

Direttore

Valeria POMPEJANO NATOLI
Università degli Studi di Roma Tre

Comitato scientifico

Luca PIETROMARCHI
Università degli Studi di Roma Tre

Anna Maria SCAIOLA
"Sapienza" Università di Roma

Da un genere all'altro

Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese

a cura di

Daniela Dalla Valle, Laura Rescia, Monica Pavesio

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze letterarie e filologiche e della Regione Piemonte.



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5125-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2012

- 9 Presentazione
Daniela Dalla Valle
- 17 La Fenice: storie, poemi, poesie
Lionello Sozzi
- 31 Petite archéologie platonicienne du genre et de sa différence
Pierre Tordjman
- 47 Du récit au dialogue, du latin au français : du *Certamen paupertatis et fortune* (Boccace, *De casibus*, livre III) à la *Moralité de Fortune et Povreté*
Giovanni Matteo Roccati
- 69 Dall'omaggio d'amore alla satira anticortese: il *Petit Livre d'amour* di Pierre Sala
Paola Cifarelli
- 83 L'addio tra Enea e Didone nella tragedia rinascimentale
Eva Grosso
- 101 Una trasposizione francese dell'Ariosto alla luce di un dibattito post-tridentino
Michele Mastroianni
- 111 Elementi pastorali in alcuni romanzi di Béroalde de Verville
Daniela Mauri
- 129 Rosset traduit en prose l'*Orlando Innamorato* de Boiardo
Marcella Leopizzi
- 145 Dall'epopea greco-latina al romanzo eroico-galante dell'età barocca
Giorgetto Giorgi

- 157 Il dibattito sul passaggio di genere nelle prefazioni epiche secentesche
Gabriella Bosco
- 173 Dal romanzo alla tragicommedia. Il passaggio di genere dall'*Antiope* di Guérin de Bouscal al *Thésée ou le Prince reconnu* di Puget de La Serre
Chiara Mainardi
- 187 Rispetto della fonte e libertà creativa nel *Moyse sauvé* di Saint-Amant
Vittorio Fortunati
- 199 Intersezioni di genere nelle *Nouvelles héroïques et amoureuses* di Boisrobert (1657)
Simona Munari
- 215 Da *Floridon* a *Bajazet*. Prove di modernità
Valeria Pompejano
- 229 Al crocevia tra i generi: il romanzo *Ne pas croire ce qu'on voit. Histoire espagnole* di Edme Boursault
Monica Pavesio
- 245 I *Memorabilia* in scena: il caso di Antioco e Stratonica
Marco Lombardi
- 261 Madame de Villedieu al crocevia di diverse concezioni estetiche. Tradizione e riscrittura di una tematica ossessiva da *Le Favory* (1665) a *Les Exilez* (1672-1678)
Giorgio Sale
- 277 La Fontaine e l'ipotesto virgiliano: il modello delle *Georgiche* negli ultimi libri delle *Fables*
Federico Corradi
- 289 La Fontaine legge Boccaccio, ovvero l'estetica dell'adattamento
Dario Cecchetti
- 317 La presenza dell'*Astrée* nell'opera di La Fontaine
Jole Morgante
- 333 Quand la fable passe au théâtre: les 'fables en comédie' d'Edme Boursault et d'Eustache Le Noble
Antonella Amatuzzi
- 349 Il *Télémaque* di Fénelon alla confluenza dei generi
Benedetta Papasogli
- 363 L'osmosi tra romanzo e teatro alla fine del XVIII secolo
Aurelio Principato
- 377 Dramma, *mélodrame* e romanzo: tipologie e mescolanze di generi nell'età romantica
Mariolina Bertini, Chiara Bongiovanni
- 389 Identità post-coloniali, scritture ibride: Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés*
Paola Carmagnani

Identità post-coloniali, scritture ibride: Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés*

PAOLA CARMAGNANI

La nozione di 'ibrido' offre un modello d'interpretazione che descrive l'identità post-coloniale come un processo di integrazione di elementi provenienti da culture diverse¹. All'interno di questo processo uno degli aspetti meno studiati dalla critica post-coloniale è quello che riguarda più specificamente la forma del testo letterario: la maniera in cui esso si costruisce attraverso una serie di appropriazioni e di rielaborazioni di discorsi² provenienti da culture diverse. Mi interesserò qui all'adozione di un genere di tradizione europea — il romanzo — all'interno di uno specifico contesto culturale — quello della Polinesia Francese — interrogandomi sulla maniera in cui la forma romanzesca si apre ad accogliere forme di discorso diverse, in alcuni casi proprie della cultura d'origine precoloniale; sugli effetti che una tale ibridazione produce sulla struttura del romanzo e sui significati simbolici di questo processo. Pur proponendo una serie di tesi generali, la mia analisi verte in questa sede su un unico romanzo, *L'île des rêves écrasés* di Chantal Spitz³. Pubblicato nel 1991, si tratta

