

Trasgressori e assassini di bussole: scrittori sul confine

Silvia Albertazzi

Borderline, romanzo della scrittrice australiana Janette Turner Hospital, pubblicato in Canada nel 1985, si apre con queste parole: «At borders, as at death and in dreams, no amount of prior planning will necessarily avail. The law of boundaries applies. In the nature of things, control is not in the hands of the traveller» (Turner Hospital 1985: 1). Fin dall'inizio di quest'opera fortemente metanarrativa, l'autrice sembra implicare il porsi della scrittura come atto "di confine", non tanto, però, nel senso più ovvio dell'attraversamento di frontiere su cui si fonda la creatività autoriale, quanto in relazione al necessario posizionarsi sul confine di ogni scrittore – e, di conseguenza, al saper mantenere il difficile equilibrio richiesto per conservare tale posizione. Il confine, constata Janette Turner Hospital, ha sue proprie leggi, che non sottostanno ad alcuna pianificazione precedente; sul confine, il viaggiatore perde il controllo della situazione. Non per caso, il termine del titolo, *borderline*, è usato in psichiatria a indicare situazioni psichiche sul crinale tra normalità e follia, casi liminali di soggetti che, non avendo ancora, come Alice, attraversato lo specchio, sono sospesi sulla superficie riflettente, sempre a rischio infrangerla, compiendo il passo che li scaraventerebbe oltre il reale.

1. Attraversare le linee

In effetti, secondo ciò che ha affermato Salman Rushdie in una delle sue *Tanner Lectures on Human Values*, tenute a Yale nel 2002 e successivamente raccolte nel volume *Step Across This Line*, «In our deepest natures, we are frontier-crossing beings» (Rushdie 2002: 350). Fin dal momento della nascita, attraversiamo una frontiera tra elementi diversi, poiché l'atto che suggella il nostro approdo nel mondo è «[to] leave behind a kind of waterworld to become denizens of earth and air» (*ibid.*). Successivamente, l'esistenza si rivela un susseguirsi di frontiere da attraversare, di viaggi attraverso confini che plasmano l'individuo. Scrive ancora Rushdie:

The journey creates us. We become the frontiers we cross. [...] To cross a frontier is to be transformed [...]. The frontier is a wake-up call. At the frontier we can't avoid the truth; the comforting layers of the quotidian, which insulate us against the world's harsher realities, are stripped away and [...] we see things as they are. (*Ibid.*: 351, 353)

Se l'attraversamento di ogni frontiera comporta una trasformazione, *stare* sulla frontiera, posizionarsi sul confine impone il confronto con la nuda verità, spogliata dai condizionamenti e mascheramenti del quotidiano. Archetipo della nostra era è, secondo Rushdie, il migrante, l'uomo senza frontiere per antonomasia, che «severed from his roots, often transplanted into a new language, always obliged to learn the ways of a new community, is forced to confront the great questions of change and adaptation» (*ibid.*: 356). È proprio ritornando sulla figura del migrante, già da lui posta al centro della propria speculazione fin dai saggi dei primi anni '80, raccolti in *Imaginary Homelands* all'inizio del decennio successivo, che Rushdie perviene all'alba del terzo millennio alla formulazione del concetto di post-frontiera:

Time, perhaps, to propose a new thesis of the post-frontier: to assert that the emergence, in the age of mass migration, mass displacement, globalized finances and industries, of this new, permeable post-frontier is the distinguished feature of our times, and [...] explains our development as nothing else can. For all their permeability, the borders snaking across the world have never been of greater importance. (*Ibid.*: 365)

Alla luce di queste osservazioni, l'imperialismo ottocentesco – soprattutto britannico – e il neo-imperialismo statunitense dei giorni nostri acquisiscono nuove connotazioni:

For the British, the empire was [...] a way not only of overwhelming nations, subsuming the frontiers within the larger frontier of the pax Britannica, but also of breaking out the frontiers of the self, casting off the reticence of England and becoming an unbuttoned, operatic people [...] In empire's aftermath, they have been pushed back into their box, their frontier has closed in on them like a prison [...] America, the closest thing we have to a new imperial power, is experiencing the problem in reverse; [...] is still battling to understand its new, post-frontier self. (*Ibid.*: 364-65)

Lo scenario che si apre per l'immediato futuro non è dei più esaltanti: «Here is the worst-case scenario of the frontier of the future: the Iron Curtain was designed to keep people in. Now we who live in the wealthiest and most desirable corners of the world are building walls to keep people out» (*ibid.*: 356).

