circus* in cui elementi tardo-novecenteschi convivevano con l'epoca Vittoriana di ambientazione del romanzo, è l'anacronismo (Burkitt 2012, p. 407; Upstone 2015, p. 290). Con eventi e caratteristiche facilmente ascrivibili alla tratta atlantica del XIX secolo, in *Blonde Roots* convivono pratiche medievali, come la servitù della gleba a cui appartiene la famiglia di Doris prima della deportazione ("My people were honest peasants who wor-

ked the land […]. We weren't landowners, oh no, we were *serfs*, the bottom link in the agricultural food chain, although no actual chains clinked on the ground when we walked around" – Evaristo 2008, p. 8), o le impiccagioni pubbliche del sabato pomeriggio e i processi alle streghe (Ivi, p. 136), e pratiche contemporanee come tingere i capelli, abbronzarsi artificialmente in un solarium o ricorrere alla chirurgia estetica (Ivi, p. 30) e al supporto psicologico dei "self-help books" di cui è costellata la libreria di Nonso, il figlio debosciato del capo Bwana (Ivi, p. 230). Inoltre, vi si trovano anche riferimenti al futuro, poiché nell'universo a-storico del romanzo la metropolitana di Londra (o meglio, "Londolo") è divenuta pericolante e pertanto inutilizzata, trasformandosi nel luogo da cui partono i viaggi clandestini degli schiavi fuggiaschi che tentano di fare ritorno in Europa:

> The city of Londolo's Tube trains had officially stopped burrowing many years ago when the tunnels started collapsing under the weight of the buildings above them.
>
> […] at some point, a bright spark in the Resistance had a brainwave and the disused subway was put to use, enabling many to make their way out of the heavily guarded city of Londolo as far as the docks, where they began the long, hazardous trip back to Europa. (Ivi, pp. 6-7)

La convergenza anacronistica di diversi momenti storici nell'Ottocento della tratta transatlantica ha, tra l'altro, lo scopo di mostrare come la storia della schiavitù sia caratterizzata da relazioni interraziali e interculturali che, pur comportando un esercizio unilaterale di coercizione e violenza, di fatto si basa sulla co-dipendenza tra sfruttatore e sfruttato, il che ha importanti risvolti anche in termini di eredità e costruzione identitaria *black British* (Burkitt 2015, p. 408). Questa scelta retorica, oltretutto, ha l'effetto di far collassare i confini tra passato e presente, e quindi sottolineare la continuità tra il business della compravendita degli schiavi e del loro impiego come manodopera e forme contemporanee di sfruttamento[2]. L'epilogo del romanzo, in cui è riassunto il destino dei personaggi principali e si racconta del ritorno di Doris alla piantagione dopo l'a-

2 Si vedano in proposito: Newman 2012, p. 295; Burkitt 2012, p. 408; Upstone 2015, p. 290.

bolizione della schiavitù, si conclude significativamente con questa osservazione, a sottolineare la continuità tra i meccanismi di sfruttamento del XIX secolo e quelli attuali: "In the twenty-first century, Bwana's descendants still own the sugar estate and are among the grandest and wealthiest families in the United Kingdom of Great Ambossa, where they all reside". L'unica (significativa?) differenza è che: "The cane workers, many of whom are descended from the original slaves, are paid" (Evaristo 2008, p. 261).

L'anacronismo è una caratteristica della narrativa postmoderna strettamente legata alla *historiographic metafiction* a cui Evaristo (così come Carter e Winterson) fa ampio ricorso con evidenti fini politici. In *Blonde Roots*, tuttavia, questa dimensione emerge in maniera ancor più esplicita e diretta poiché si tratta a tutti gli effetti della trasformazione satirica in *what if novel* di un romanzo storico, pur con la commistione tipicamente postmoderna di altri generi e modalità narrative, tra cui la *slave narrative*, la storia d'amore, la commedia, il Gotico e il fantastico (Von Rosenberg 2010, pp. 384-385)[3]. Oltre a rileggere il presente alla luce del passato ("Seeing the past through the present and the present through the past is what I definitely do" – Evaristo in Gustar 2015, p. 411) anche allo scopo di restituire voce in capitolo a chi è stato escluso dal resoconto storico sia come presenza sia come punto di vista ("*Blonde Roots* […offers a] strategic rewriting […] of history intended to simultaneously speak to the silencing of black voices in conventional historiography, and the reality of race relations in contemporary Britain" – Upstone 2015, p. 280), con la sua revisione satirica della storia della tratta transatlantica Evaristo persegue svariati obiettivi. Tra questi spiccano l'attestazione della presenza Nera in Gran Bretagna prima del Windrush e l'integrazione della sua storiografia lacunosa (Von Rosenberg 2010, p. 385), l'intenzione di scardinare l'idea che la storia della schiavitù sia solo storia Nera (Burkitt 2012, p. 407), di destrutturare e mettere in discussione la scienza Ottocentesca che legittimava il razzismo e forniva giustificazioni per il protrarsi della tratta, ma anche le nuove forme di "razzismo culturale" del XXI secolo (Upstone 2015, p. 280) e, più in generale, di frammentare