1. Sulla nozione di identità 'ibrida' nella critica post-coloniale, cfr. B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, H. TIFFIN, *The post-colonial studies reader*, London, New York, Routledge, 1995, pp. 181-209 e Id., *The Empire Writes Back*, London, New York, Routledge, 2002.

2. Sulla nozione di 'discorso', cfr. T. TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 25-6: « Si l'on opte pour un point de vue structural, chaque type de discours qualifié habituellement de littérature a des 'parents' non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours 'littéraire'. [...] Ainsi l'opposition entre littérature et non-littérature cède la place à une typologie des discours. [...] Un champ d'études cohérent, pour l'instant découpé impitoyablement entre sémioticiens et littéraires, socio- et ethno-linguistes, philosophes du langage et psychologues, demande donc impérieusement à être reconnu, où la poétique cèdera sa place à la théorie du discours et à l'analyse de ses genres. »

3. C. SPITZ, *L'île des rêves écrasés*, Tahiti, Au Vent des Iles, 2003. Per un'ulteriore analisi critica del romanzo, cfr. S. FAESSEL, *Au confluent de deux cultures. L'île des rêves écrasés de*

di un testo particolarmente significativo perché è il primo romanzo tahitiano, il primo tentativo di appropriarsi e di rielaborare una forma ereditata dalla storia coloniale, in una lingua anch'essa ereditata da questa storia.

Nella sua prima edizione il romanzo di Chantal Spitz portava un sottotitolo, *Roman*, come se l'autrice o il suo editore provassero il bisogno di definire una narrazione dall'aspetto troppo eterogeneo per poter essere chiaramente percepita come 'romanzo'. In realtà, una delle ragioni fondamentali della diffusione universale del romanzo è proprio il suo essere, come scriveva Marthe Robert, un « genre indéfini », capace di inglobare ogni altro tipo di discorso⁴. Esistono alcune interessanti analisi della maniera in cui, in contesto post-coloniale, il romanzo ha incorporato e rielaborato una serie di forme narrative preesistenti⁵. La Polinesia costituisce però un caso particolare, nella misura in cui la civiltà delle origini precoloniali era qui una civiltà esclusivamente orale. In questo contesto dunque, la forma romanzesca deve innanzi tutto confrontarsi non già con dei tipi differenti di discorso scritto, ma con una radicale diversità del mezzo di comunicazione e con tutte le fondamentali differenze cognitive che questo

Chantal Spitz, in F. ANGLEVIEL (a cura di), *Parole, communication et symbole en Océanie*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 233-246.

4. M. ROBERT, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, pp. 13-16: « La fortune extraordinaire qu'il a connue en si peu de temps, c'est vraiment en parvenu que le roman l'a gagnée, car, à y regarder de près, il la doit surtout à ses conquêtes sur les territoires des voisins, qu'il a patiemment absorbés jusqu'à réduire presque tout le domaine littéraire à l'état de colonie. Passé du rang de genre mineur et décrié à une puissance probablement sans précédent, il est maintenant à peu près seul à régner dans la vie littéraire, une vie qui s'est laissée façonner par son esthétique et qui, de plus en plus, dépend économiquement de son succès. Avec cette liberté de conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires — celles des genres classiques —, s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même être tenu à en justifier l'emploi. De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut: rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée [...]. Ainsi, à la différence du genre traditionnel, [...] le roman est sans règles ni frein, ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous côtés. » Si noti che Marthe Robert utilizza qui l'immagine della conquista coloniale per descrivere quello che divenne il genere letterario dominante degli stati-nazione e che fu, significativamente, un veicolo importante dell'assimilazione culturale al potere occidentale.

5. Ricordiamo ad esempio M. МУХЕРЖЕЕ, *La narrativa indiana tra epica e romanzo*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 473-503.

comporta. Come vedremo, questo determina una serie di approcci particolari del testo romanzesco alla parola della cultura pre-coloniale.

