

India, voce ironica

di Franco Marengo

V.S. NAIPAUL, *L'enigma dell'arrivo*, Mondadori, Milano 1988, ed. orig. 1987, trad. dall'inglese di Marco e Dida Paggi, pp. 356, Lit 25.000.

V.S. NAIPAUL, *Una casa per il signor Biswas*, Mondadori, Milano 1988, ed. orig. 1961, trad. dall'inglese di Vincenzo Mantovani, pp. 512, Lit 28.000.

V.S. NAIPAUL, *Il massaggio mistico*, Mondadori, Milano 1988, ed. orig. 1957, trad. dall'inglese di Giorgio Monicelli, intr. di Claudio Gorlier, pp. 224, Lit 14.000.

La voce che racconta l'India è una voce ironica. Essa nasce dall'incontro fra un proposito ordinatore e la constatazione del disordine — uno spettacolo cui la mente civilizzata fa da divertito-distaccato spettatore. Il proposito ordinatore è quello tradizionale del romanzo: per quanto voglia scompaginare le carte, chi pone mano a questo genere si trova pur sempre a costruire una storia secondo una visuale, un piano, un'ideologia — a proporre un modello di come va il mondo, o di come dovrebbe andare. Il disordine che turba questo proposito è quello della realtà indiana: la ragione pianificatrice la affronta, la percepisce nella sua indomabilità, e rimane, curiosa e attonita, a contemplarla. Si tratta dello scontro fra un modo tradizionale di porsi dei problemi, e la natura irrisolvibile dei problemi stessi; uno scontro fra le pratiche letterarie dell'occidente, e l'oriente che va avanti — o indietro, o in circolo, misteriosamente — per la sua strada.

Si tratta anche di due piani, due discorsi inconciliabili, con i quali è possibile giocare all'infinito. L'uno capovolge l'altro, o meglio ancora, lo implica capovolto: "Il signor Biswas continuò a dipingere insegne... in vista del Natale disegnò un Babbo Natale dopo l'altro finché non l'ebbe ridotto a un modello stilizzato in rosso, bianco e nero... In settembre la maggior parte dei negozianti disse che per quell'anno non volevano nessuna di quelle idiozie delle insegne natalizie. A dicembre avevano cambiato idea, e il signor Biswas lavorava fino a tarda notte facendo Babbi Natale e agrifoglio e bacche di vischio e lettere incappucciate di neve; le insegne finite si coprivano rapidamente di bolle sotto il sole cocente". Qui (in *Una casa per il signor Biswas*) i due discorsi sono naturalmente quelli della ritualità nord-europea e del clima tropicale, che stanno insieme incongruamente.

L'ironia di questo passo implica un autore distaccato, che non sente come eccessivamente doloroso o patetico il bisticcio fra il simbolo e la realtà che lo smentisce e lo canzona; implica, in altre parole, un punto di vista equilibrato e "superiore", che mantenga equilibrio e superiorità dal principio alla fine, e comunichi questo atteggiamento al lettore. Il lettore è sempre premiato dal testo ironico, che lo ammette nella cerchia ristretta di quelli che la sanno più lunga degli altri, e ne possono sorridere con urbanità e indulgenza. E non sorprende che i romanzi sull'India e sugli indiani tendano a coltivare l'ironia: essi muovono regolarmente dalla prospettiva della civilizzazione, per guardare nel buio delle mille indecifrabili culture del continente e delle comunità indù sparse in tutto il mondo. In una società segnata dai pregiudizi di casta e dal colonialismo si può immaginare che ciascuno eserciti, almeno in un angolo dell'anima, lo sguardo d'aquila del saggio sdegnoso-condiscendente delle comuni follie, e questo è vero tanto di chi sta (o stava) sopra, quanto di chi sta (o

stava) sotto, non importa se in Asia o in Europa, o in America.

Questo modello di lettura semplicistica e gratificante è stato fissato dagli scrittori inglesi e anglo-indiani fra Otto e Novecento. In lode di uno di loro si è scritto che prendeva l'India, "con lo stesso spirito con cui Alice prendeva il Grifone o il Cappellaio matto". E chi non ricorda il lama di *Kim* di fronte alle diavolerie del traffico ferroviario, o l'Aziz di *Pasaggio in India* che pedala furiosa-

dell'Ordine dell'Impero Britannico, scartando una professione dopo l'altra con grande tempismo, evitando per strada altre professioni-trabocchetto, magari più concrete ma meno redditizie quali il tassista e l'avvocato, e rappresentandosi il tutto come Opera della Provvidenza. Il protagonista del secondo romanzo, invece, nasce sotto una cattiva stella. Anche il signor Biswas passa da un lavoro all'altro e da una casa all'altra, senza però che nessuna esperienza possa migliorarlo o redimerlo. Per lui non c'è maturazione, né agli occhi degli altri né agli occhi suoi: Biswas è Ganesh in negativo, e il fatto che l'autore lo chiami "il signor Biswas" fin dall'inizio, fin da quando nasce, sot-

dimento del proprio cognome indiano, Ramsumair, in un cognome anglicizzato, e per giunta doppio: Ramsay Muir. La ricerca di un ruolo sociale e di una casa da parte del signor Biswas non è che un percorso da un insuccesso a un altro, da un'umiliazione a un'altra, da un'turlupinatura all'altra.