3 A questi generi e modalità narrative si potrebbe aggiungere l'autobiografia: *Blonde Roots* costituisce anche una riscrittura del celebre romanzo *Roots* di Alex Haley (1979).

il punto di vista univoco della storiografia ufficiale e consolidata scomponendolo in un coro di voci distinte e complementari.

Significativamente, Evaristo non dà spazio solo a Doris (la schiava bianca, principale soggetto dello sguardo subalterno, che narra la maggior parte della vicenda in prima persona nel primo e nel terzo libro di cui si compone il romanzo), ma riserva ampio spazio anche alla voce dell'oppressore (attraverso il pamphlet di Bwana). Il racconto di Doris, fatto di flashback e digressioni scandite dal tempo interiore della memoria delle proprie radici assume una valenza politica non solo per la riappropriazione della voce e del proprio senso di sé che implica, ma anche perché contribuisce a "controbilanciare le omissioni della Storia e dei suoi discorsi egemonici" (Gendusa 2014, p. 188).

Il corpo vulnerabile: visibilità, invisibilità e iper-visibilità

Anche se l'elemento storiografico e l'analisi delle strategie stilistiche postmoderne utilizzate da Evaristo per problematizzarlo sono stati finora oggetto privilegiato della riflessione critica sul romanzo[4], altrettanta centralità meritano le condizioni materiali della vita degli schiavi (e, in particolar modo, delle schiav*e*), a cui *Blonde Roots* dedica ampio spazio. L'analisi della rappresentazione della dimensione incorporata dell'esperienza di Doris consente di sviluppare una serie di considerazioni sull'intersezione tra razza e genere, sul ruolo del linguaggio nella costruzione di gerarchie dell'oppressione, sulle strategie discorsive tramite cui il corpo "altro" e vulnerabile è costruito come inferiore attraverso la sua disumanizzazione (ossia conferendogli caratteristiche mostruose e/o animali) e l'appiattimento delle specificità culturali che conduce a un'omogeneizzazione priva di identità.

L'inversione satirica della storia e l'ironia tagliente di cui Evaristo si avvale per suscitare nel lettore uno spaesamento perturbante di fronte a un'impossibilità storica si accompagna a uno spiccato realismo, che a tratti si fa crudo, soprattutto nella descrizione degli

4 In effetti, l'analisi della revisione satirica della storia in *Blonde Roots* è forse l'aspetto più esplorato dagli studiosi; si vedano soprattutto Von Rosenberg 2010; Burkitt 2012; Newman 2012; Upstone 2015.

orrori subiti dai corpi degli schiavi per sottometterli e costringerli a rinunciare a qualsivoglia forma di soggettività residua (dopo la cattura e durante l'attraversamento dell'Atlantico), per sfruttarli al massimo come strumenti di lavoro nella piantagione, o per farne moniti esemplari e deterrenti nell'ottica di scongiurare tentativi di ribellione o di fuga. Secondo Upstone, questa combinazione paradossale avvicina *Blonde Roots* e altri lavori di Evaristo al realismo magico di Marquez e di Rushdie, specialmente in riferimento alle implicazioni politiche di tale scelta narrativa: "while Evaristo's paratexts may alienate the reader from the text's realism, they simultaneously confirm facticity. In such a way, […] storytelling is rendered into a political act" (2015, p. 289).