L'île des rêves écrasés si apre significativamente con dei poemi in *reo ma'ohi*, la lingua polinesiana, che raccontano la genesi dell'isola, a cui seguono dei brani della Genesi cristiana. Si tratta di porre simbolicamente le basi del racconto che seguirà, il cui tema essenziale è quello dello scontro fra due culture — quella polinesiana e quella occidentale — e il difficile processo di una ibridazione possibile. La giustapposizione dei due testi che apre il romanzo indica però anche una prima opposizione formale fra la poesia orale della cultura delle origini e la cultura scritta ereditata dal colonialismo, un'opposizione che il romanzo tenterà di superare inglobando le diverse voci dell'identità tahitiana odierna. A partire dal Prologo, la voce principale è quella di un narratore che utilizzando la prima persona del singolare o del plurale racconta la storia del popolo *ma'ohi*, includendosi all'interno della comunità e rivendicandone esplicitamente il punto di vista: « Ils sont arrivés un jour, sur leur vaisseau sans balancier [...]. Ils se sont appropriés notre terre, aidés par certains hommes de notre peuple, assoiffés de pouvoir immérité. Ils ont déstabilisé notre ordre nous imposant leur monde. Ô mon Peuple, la parole est devenue réalité, et nous pleurons »⁶. Alla fine del romanzo scopriremo che si tratta della voce di Tetiaré, alter-ego della scrittrice, che dopo aver assistito alla sofferenza del suo popolo accetta infine di assumere la dolorosa eredità del passato coloniale appropriandosi la scrittura e facendone non più uno strumento di sopraffazione, ma di memoria e di liberazione: « Le rêve transmis d'oralité se meurt faute de mémoire et nous devons lui redonner vie par l'écriture⁷ ». Dopo la prosa marcatamente poetica del Prologo, il testo diventa più tradizionalmente narrativo e il *je* e il *nous* tramite i quali la narratrice si includeva esplicitamente all'interno della comunità tendono a scomparire finché la voce narrante finisce per assomigliare a quella di un più convenzionale narratore esterno. Accanto alla voce narrante principale appaiono poi una serie di *paroliers*, personaggi del romanzo che portano all'interno del testo scritto la memoria del discorso dell'oralità. La loro voce è costituita da testi poetici più o meno brevi, scritti in francese e caratterizzati da una serie

6. C. SPITZ, *L'île des rêves écrasés*, op. cit., p. 20.

7. *Ibidem*, p. 199.

di elementi che rinviano alla parola orale: enunciazione nettamente indicata dal pronome *je*, domande, esclamazioni, ripetizioni, prevalenza della coordinazione sulla subordinazione. Si è detto che questi testi evocano la forma degli *ute*, la poesia tahitiana della tradizione orale. In realtà, Chantal Spitz non mira a riprodurre fedelmente le strutture della poesia orale delle origini, di cui si ha oltretutto una conoscenza molto approssimativa, trasmessa dalle trascrizioni dei missionari e dei viaggiatori. Si tratta qui, piuttosto, di mettere in scena all'interno della scrittura il mondo dell'oralità. Nel contesto di questa messa in scena, la funzione dei *paroliers* è di puntuare poeticamente ciò che la voce della narratrice racconta. È infatti a questa voce più propriamente romanzesca che spetta in realtà il compito di rendere conto di un atteggiamento mentale legato all'oralità, con tutti i problemi che questo comporta.

Come ha eloquentemente dimostrato Jack Goody, la struttura del pensiero, della mentalità, o più precisamente dei « sistemi cognitivi funzionali », dipende in larga misura dai mezzi di comunicazione. Un'analisi antropologica dei mezzi materiali di comunicazione permette, spiega Goody, di superare le dicotomie semplicistiche — e spesso etnocentriche — tradizionalmente instaurate fra « società avanzate » e « società arretrate », « pensiero selvaggio » e « pensiero addomesticato », « situazioni chiuse » e « situazioni aperte », riconducendo le differenze dell'attività cognitiva alle condizioni effettive di produzione e riproduzione del pensiero. In questa prospettiva, la trasformazione determinante è senz'altro costituita dalla comparsa della scrittura: al di là della varietà dei sistemi di scrittura e delle condizioni sociali della loro utilizzazione, esiste una specificità del pensiero scritto, del sapere grafico, così come esiste una specificità del pensiero orale⁸. Chantal Spitz tenta dunque di raccontare questa mentalità orale della cultura polinesiana. Nella comunità delle origini la parola è, in un senso più ampio, ogni soggetto, ogni azione umana, ogni atto sociale, e per ogni gesto compiuto, per ogni circostanza sociale esiste dunque una parola polinesiana. La parola è ciò che lega l'individuo alla comunità: agli spiriti, agli antenati, alla terra, alla famiglia. La parola fonda la comunità: ogni individuo porta in sé la memoria del suo popolo e può dunque prendere la parola a nome di tutti, come fa nel Prologo