C'è chi ha cercato gli antecedenti di questa narrativa in Maupassant e in Conrad, ma bisogna dire che in un simile confronto, interno a una tradizione, ne va perduto un altro, esterno, fra la tradizione e la specificità della condizione post-coloniale. Solo questo secondo confronto, mi pare, può illuminare lo stile di Naipaul, per il cui distacco e la cui freddezza è dif-

giudizio di separazione se non di condanna nei confronti delle altre culture, e ne facesse una propria arma di conoscenza letteraria.

Troviamo conferma di tutto ciò in *L'enigma dell'arrivo* (1987), che è un'autobiografia, quasi un diario della lunga permanenza dell'autore in Inghilterra. Vi ritorna il confronto fra culture distanti anni-luce l'una dall'altra, ma con un'importante, e forse non del tutto volontaria, novità: la scrittura cosiddetta coloniale viene ora utilizzata da un orientale per rappresentare la cultura occidentale, cioè gli antichi padroni inglesi. I quali assumono così ruoli non dissimili da quelli che gli indiani avevano nella letteratura coloniale vera e propria. I Phillips, per esempio: "I Phillips mi parvero gente che viveva alla giornata. Mi colpì, poiché avevo vissuto tutta la vita con l'ansia e l'ambizione, scoprire che non avevano progetti per il futuro, e quasi neppure un'idea per quel futuro stesso, e che vivevano convinti che in un modo o nell'altro, dovessero le cose mettersi male lì dov'erano, avrebbero sempre trovato un qualche lavoro, con una casa dove abitare, da un'altra parte". Poi la frase rivelatrice, che vorrei sottolineare: "Mi colpiva, e non lo dico per fare dell'ironia, questa disponibilità al cambiamento, a prendere la vita come viene". L'autore non vuol fare ironia, ma la pasta, il materiale proprio dei Phillips è quello stesso che lo sguardo freddo del centro della civiltà ricercava un tempo fra le sue propaggini coloniali, fra gli emarginati che non hanno una dignità né una storia.

Molto rivelatore è il rapporto che il piccolo indiano di Trinidad stabilisce con il suo padrone di casa, il rappresentante della vecchia aristocrazia inglese, dell'imperialismo ora segnato da una rovinosa decadenza: "Avevo una gran comprensione per il padrone della villa; mi pareva di capire perfettamente il suo malessere; lo consideravo l'altra faccia del malessere mio... Nel parco della villa non meditavo sul declino dell'impero. M'interrogavo invece sulla catena di cause storiche che ci aveva riuniti — lui nella sua casa, io nel suo cottage, con il giardino inselvaticato che però a lui piaceva (così mi avevano detto) e anche a me". Il capovolgimento dei rapporti coloniali non è neppure rivendicato: è un dato di fatto. Sull'estremo lembo della storia, lo stesso sguardo pessimista contempla insieme, accomunandole, due decadenze che si volevano diverse.

A questo punto neanche io vorrei fare dell'ironia, ma per me il ritratto più azzeccato dell'intero libro non è opera dell'autore, ma di una sua corrispondente, di cui viene riprodotta una lettera. Angela è una ragazza italiana, come Naipaul figlia di una civiltà contadina, che viene strappata alle grinfie di un uomo poco raccomandabile dal Gentiluomo Inglese — tutto con le maiuscole. Ecco come Angela descrive il suo salvatore: "... Un giorno all'albergo [dove lei è cameriera] è arrivato un uomo. Un uomo alto con una giacca di tweed e la seconda volta che mi ha parlato con quel suo modo dritto di guardarsi negli occhi io ho sentito che me lo mandava la provvidenza... Non appena [l'uomo cattivo] ha visto con chi aveva a che fare è andato in pezzi era patetico io mi sono vergognata stava per mettersi a piangere. La classe è classe, io allora l'ho capito, il Gentiluomo Inglese è imbattibile, non si può dire di conoscere l'Inghilterra se non si conosce il Gentiluomo Inglese..." Nella partita del dare e dell'avere letterario questa non è che la pena del contrappasso — e che ironia nel contrappasso! — per l'antica boria dei Creighton Sahib, dei Ronny Heaslop, delle Adela Quested; che si annidi nelle pagine sudate-fredde di un indianino di Trinidad, questo ci sta bene. Ci sta a meraviglia.

L'epica del take away

di Luisa Villa

TIMOTHY MO, *Agrodolce*, Serra e Riva, Milano 1988, ed. orig. 1982, trad. dall'inglese di Susanna Basso e Rossella Bernascone, pp. 382, Lit 25.000.