A differenza di quello di Fevvers e Villanelle, il corpo di Doris non ha alcuna caratteristica o abilità prodigiosa, anche se la donna comprende e riesce a trasformare in un punto di forza la sua irrilevanza agli occhi degli ambossani, un talento a cui ella si riferisce come se si trattasse di un trucco di magia. Doris si rende conto della sua invisibilità per i *blaks*, per cui tutti i bianchi sono uguali (nelle parole di Bwana: "in fairness, to suggest that I could distinguish one from the other is somewhat an exaggeration as it was quite evident that their ghost-like pallor rendered them all looking, quite frankly, the same" – Evaristo 2008, p. 125) non appena prende servizio presso i suoi primi padroni: "I was beginning to realise these people couldn't see *me*" (Ivi, p. 95). Il corsivo "*me*" è particolarmente eloquente, in quanto riassume efficacemente la negazione di qualsiasi forma di individualità riservata agli schiavi bianchi. Con il tempo, la donna raggiungerà la conclusione che "I could see how the Ambossans had hardened their hearts to our humanity. They convinced themselves that we do not feel as they do, so that they do not have to feel anything for us. It's very convenient and lucrative for them" (Ivi, p. 25). E soprattutto, imparerà a sfruttare questa invisibilità a proprio vantaggio, per interpretare gli umori e il linguaggio del corpo dei suoi aguzzini inosservata: "I read these poeple so well. It's very easy when you're invisible" (*Ibidem*). Il potere magico di Doris coincide con la sua *agency* e la sua resilienza, con la capacità di adattarsi alle nuove situazioni impostele dall'esterno senza mai perdere il controllo sulle poche prerogative che le vengono concesse nella sua condizione

di schiava. È dunque significativo come, dopo essere quasi stata uccisa a colpi di frusta a causa di un tentativo di fuga fallito, e condannata a lavorare in una piantagione di canna da zucchero (mentre fino a quel momento aveva lavorato come "house wigger", ovvero "domestic slave" – Ivi, p. 24), facendo la segretaria in una casa di città), Doris si riferisca al momento in cui inizia ad adeguarsi alla nuova vita di fatica massacrante come: "I began to get my *mojo* back" (Ivi, p. 185, corsivo di chi scrive).

Attraverso Doris, Evaristo gioca abilmente con le "complexities and contradictions of black invisibility, visibility, and hypervisibility, particularly as it relates to black women" (Dagbovie-Mullins 2017, p. 3). La sua visibilità, la presenza testuale di una protagonista bianca, riesce infatti a raccontare l'esperienza altrimenti "indicibile" delle schiave nere mentre costituisce un promemoria del potere dell'oppressore (bianco) di negare strategicamente la soggettività Nera (*Ibidem*). In modo più diretto, attraverso l'inversione e il rispecchiamento, il romanzo restituisce visibilità al soggetto (femminile e Nero) invisibile. Allo stesso tempo, esso mette in discussione l'*I/eye* soggetto dello sguardo, del punto di vista e della versione della Storia, svelando in tal modo ciò che era nascosto, e soprattutto rivelando le forze responsabili della produzione, della diffusione e del radicamento delle forme di dominio oppressive artefici della cancellazione. Come nota Phelan, infatti, "Gaining visibility for the politically under-represented without scrutinizing the power of who is required to display what to whom is an impoverished political agenda" (in Dagbovie-Mullins 2017, p. 4).

Ancor più interessante nell'economia di questa analisi per il suo radicamento nella dimensione incarnata e materiale dell'esperienza femminile è la riflessione sull'iper-visibilità della donna Nera, che in *Blonde Roots* si configura soprattutto come denuncia della violenza sessuale e delle argomentazioni che la sostengono: "Sexual violence against black women in the US, Britain, and the Caribbean during and after slavery was pervasive, representing 'visible dimensions of a more generalized routinized system of oppression'" (Ivi, p. 17). Lo stupro delle donne Nere era giustificato dalla costruzione discorsiva della loro sessualità come iper-visibile, che ne avallava addirittura la depenalizzazione (*Ibidem*). Nel romanzo, Evaristo denuncia la pratica diffusa di brutalizzare il corpo femminile per sot-

tometterlo con la forza, in particolare subito dopo la cattura e durante la traversata nell'Atlantico. Il legame tra l'iper-sessualizzazione del corpo femminile Nero (proiettato nell'inversione di Evaristo su quello bianco) e la legittimazione di qualsiasi forma di abuso su di esso è efficacemente riassunto dal commento amaro di Doris: "all whyte women were labelled sexually insatiable. A sick joke, of course, because how could we refuse their [blak men's] advances?" (Evaristo 2008, p. 32).