8. J. GOODY, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, F. Angeli, 1990.

la narratrice. La parola si ancora nel mondo reale attraverso il gesto simbolico che l'accompagna e il cui significato viene spiegato dalla narratrice attraverso un discorso didattico in una prosa ritmata segnata dall'oralità:

il ouvre le ventre de la mère nourricière, y dépose délicatement le placenta sur lequel il place un jeune tumu Uru, puis remet la terre en place. Le placenta a nourri Tematua en Teuira, le tumu Uru le nourrira en sa vie d'homme. Union de l'homme à la terre dans laquelle il plonge ses racines, union de la terre à l'homme qui fait jaillir de son ventre la nourriture de l'homme. Pour chaque naissance d'homme, mise en terre d'arbre nourricier.⁹

La parola è la memoria della terra, la si porta con sé quando si deve partire e ha la capacità di far rinascere il mondo delle origini quando lo si è dimenticato:

Alors, parce que depuis l'aube des temps, le Verbe a toujours été l'expression de son peuple, Maevarua puise au fond de son âme des paroles à offrir à son fils, son sang et sa chair. Des paroles, musique d'amour qu'il pourra écouter dans sa mémoire quand le manque de sa terre lui sera trop douloureux. Des paroles choisies parmi les innombrables de leur langue pour faire vivre en lui ce monde qu'il s'apprête à quitter pour un lointain ailleurs.¹⁰

Tramite la parola si trasmette il sapere tradizionale ed essa costituisce quindi il legame fondamentale con il proprio passato. Questo racconto del mondo dell'oralità finisce tuttavia ineluttabilmente per scontrarsi con il risorgere delle dicotomie tradizionali. Da una parte infatti, c'è la parola *ma'ohi*: sempre vera, legittimata sul piano individuale dall'amore e su quello collettivo dagli dei, come il discorso del primo *parolier* nel Prologo:

Lucide prédiction que personne n'a voulu entendre. Parole semée dans un sol sourd. Ils sont arrivés un jour, sur leur vaisseau sans balancier, donnant raison à la parole oubliée. [...] Ils se sont approprié notre terre, aidés par certains hommes de notre peuple, assoiffés de pouvoir immérité. Ils ont déstabilisé notre ordre nous imposant leur monde. [...] Tout était donc conforme. Véracité de la Parole. Véracité divine.¹¹

9. C. SPITZ, *L'île des rêves écrasés*, op. cit., p. 33.

10. *Ibidem*, p. 39.

11. *Ibidem*, pp. 20-21.

La parola degli europei invece, è senza valore perché priva di legame con una comunità umana in cui la pratica della scrittura ha cambiato le categorie mentali: essa serve a informare, classificare, spiegare, ed è lo strumento di una riflessione strettamente individuale. Non a caso, nel momento in cui il romanzo include un punto di vista occidentale, lo fa utilizzando la forma del diario, un genere letterario strettamente legato allo sviluppo delle società industriali e all'emergere di una concezione dell'individuo assolutamente antitetica rispetto a quella delle società orali¹². L'autrice del diario è Laura, una francese arrivata a Tahiti che nel segreto della sua scrittura personale si interroga sulle proprie sensazioni rispetto alla cultura polinesiana e all'uomo di cui si è innamorata e che di quella cultura fa parte:

J'ai essayé de comprendre, d'expliquer avec des mots, de raisonner, puisque c'est la seule démarche que je connaisse. Les mots sont vains, comme expliquer est inutile. [...] J'ai voulu l'enfermer dans les normes de ma raison [...]. J'ai voulu le cerner de tous les mots avant de réaliser que le mystère ne supporte jamais leur étroitesse dans son irrationalité. Et ces mots sont devenus pour lui comme des coups d'épées le blessant.¹³