Quelli in "agrodolce" ("sweet and sour") sono — è noto — tra i piatti più popolari nei menù dei ristoranti cinesi in Europa, dei quali sono stati pionieri i numerosi locali sorti tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta un po' dappertutto in Gran Bretagna. Il romanzo dell'anglocinese Mo è, appunto, ambientato in quel contesto e in quegli anni, ma non è — bisogna dirlo subito — un romanzo "sociale" che cerchi di rappresentare il clima dell'emergente problema delle etnie in Gran Bretagna. Nella squallida e scalcinata Londra proletaria e periferica in cui si svolge gran parte della storia, il conflitto razziale non è presente se non potenzialmente, nella radicale estraneità che il punto di vista dell'immigrato rivela rispetto alla società inglese.

In questo romanzo, ad ogni modo, lo scontro dei punti di vista è giocato sul registro dell'arguzia e dell'umorismo, e al centro della rappresentazione non si colloca affatto un capitolo di storia britannica, ma proprio l'epica comica della piccola ristorazione (anzi dell'takeaway) a conduzione familiare. Si tratta anche, al tempo stesso, dell'epica della famiglia cinese tradizionale — un'ameba gelatinosa capace di veri miracoli in termini di adattamento, e quindi trapiantata tutto sommato senza grossi traumi sul freddo (ma non davvero ostile) suolo inglese. E l'Inghilterra, comunque, viene colta solo qui e là, da lontano, e con effetto straniante, attraverso gli occhi di una minoranza etnica poco o per nulla colonizzata dalla lingua e dalla cultura del paese ospitante: è l'Inghilterra delle interminabili soap

operas televisive tipo Coronation Street, degli esattori che ti insegnano amichevolmente l'arte delle deduzioni d'imposta (ovvero, dal punto di vista dei cinesi, "come frodare il fisco"), o delle scuole statali ai margini dei grandi agglomerati urbani, dove, proprio in quegli anni, si dava spa-



mente su una bicicletta priva di fanale, di campanello e freni, o il maharaja di *Festa indù* (J.R. Ackerley, Serra e Riva 1987) che vuole trasformare Chhatarpur in uno "stato della Grecia classica"? A sviluppare il modello con barocco compiacimento — e con ben maggiore spessore — ci hanno poi pensato gli indiani stessi, come R.K. Narayan e Salman Rushdie.

Anche se preferisce non attribuirsi una patria V.S. Naipaul è indiano, indiano "occidentale", di Trinidad; la famiglia di un bramino trapiantata nei Caraibi, che manda i figli a studiare in Inghilterra dove imparano a scrivere — romanzi tra l'altro, in inglese naturalmente — e a distanziarsi dalla loro isola povera. *Il massaggio mistico* (1957) e *Una casa per il signor Biswas* (1961) si svolgono nella comunità indiana di Trinidad come quasi tutti i romanzi di Naipaul, e hanno un andamento simile: il protagonista del primo, Ganesh, percorre le tappe di un'ambigua ascesa sociale, da insegnante a massaggiatore a mistico a leader politico a Membro

tolinea con una formula di rispettabilità vuota e beffarda, la fissità del suo destino.

Bastano queste poche note per fare il punto sul nostro problema dei generi: ci troviamo di fronte a due romanzi di formazione ripercorsi in senso inverso, cioè svuotati del significato originario e riutilizzati in prospettiva scettica, pessimistica: sotto un'apparenza di progresso e movimento, di miglioramento e asserzione individuale, in realtà nulla si muove. Il mondo caotico del sottosviluppo non apre che prospettive di stagnazione, di ambizioni frustrate e fumisterie, rese più cupe dalle illusioni che le mascherano, a cominciare dalle ideologie progressiste per finire con i miseri favori elargiti da antichi e nuovi poteri coloniali.

La politica, in questi romanzi, è sempre menzogna. La fantastica ascesa di Ganesh non è che una fuga perpetua dalla propria identità, un'alienazione progressiva, una negazione opportunistica di tutto quanto sia per lui naturale — fino all'imbastar-

facile trovare precedenti o paralleli. Le sue situazioni sono spesso drammatiche, di deprivazione e di umiliazione, ma il suo sguardo resta impassibile, la sua voce non esclama e non commenta: a parlare devono essere solo i fatti. Ci accorgiamo allora che l'ironia di Naipaul non è più quella bonaria, all'acqua di rose, del romanzo anglo-indiano: rispetto a quei lontani trascorsi essa si è fatta disperata, pronta a sconfinare nel sarcasmo. Essa segna il punto estremo del confronto fra tecniche occidentali e mondo orientale, prima di una rottura che si annuncia definitiva. In questi romanzi l'eloquenza dei fatti segnala soltanto disagi, pregiudizi, inganni, eludendo invece gli aspetti consolatori dell'esistenza. Tutta la materialità e la confusione del mondo orientale, che centinaia di romanzieri hanno osservato attraverso il filtro eroicomico, qui è diventata terra desolata, dura e irredenta fattualità. E come se l'autore accentuasse di proposito la freddezza dello sguardo europeo, ne accettasse l'implicito