Indipendentemente dal posizionamento di genere, l'invisibilità e la disumanizzazione degli schiavi da parte degli ambossani è costruita, come si è detto, attraverso la manipolazione del discorso scientifico, sfruttato per legittimare la schiavitù creando una chiara cesura tra "noi" e loro": "To put it in simple terms, the Caucasoinid breed is *not of our kind*" (Ivi, p. 120, corsivo nell'originale). Attraverso le parole di Bwana nel "Libro Secondo" emergono anche, in linea con le argomentazioni realmente diffuse tra il XVIII e il XIX secolo in riferimento ai Neri, i meccanismi discorsivi di degradazione degli *whytes* del mondo distopico di *Blonde Roots* al regno animale. Gli europei vengono descritti come "savages" (Ivi, p. 124), come "wretches" che strisciano furtivamente e che "like their four-legged compatriots of the animal kingdom, […] charge in ruthlessly – teeth gaching, claws ripping" (Ivi, p. 125). Bwana non manca infine di sottolineare come la propria missione civilizzante sia una benedizione per i barbari europei:

> the Trade is a chance for those poor souls to escape the barbarism prevalent on the Grey Continent[5] where unspeakable horrors take place as a normal way of life.
>
> […] As you will soon discover, the Europane slaves have been saved from the most horrendous deaths, punishments, morally reprehensible indulgences and serfdom, whilst being given the opportunity to adopt the manners and customs of civilised men. (Ivi, p. 121)

5 Il riferimento al "Grey Continent" fa parte dei numerosi echi intertestuali che rimandano ad *Heart of Darkness* nel "Libro secondo" di *Blonde Roots*. La portata politica di questi richiami, soprattutto in riferimento alla posizione di Conrad rispetto al colonialismo come inquadrata dall'eccellente analisi di Sertoli (nella sua nota introduttiva a *Cuore di Tenebra*, Einaudi 1999) varrebbe la pena di essere approfondita.

Inoltre, in modo forse più sottile, ma non meno efficace, la spersonalizzazione dei bianchi avviene tramite l'appiattimento delle differenze e delle peculiarità sia fisiche sia culturali che caratterizzano i popoli europei, già considerati "barbari" e "inferiori" per le loro *strane* abitudini di vita: "The Ambossans called us tribes but we were many nations, each with our own language and funny old customs" (Ivi, p. 7). Doris sembra assumersi il compito di rettificare questa mancanza quando, raccontando gli orrori del *Middle Passage*, descrive le sue compagne di deportazione restituendo loro le specificità fisiche legate alla propria provenienza:

> When I lay on my right [sul tavolaccio a cui le schiave sono incatenate nella stiva della nave], my face was squashed into Hildegaard's back. Her spongy, creamy skin lifted easily off the bone. […] Hildegaard came from a nation that was not my own. I never worked out which one because we never got past the gold's lingua franca of sign language. (Ivi, p. 79)

L'impossibilità di comunicare dovuta alla mancanza di una lingua almeno reciprocamente intellegibile, se non condivisa, rende la misura del divario che separa Doris e le sue compagne di sventura, accentuando il paradosso della loro omogeneizzazione utilitaristica da parte dei *blaks*.

La stessa attenzione per i dettagli del corpo che tradiscono le origini viene riservata alle schiave incontrate da Doris nella piantagione presso le West Japanese Islands. Così viene descritta, ad esempio, Ye Memé, sua principale benefattrice: "a big-boned, sloe-eyed Viking beauty with proud sculptured cheeckbones" (Ivi, p. 180). L'esplicitazione di questi particolari è tanto più significativa perché, contrariamente a Doris, rapita dalla Cabbage Coast e trapiantata in New Ambossa, la maggioranza delle donne nella piantagione è nata schiava, quindi i tratti somatici sono l'unico dettaglio che le lega a un'origine europea: "Most of these women had been born on a plantation, survived the three-year seasoning period long ago and grown resilient. You either died or you survived, and if you survived you found the inner strength to thrive" (Ivi, p. 190). I corpi di queste donne, come quello di Ye Memè, conservano i segni inequivocabili delle loro radici culturali, impedendone la cancellazione uniformante da parte dei *blaks*. In un certo senso, quindi, anche se

inconsapevolmente, sono i corpi stessi (a prescindere dall'inscrizione che subiranno a causa della sottomissione forzata e del logoramento dovuto alla fatica) a costituire una forma di resistenza, non solo per la capacità di sopravvivere malgrado tutto, ma per il fatto stesso di portare traccia delle proprie radici (libere) e della propria specificità culturale.