Il pensiero razionale dell'europeo si contrappone dunque nelle pagine del diario al sapere istintivo e sensuale del mondo *ma'ohi*: « mon pays ne se raconte pas, il se vit »¹⁴, risponde a Laura il suo amante polinesiano quando lei gli chiede di parlarle della sua terra. « Il n'a pas besoin de serments. Elle a besoin de déclarations sans cesse redites »¹⁵, commenta la narratrice. Nella sua sistematica contrapposizione alla cultura occidentale, questa visione idealizzata del mondo dell'oralità finisce per riprendere paradossalmente gli schemi dicotomici del mito esotico occidentale. Tahiti ridiventa il paradiso perduto, l'età dell'oro, la patria del 'buon selvaggio', e il punto di vista *ma'ohi* non riesce in definitiva a liberarsi dalla 'colonizzazione dello spirito' esercitata dalla cultura europea dominante.

12. Per un'analisi antropologica della concezione dell'individuo cfr. M. MAUSS, *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de « moi »*, in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 331-62. Sulla forma del diario e sul contesto socio-culturale in cui essa si è sviluppata cfr. A. GIRARD, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

13. C. SPITZ, *L'île des rêves écrasés*, op. cit., pp. 165-6.

14. *Ibidem*, p. 140.

15. *Ibidem*, p. 144.

Questo tipo di rappresentazione dell'identità culturale fondata sull'idealizzazione delle origini precoloniali e su una visione dicotomica dei rapporti colonizzatori / colonizzati è un aspetto ricorrente di gran parte dei primi testi post-coloniali, legati a un momento storico in cui nascevano i movimenti di resistenza politica che avrebbero portato alla nascita di nuove nazioni indipendenti. Si trattava di inventare un'immagine di sé che potesse liberare le società post-coloniali dall'oppressione culturale dell'imperialismo, di creare quelle che Benedict Anderson ha definito delle « comunità immaginate »¹⁶. In un'intervista a Chantal Spitz, quando le dissi che la rappresentazione idealizzata che faceva della cultura orale delle origini mi pareva riprendere il discorso dell'esotismo occidentale, lei mi rispose che non ci aveva pensato, che la sua intenzione era semplicemente di mostrare che « anche noi abbiamo delle qualità positive ». Non bisogna dimenticare però, che a differenza della maggior parte degli altri paesi post-coloniali la Polinesia Francese è tuttora, come indica il suo stesso nome, politicamente ed economicamente dipendente dalla Francia e in questo contesto la costruzione dell'identità polinesiana è dunque ancora legata a una serie di problematiche che altre società post-coloniali hanno da tempo superato.

Al di là della idealizzazione delle origini precoloniali, il bisogno di raccontare una 'comunità immaginata' è una costante che attraversa tutta la letteratura post-coloniale e che trova una forma simbolica particolarmente efficace nella saga familiare: una forma romanzesca che permette di raccontare la storia pubblica di una società attraverso la storia privata di una famiglia e che non a caso è stata in Europa una delle grandi espressioni letterarie dello stato nazione (pensiamo ai *Buddenbrook* in Germania o alla *Saga dei Forsythe* in Inghilterra). In contesto post-coloniale basterà citare qui due romanzi celeberrimi che utilizzano questa forma narrativa, *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez e *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie; per quanto riguarda più specificamente la letteratura del Pacifico ricordiamo fra i numerosi scrittori che hanno utilizzato la saga familiare Albert Wendt a Samoa e Witi Ihimera e Patricia Grace in Nuova Zelanda. Anche *L'île des rêves écrasés* si configura come una saga familiare. Il romanzo

16. B. ANDERSON, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso, 1983.

racconta infatti la storia di Tahiti attraverso tre generazioni successive, su un arco di tempo che va dall'epoca coloniale fino ai giorni nostri. Al di sotto di questa struttura mutuata dalla tradizione romanzesca occidentale agiscono però nel romanzo di Chantal Spitz una serie di forme di discorso diverse che la rielaborano e la trasformano.