A un appiattimento uniformante dal chiaro disegno di giustificare l'oppressione e lo sfruttamento, Evaristo contrappone una protagonista consapevole del proprio posizionamento lungo gli assi di genere, razza, classe, non solo verticalmente, rispetto ai padroni, ma anche orizzontalmente, all'interno della comune oppressione condivisa dagli schiavi. Giunta presso la piantagione *Home Sweet Home*[6] nelle West Japanese Islands, Doris considera, non senza una punta di amarezza: "Slick, sarcastic, sophisticated, opinionated, literate, numerate – no one gave a flying fuck here. I was now one of the anonymous masses on an island in the middle of nowhere where life was cheap and death came easy" (Ivi, p. 183). Trovandosi a rinegoziare la propria posizione all'interno delle dinamiche sociali e relazionali della piantagione, la donna riflette:

> When I lived in Little Londolo as a child I hadn't mixed with the field slaves. There was no escape from the Ambossan world then, not at Bwana's. Everywhere I turned my masters were breathing down my neck. So I diffused my resentment with downcast eyes, controlled my body language so that I never appeared sullen or threatening, monitored my speech so that my words never gave offence.
>
> Now here I was in the all-whyte world of the slaves' quarters, where we ran tings, more or less.
>
> Perhaps now I could be myself – whatever that was. (Ivi, p. 191)

Doris è determinata a non rinunciare alla propria identità, alla (ri) costruzione di un senso di sé indipendentemente dal dolore e dalle posizioni sempre più svantaggiate che si trova ad occupare. Come osserva Gendusa riassumendo le istanze delle maggiori intellettuali femministe che hanno contribuito a elaborare la nozione di "politics

6 Oltre ai già citati riferimenti intertestuali ad *Heart of Darkness*, un'altra presenza che aleggia sul romanzo (e che sarebbe interessante approfondire) è quella di Toni Morrison, specialmente di *Beloved*, a cui questa citazione rimanda.

of location" sia in occidente sia nel contesto dei Critical Mixed Race Studies (2014, pp. 61-62), "l'autoconsapevolezza da parte del soggetto del suo (*his/her*) posizionamento in un contesto storico-culturale specifico, segnato da condizioni e relazioni di potere contingenti, pone le basi per l'*empowerment* del Soggetto stesso e per il suo intervento politico" (Ivi, p. 62). Naturalmente, si tratta di un posizionamento che tiene conto della complessità originata dall'intersezione tra diversi assi di potere e divisione sociale all'interno di detto contesto, (come sesso/genere, razza, classe, dis/abilità, età, ecc.), che "operate not as discrete and mutually exclusive entities, but build on each other and work together" (Hills Collins e Bilge 2016, p. 4). Considerare da questo punto di vista l'esperienza situata delle soggettività che sono state collocate all'interno di categorie (come la razza e il genere) per essere inscritte in forme di subordinazione e di dominio (coloniale, patriarcale, ecc.) è particolarmente significativo perché riporta alla dimensione incarnata, materiale, dell'individuo: "la posizionalità si interseca alla materialità, dal momento che l'iscrizione discorsiva non implica l'effetto di diluizione del proprio posizionamento sociale, tanto più che esso non è disgiunto dalla propria dimensione corporea" (Gendusa 2014, p. 62). Dimensione corporea che si configura sia come luogo della "costruzione sociale del soggetto" (*Ibidem*), sia come "premessa per la messa in atto di una politica di resistenza culturale" (Ivi, p. 63).

La perdita di controllo sulla propria identità viene descritta da Doris mediante la metafora della separazione forzata del corpo dal cuore (che ne costituisce la dimensione intima, immateriale): "I was being pulled in two: my body forced away from shore, while my heart dragged me back to the landmass to which my whole life was attached" (Evaristo 2008, p. 75). Questa immagine ben rappresenta lo sradicamento violento di Doris dalla sua terra, ed è tanto più vivida in quanto si realizza attraverso lo spostamento sull'acqua, ossia un elemento diverso, finora alieno alla ragazzina, che non aveva mai visto il mare pur vivendo in una terra che vi si affaccia: "It took two nights and three days to reach the sea, which, I discovered, was just like the winter sky: lacklustre, bleached, vacant" (Ivi, p. 66).

In maniera altrettanto evocativa, lo sdoppiamento innescato dallo sradicamento viene sancito dall'operazione di rinominazione che Doris subisce dopo essere stata comprata dal primo proprietario, le

cui iniziali vengono impresse col fuoco sul suo corpo, a decretarne l'espropriazione definitiva: "Before we left the port I was forced to my knees and branded on my shoulder with the initials for Panyin Ige Ghika – my new mistress" (Ivi, p. 94). Da quel momento in poi, Doris è consapevole di non essere più padrona del proprio corpo, che diventerà col tempo una mappa su cui è incisa la cartografia dei vari passaggi di proprietà "When Bwana bought me he had me tattooed with his initials too – KKK" (Ivi, p. 18). La rettifica aggiunta da Doris subito dopo (che non si tratti di un semplice tatuaggio ma, ancora una volta, di una marchiatura) intensifica l'idea della violenza che tale espropriazione esercita sul soggetto, la cui identità viene calpestata e annullata tramite la sottomissione brutale del corpo: "Can you imagine having a red-hot poker searing into your skin? Twice?" (*Ibidem*).

Immateriale ma altrettanto profonda e dolorosa è per Doris l'imposizione di un nuovo nome, che sancisce l'espropriazione e l'annullamento di ogni forma di individualità e la reificazione definitiva del suo corpo (per la donna nello specifico, questa pratica risulta doppiamente drammatica perché si accompagna anche alla sua oggettivizzazione sessuale – Gendusa 2014, p. 194)

> […] her new "companion" was renamed Omorenomwara, which took weeks to pronounce properly.
>
> "Omorenomwara", Madama repeated, over-enunciating. "It's easy. Break it down into six syllables, O-MO-RE-NOM-WA-RA. Try harder, dear."
>
> (*The name's Doris Scagglethorpe, actually. Now you try and pronounce that!*) (Ivi, p. 96)

A sottolineare la presa di distanze di Doris da quest'atto, oltre al più immediato commento ironico, è il fatto che la narratrice non racconti l'evento in prima persona, ma lo filtri con la terza persona e il punto di vista di Little Miracle, la bambina ambossana a cui viene regalata come compagna di giochi, a cui "her" fa riferimento.

Se non può in alcun modo opporsi alla scarificazione del corpo, Doris riesce invece a mettere in atto una serie di strategie di resistenza alla pratica di rinominazione. In particolare, rifiuta di usare il nome da schiavo dell'uomo che ama, continuando a chiamarlo illegalmente con il suo nome europeo ("The love of my life has

been Frank. His slave name was Ndumbo, but I never called him that in private" – Ivi, p. 19). Inoltre, in numerose occasioni, quando Doris introduce uno schiavo nella narrazione, affianca il suo nome originale a quello impostogli dai padroni. Tra l'altro, nonostante "l'imposizione allo schiavo di un nome distinto da quello originario abbia l'effetto di annullarne l'esperienza e l'appartenenza culturale pregressa, […] il ripetuto accostamento con quello originario controbilancia la de-storicizzazione dei personaggi in regime di schiavitù e ne re-immette nello spazio testuale del romanzo la storia personale" (Gendusa 2014, p. 194).

Oltre al recupero della storia personale, la difesa e la riappropriazione del nome originario è anche simbolo della restituzione di individualità. Durante il suo primo tentativo di fuga, accolta dal membro della resistenza che le farà da guida lungo i tunnel della metropolitana londinese, Doris si rende conto che "I could finally give my real name to an Ambossan. It was like reclaiming my identity. I trembled, stuttering. 'Please, call me Doris. I am Doris. My name is Doris'" (Evaristo 2008, p. 37). La rivendicazione di Doris del proprio nome europeo come atto di affermazione identitaria non si accompagna all'illusione di potersi lasciare il passato alle spalle: "When I entered that intense, noisy, throbbing, overcrowded society [la piantagione] it was as a changed woman. […] Now that it was gone, I realised how much I was embedded in the past. I had to let it go because there was no future in it" (Ivi, p. 246). Al contrario, la personaggia riflette sui cambiamenti che l'esperienza ha inciso sul suo corpo e nella sua personalità, quindi il recupero del nome diventa prima di tutto un atto di *empowerment*, di affermazione del proprio potere sulla versione *presente* di sé.