Nel contesto di una cultura come quella polinesiana, il sottotesto più immediatamente evidente della saga familiare è senz'altro la forma della genealogia: la recitazione dei nomi degli antenati che costituisce una delle pratiche fondamentali della tradizione orale e che viene qui rielaborata e *mise en récit* dalla forma romanzesca. In maniera assai più profonda della genealogia agisce però a mio avviso un'altra tipologia di discorso, non necessariamente legato all'oralità, la cui struttura trasforma radicalmente il modello formale e simbolico della saga familiare. A ben guardare infatti, la definizione di saga familiare applicata all'*Ile des rêves écrasés* pone una serie di problemi. Una delle caratteristiche essenziali che definiscono questa forma narrativa è la complessità di una narrazione che deve poter contenere numerosi decenni di storia pubblica, incarnati in una serie di vicende familiari che si sviluppano sia in senso diacronico che sincronico: grandi famiglie; nonni, genitori e nipoti, ma anche zii, cugini e parenti acquisiti. Nel breve romanzo di Chantal Spitz invece, la genealogia della famiglia protagonista del romanzo è estremamente semplice: in epoca coloniale Toofa ha una figlia illegittima da un inglese, Emere; Emere sposa Tematua e hanno tre figli: un maschio, Terii, e due femmine, Eritapeta e Tetiaré (la narratrice). L'unico personaggio esterno al nucleo familiare che viene ad interagire con esso è Laura, la francese autrice del diario che ha una breve relazione con Terii. I personaggi si riducono qui a degli archetipi: ognuno di loro è l'incarnazione di un singolo aspetto dell'identità polinesiana. La narrazione della loro vita non si interessa ai dettagli del quotidiano, né all'evoluzione psicologica all'interno dell'intrecciarsi degli eventi privati e collettivi, per concentrarsi invece intorno ad un unico evento fondante fortemente simbolico che si ripete, diversamente declinato, all'interno di ciascuna delle tre generazioni: la ferita inferta all'anima *ma'ohi* dal contatto con la civiltà occidentale. Dov'è finita allora la complessità? La mia ipotesi è dunque che sotto una temporalità scandita dal succedersi di tre generazioni si nasconda in realtà una struttura diversa, narrativamente meno complessa di quella del romanzo in genere e di quella della

saga familiare nello specifico, e più densamente simbolica: la struttura delle cosiddette 'narrazioni delle origini', che comprendono i miti della creazione e altre forme narrative folcloristiche come quelle che raccontano per l'appunto la nascita di una nazione. I poemi tahitiani che raccontano la genesi dell'isola e i versetti della Genesi cristiana nell'*incipit* segnalano del resto la presenza intertestuale di questo tipo di narrazioni delle origini all'interno del romanzo.

Lotman spiega che in questo tipo di narrazioni delle origini « seuls présentent quelque intérêt les événements qui se répètent, conçus comme une chaîne de phénomènes similaires que l'on peut connaître en ce qu'elle ramène au premier d'entre eux¹⁷ ». Una catena di fenomeni simili dunque, che rinviano a un fenomeno originario. Nel romanzo di Chantal Spitz, la ferita simbolica che segna la prima generazione è evidentemente quella inferta dal primo contatto coloniale che dà vita al problematico incontro dei due mondi. La polinesiana Toofa ha una figlia da un inglese e la alleva da sola, allontanandosi dalla sua cultura d'origine e abbracciando i valori della cultura occidentale che però la rifiuta. La figlia porterà simbolicamente un doppio nome: polinesiano, Emere, e inglese, Emily. Toofa non parlerà mai a sua figlia dell'umiliazione che le è stata inferta: « Emere gardera pour toujours au fond d'elle la blessure du silence qui a entouré l'histoire de sa naissance, déchirure douloureuse de son enfance dont elle ne guérira jamais vraiment¹⁸ ». Emere finirà per rifiutare il modello culturale impostole dall'umiliazione della madre sposando un giovane *ma'ohi*, Tematua, e andando a vivere in una piccola isola remota, lontano dalla capitale. All'interno di questa seconda generazione si manifesta il secondo evento traumatico, la seconda ferita dopo quella inferta dal primo contatto coloniale: in Europa è scoppiata la guerra e la Francia, la « Mère patrie », invia un suo rappresentante nella piccola isola dove vive Tematua per arruolare i giovani polinesiani, « les enfants de notre grande Nation¹⁹ ». Tematua parte, sopravvive e ritorna « à jamais blessé²⁰ », la sua anima per sempre « déchirée par la folie de

17. Y. M. LOTMAN, *La signification modélisante des concepts de 'fin' et de 'début' dans les textes artistiques*, in Y. M. LOTMAN e B. A. OUSPENSKI, *Ecole de Tartu. Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Complexe, 1976, p. 198.