Per quanto riguarda, più specificamente, il corpo sessuato in relazione all'identità, o meglio all'autopercezione, il rapporto di Doris con la propria fisicità è complicato da almeno due fattori. In primo luogo, in un'ottica binaria e oppositiva che riflette l'impostazione discorsiva occidentale di cui la satira di Evaristo si prende gioco, il corpo bianco nella società ambossana è considerato mostruoso, e quindi alieno e svalutato a causa della sua "gross failure to approximate to cultural norms" (Shildrick 2002, p. 2), ossia perché non è in grado di conformarsi ai canoni estetici vigenti, che esaltano ovviamente il modello Nero. Doris ha la fisicità tipica di una Bar-

bie (o meglio, "Barbee" – Evaristo 2008, p. 32), ossia la fotografia dell'ideale femminile stereotipico occidentale, e proprio per questo è considerata "ugly as sin" dagli ambossani (Ivi, p. 31). Come di norma accade, anche nella società ambossana (in questo aspetto un riflesso di quella reale) si creano meccanismi di imitazione per cui i corpi anomali cercano di avvicinarsi, di assomigliare a quelli normativi, anche se il risultato è più verosimilmente quello stridente di una parodia. Quindi Doris racconta di come sia possibile, nei "Vanilla Suburbs" dove vivono i bianchi liberi, tingersi e arricciarsi i capelli alla maniera dei *blaks* ("In the Burbs you rarely saw a free whyte with natural hair. They wore the perms, twists and braids of Ambossan women, although Aphros were most in demand" – Ivi, p. 30), abbronzarsi artificialmente, e addirittura rifarsi il naso ("you could get a nose flattening job done quite cheaply, we heard, although I always thought that flat, fat nostrils on whyte faces looked ridiculous" – *Ibidem*). L'ironia di Evaristo prende di mira la moda diffusa tra i giovani Neri e asiatici di tingere i capelli di biondo (pratica dal risultato spesso infelice, dato che è molto difficile coprire le radici castane, che probabilmente è anche all'origine del titolo del romanzo – cfr. Von Rosenberg 2010, p. 391), ma anche la pratica comune in alcuni circoli bianchi "radical chich" di scimmiottare i costumi africani attraverso acconciature e abbigliamento (cfr. Newman 2012, p. 287). Emerge così anche una critica più ampia alla costruzione sociale degli ideali e degli stereotipi legati alla bellezza femminile (qualunque essi siano, al di là delle specificità storico-culturali), che assumono i contorni brutali di una forma di schiavitù (Burkitt 2012, p. 415), come lascia intendere questa descrizione della procedura articolata e dolorosa con cui si realizza un'acconciatura Aphrican:

> The hairdressers used kinky Aphrikan hair on the Burbite women, who had their own fine hair chopped off and these bushy pieces sewn onto them so that the effect was (un)naturally Aphrikan. It took up to ten hours and when the blonde, red, brown or straight roots came through it looked just plain tacky, apparently. (Evaristo 2008, p. 30)

In secondo luogo, il corpo di Doris è profondamente segnato dall'esperienza della schiavitù, le cui tracce indelebili la donna si ritrova a constatare quasi casualmente scontrandosi con la sua im-

magine riflessa in uno specchio a casa di Nonso (a cui Doris aveva fatto da balia, e che ora ha bisogno del suo aiuto per nascondere al padre la sua inettitudine):

> […] the woman I saw in […Ormolu mirrors] was so dark I barely recognised her. Where her complexion once had been flawless, now it was webbed with fine lines. Her oval jawline had slackened and her thinning, shoulder-length hair was bleached-white blonde or, perish the thought, had it begun to grey? She had bulked-up too, with hefty, scarred shoulders and arms which looked like they could deliver a mean right hook. Her breasts remained lifeless, stretch-marked sacks.
>
> Above all, the unhurried, otherworldly eyes that looked back at me were no longer crisp morning blue, mocking, ready to quip, but spoke of a sun-frazzled landscape of hills and fields and mud and hoes and infinite skies. (Ivi, p. 230)