18. C. SPITZ, *L'île des rêves écrasés*, op. cit., p. 56. I corsivi sono nostri.

19. *Ibidem*, p. 36.

20. *Ibidem*, p. 45.

l'homme blanc²¹ ». La ferita che segna la terza generazione, quella dei figli di Emere e di Tematua, è costituita dalla ben nota vicenda dei test nucleari francesi che ebbero luogo sull'atollo di Mururoa fra il 1966 e il 1996: ancora una volta la « Mère Patrie » fa irruzione nella piccola isola dove vive la famiglia per stabilirvi le basi di lancio dei missili e intorno a questo evento si costruiscono i diversi destini dei tre figli, ciascuno a suo modo segnato dalla ferita.

Questa catena di eventi che ripetono la ferita dell'incontro con la cultura europea rinvia a quella che è la vera ferita originaria: l'arrivo della cultura scritta all'interno dell'universo orale. In ogni generazione infatti, la ferita coloniale si esprime simbolicamente a livello della parola. L'incontro con la civiltà occidentale ha innanzi tutto privato Toofa del potere benefico che la parola possedeva nella tradizione orale: Toofa non può parlare del suo dolore e da lei Emere eredita la già citata « blessure du silence ». L'evento fondante della seconda generazione — la guerra — è portato sull'isola dalla parola dei bianchi. Il discorso del militare francese venuto ad annunciare la guerra di fronte alla comunità, « utilisant cette langue blanche aux sonorités bizarres et aux mots incompréhensibles²² », irrompe senza nessun rispetto delle formule rituali che accompagnano la presa di parola nella società orale: « L'étrange militaire ne prend pas la peine de remercier dieu, ni d'accueillir l'assemblée, et encore moins de se présenter²³ ». La parola bianca è anonima, priva di legami con il corpo, i sentimenti, la natura: la partenza dei giovani polinesiani, strappati alla loro terra da una guerra lontana che combatteranno « pour cette Mère Patrie inconnue²⁴ », si riduce nell'universo della cultura scritta a una lista di nomi iscritti in un registro nero, « couleur de circonstance²⁵ ». Dodici ragazzi moriranno in guerra e al loro posto arriveranno sull'isola dodici lettere, « des mots inertes²⁶ » che vengono a rimpiazzare le vite strappate. Infine, all'epoca della terza generazione, sarà ancora la parola della cultura occidentale a segnare l'installazione della base nucleare attraverso un comunicato radiofonico: « Tematua

21. *Ibidem*, p. 57. I corsivi sono nostri.

22. *Ibidem*, p. 36.

23. *Ibidem*, p. 35.

24. *Ibidem*, p. 36.

25. *Ibidem*, p. 37.

26. *Ibidem*, p. 44. I corsivi sono nostri.

se souviendra toute sa vie de ce qu'il faisait au moment où la radio annonce la terrible nouvelle, comme chacun gardera en mémoire le détail infini des gestes suspendus par les mots. Chaque mot, coup de poignard dans la chair. Flot de douleur dans les veines²⁷ ». La parola diventa qui, esplicitamente, 'ferita'; sospende la vita e i gesti quotidiani, riportando alla luce una ferita precedente mai dimenticata:

Le temps semble s'être arrêté, figeant nature et homme dans l'élan de la vie. Pas un souffle de vent et Tematua avec dans les mains le filet qu'il répare. Il ne fait pas un geste. Ses yeux sont perdus dans ce monde qui a soudain changé de couleur; il a dans la bouche un goût de sang. Le goût du sang de ses frères morts autrefois pour cette glorieuse Mère Patrie. Le goût de sa Terre profanée par les engins monstrueux d'hommes venus d'ailleurs. Le goût du sang de l'âme violée de son peuple.²⁸

La metafora della ferita inflitta dalla parola ritorna poi nella descrizione delle reazioni di Tetiaré, che diventerà la narratrice del romanzo:

Chaque mot s'enfonce dans son esprit, écharde sanglante, brûlure du corps qui racornit l'âme. Elle ne bouge pas. Le temps s'écoule, roulant en elle les pierres acérées de la douleur, la laissant incapable de geste et de parole, minérale. Les mots coulent en elle, envahissant chaque parcelle de son être, martelant ses tempes, cognant dans ses veines. Les mots, long cri silencieux de la désolation, terrifiants: "Ils nous volent notre Terre".²⁹