Il corpo di Doris è quindi percepito come esteticamente sbagliato in virtù della stratificazione di una serie di caratteristiche discorsivamente costruite come sgradevoli e inferiori, tra cui soprattutto la razza (è bianco) e l'intersezione tra età e sesso (si tratta di un corpo di mezza età, non più desiderabile secondo i parametri estetici diffusi e nemmeno utile alla riproduzione, dato simboleggiato dai seni avvizziti). Tuttavia, così come in gioventù Doris non si era lasciata abbattere e annullare in via definitiva dal disgusto generato dal suo corpo sgradevole (contrapponendo al giudizio sprezzante riservatole dai padroni, ed efficacemente riassunto dall'innocente osservazione Little Miracle "you ugly" – Ivi, p. 97 – il suo personale "uplifting mantra" quotidiano – Ivi, p. 32[7]), anche in età adulta la donna trasforma questa vulnerabilità in un punto di forza. Quando, approfittando dei festeggiamenti per l'arrivo di Bwana presso la piantagione, decide di tentare di nuovo la fuga (questa volta con successo), Doris si rende finalmente conto che la forza acquisita negli anni a caro prezzo è anche la fonte del suo potere:

> I expected Ndewele or Qwashee [i giovani che sono scappati insieme a lei] to take control, then realised it was I who should assume

7 "I may be fair and flaxen. I may have slim nostrils and slender lips. I may have oil-rich hair and a non-rotund bottom. I may blush easily, go rubicund in the sun and have covert yet mentally alert blue eyes. Yes, I may be whyte. But I am whyte and I am beautiful!"

> leadership. Ndewele knew the route and Qwashee was a strong male, but I had made this happen, for myself, for the boys, for the friends I'd left behind.
>
> I felt so calm, so level-headed, so powerful. (Ivi, p. 257)

Nonostante la sottomissione, l'umiliazione, lo sfruttamento, l'annullamento dell'individualità a cui viene sottoposto il suo corpo, Doris dunque impara a valorizzare il potenziale eversivo della sua resilienza per riscattarsi dalla prigionia (sia quella fisica, a cui è costretta dalla condizione di schiavitù, sia quella simbolica a cui è assoggettata da una società che etichetta il suo corpo e la sua identità come inferiori e indesiderabili). Il potere di Doris, quindi, si riassume nella capacità di trasformare il peso di un corpo anomalo, rifiutato e marginalizzato per la sua differenza in una risorsa da valorizzare e utilizzare per emanciparsi da un sistema sociale che stigmatizza ciò che si discosta dai parametri fisici, comportamentali e relazionali naturalizzati e normalizzati sfruttando a proprio vantaggio e ri-semantizzando le stesse pratiche discorsive che ne avevano codificato l'oppressione.

Tutti e tre i romanzi presi in esame in questa sezione rappresentano diversi esempi di come il superamento delle dicotomie binarie possa essere trasposto attraverso una testualità postmoderna che eccede confini chiari e demarcati tra generi, modalità e strategie narrative e si avvale di una pluralità (anche frammentata) di voci narranti e punti di vista più o meno attendibili e verosimili. Inoltre, tramite la scelta di protagoniste che abitano i margini, di corpi ibridi che occupano spazi interstiziali, sospesi in una dimensione intermedia tra l'umano e il sovrannaturale o l'animale, il bello e l'orrido, il sé e molti altri sé (Curti 1998, p. 29), che rifiutano posizionamenti e performance normalizzati, Carter, Winterson ed Evaristo contestano il confinamento del femminile in semplificazioni stereotipate e propongono possibilità, se non modelli, alternativi di espressione e identificazione. In particolare, l'interazione peculiare di questi corpi femminili (ibridi, magici, impossibili) con la Storia, ne confuta la linearità rimescolando gli eventi, capovolgendoli, riportandoli attraverso nuove, molteplici, prospettive, e oltre a rivalutare posizionalità a vario titolo sottomesse ed emarginate a causa dell'intersezione di

caratteristiche costruite discorsivamente come inferiori, accessorie, subalterne, sottolinea la possibilità di elaborare e mettere in atto strategie di resistenza volte a generare e celebrare trasformazione e sconfinamento.