Come dice Terii: « Les mots ont tué le rêve »³⁰. Il controllo del linguaggio e dei mezzi di comunicazione è uno strumento essenziale del dominio coloniale. Nel caso della società polinesiana il potere coloniale porta con sé non soltanto l'adozione forzata di una lingua e di una cultura sconosciuta, ma anche quella di un vero e proprio sistema cognitivo del tutto differente. Si tratta di un'esperienza fortemente traumatica che viene a stravolgere una struttura di pensiero preesistente: lo stupore che pietrifica provato da Tematua e da Tetiaré di fronte alla notizia dell'installazione della base nucleare metaforizza in maniera efficace questo trauma originario, « ce monde qui a soudain

27. *Ibidem*, p. 97.

28. *Ibidem*, p. 98.

29. *Ibidem*, p. 100.

30. *Ibidem*, p. 102.

changé de couleur³¹ ». Attraverso l'immagine reiterata della parola che ferisce (che ritorna anche, ad esempio, nel già citato passaggio del diario di Laura, in cui le parole utilizzate dalla donna occidentale per tentare di capire, di definire Terii, finiscono per ferirlo « comme des coups d'épées³² »), il romanzo riporta dunque simbolicamente il 'trauma' coloniale alla sua origine etimologica — « ferita, lesione risultante da una violenza esterna » — e la struttura mutuata dalle narrazioni delle origini finisce per destabilizzare una temporalità lineare che il punto di vista post-coloniale considera come il frutto di un discorso ideologico imposto dalla cultura occidentale dominante, trasformando il succedersi delle generazioni che definisce la saga familiare in una ripetizione infinita dello stesso trauma originario.

Le narrazioni delle origini, scrive ancora Lotman, sono caratterizzate da un inizio fortemente marcato e da un finale debole; a questa categoria appartengono tutti i testi che fanno cominciare l'umanità con un'età dell'oro a cui segue un ineluttabile degrado, e a questo tipo di modello si lega evidentemente una concezione regressiva della storia³³. Nel caso dell'*Ile des rêves écrasés* assistiamo a un inizio a tal punto marcato che si configura come una *mise en abîme* della categoria stessa di 'inizio': i poemi tahitiani della creazione e i versetti della Genesi. Il Prologo — la cui stessa esistenza è tutt'altro che scontata all'interno di una narrazione romanzesca e conferma l'accento posto su questa categoria — riprende poi il tema della creazione dell'universo e della doppia cultura rielaborandolo e applicandolo alle origini dell'odierna identità polinesiana, identificate con l'arrivo del potere occidentale e con la dolorosa instaurazione di un nuovo ordine dopo l'età dell'oro dell'oralità precoloniale. A questo inizio simbolico fortemente marcato corrisponde invece un finale dalla struttura assai meno compatta. Muore Tematua, il patriarca *parolier*, e l'eredità della memoria orale passa simbolicamente a sua figlia Tetiaré, che svela qui l'identità della voce narrante. Tetiaré riesce infine a trasformare la ferita della parola scritta in uno strumento di lotta, per « rendre leur dignité et leur liberté à ses frères [...] ». Car il n'y a rien de plus dangereux qu'un peuple

31. *Ibidem*, p. 98.

32. *Ibidem*, p. 166.

33. Y. M. LOTMAN, *op. cit.*, pp. 197-201.

colonisé debout³⁴ ». La rivendicazione della scrittura nella terza ed ultima generazione è l'evento simbolico che segna il superamento dello scontro dicotomico, la rielaborazione e l'integrazione del passato all'interno di una nuova identità necessariamente ibrida, testimoniata dal romanzo stesso di cui questo evento costituisce l'atto fondante: *The Empire Writes Back*, come recitava il celebre titolo del testo fondatore degli studi post-coloniali³⁵. L'immagine militante del popolo colonizzato finalmente in piedi non riesce però ad assurgere agli onori del finale che, conformemente alla struttura delle narrazioni delle origini, preferisce voltarsi indietro e ribadire ancora una volta l'ineluttabile ripetizione del trauma originario. « Nous sommes nés sur l'île des rêves écrasés³⁶ »: il romanzo finisce con le parole che fin dall'inizio lo intitolavano, la ferita è ancora aperta e rimane la nostalgia di una cultura perduta e calpestata.

Paola Carmagnani

34. C. SPITZ, *L'île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 199.

35. B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, H. TIFFIN, *op. cit.*

36. C. SPITZ, *L'île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 200.