Chi si vede sbarrata la strada da un muro viene a trovarsi in una condizione di silenzio coatto, sia che si trovi costretto all'interno di una cortina di ferro, impossibilitato a uscire, sia che gli venga impedito da un qualsiasi steccato di attraversare una frontiera. Dietro i muri non c'è possibilità di parola. Le storie, indispensabili all'uomo per vivere, costitutive secondo Rushdie della sua stessa identità, si raccontano *dal* e *oltre* il confine. Per Rushdie, del resto, confine e racconto vanno di pari passo: l'uomo è un animale che attraversa frontiere e racconta

storie. La nostra natura di «frontier-crossing beings» è testimoniata dalle storie che raccontiamo e *ci* raccontiamo, «for we are storytelling animals, too» (*ibid.*: 350), animali che, attraversando il paesaggio, «leave their tracks behind. Stories are the tracks we leave» (*ibid.*: 359).

Mantenendosi in equilibrio precario sul confine, lo scrittore decifra l'intrico delle tracce lasciate da chi attraversa la frontiera, di qua e di là dal limite, ne interpreta il disegno, gli dà un senso, lo trasforma in una storia. Simile al protagonista di una famosa novella conradiana, *The Shadow Line*, ogni autore «goes on recognising the landmarks of the predecessors, excited, amused, taking the hard luck and the good luck together» (Conrad 1986: 43), fintanto che non percepisce all'orizzonte la linea d'ombra sulla quale si collocherà per iniziare il suo lavoro di tessitura del racconto.

2. Linee d'ombra

In Conrad, la linea d'ombra è un'immagine criptica riferita al momento di buio interiore e confusione che precede la maturità, venendo a separare ogni individuo, sulla soglia dell'età adulta, dai suoi genitori e progenitori. «[...] the time, too, goes on» scrive Conrad «till one perceives ahead a shadow-line warning one that the region of early youth, too, must be left behind» (*ibid.*).

Difficile da definire, *shadowy*, la linea di Conrad è anche una metafora dell'umana fragilità. Non a caso, la novella conradiana fu pubblicata durante la prima guerra mondiale, e dedicata dall'autore al proprio figlio Borys e a tutti gli altri giovani «who like himself have crossed in early youth the shadow-line of their generation» (*ibid.*: 38).

Ripresa e declinata al plurale da un romanziere autore indiano di lingua inglese, Amitav Ghosh, nel titolo di un suo romanzo del 1988, la *shadow line* conradiana si frammenta in molteplici *Shadow Lines*, caricando la polisemia già implicita nel titolo della novella classica di una ancor più problematica pluralità di significati. Come la storia raccontata da Conrad, anche il romanzo di Ghosh ha per protagonisti alcuni giovani, colti nel momento di epifania in cui, manifestandosi il

significato profondo di alcuni eventi, il loro modo di relazionarsi col passato cambia completamente.

Se in Conrad lo spartiacque temporale, la “linea d’ombra” storica, è la grande guerra, in Ghosh la seconda guerra mondiale funziona come un’esperienza di catastrofica frattura europea il cui parallelo asiatico è la Spartizione tra India e Pakistan del 1947, all’indomani dell’indipendenza dal dominio britannico. Tuttavia, nel romanzo indo-inglese le esperienze relative a questa tragedia sono riferite da un giovane che non le ha provate in prima persona, non essendo ancora nato al tempo in cui accaddero: di necessità, dunque, l’anonimo narratore di Ghosh filtra le esperienze conflittuali vissute dalla sua famiglia attraverso la lente più o meno deformante dell’altrui ricordo. Portatore di post-memoria, come il suo personaggio, attraverso la messa al plurale del titolo conradiano Ghosh enfatizza il passaggio dal personale al nazionale, il “*coming of age*” non solo di un uomo, ma anche di una nazione (e, implicitamente, di una letteratura). A questo proposito, egli si affida ad un uso particolare della memoria, molto vicino a quello della prospettiva personale in Conrad, così come quest’ultimo lo espone nella sua «Author's Note» a *The Shadow Line*, ma, in maniera affatto originale, rapportato alla memoria altrui:

[...] it is personal experience seen in perspective with the eye of the mind and coloured by that affection one can't help feeling for such events of one's life one has no reason to be ashamed of. And that affection is as intense (I appeal here to universal experience) as the shame, and almost the anguish, with which one remembers some unfortunate occurrences, down to mere mistakes in speech, that have been perpetrated by one in the past. The effect of perspective in memory is to make things loom large because the essentials stand out isolated from their surroundings of insignificant daily facts which have naturally faded out of one's mind. (*Ibid.*: 41)

Interpretate attraverso i ricordi di tempi e luoghi che il narratore non ha mai conosciuto, le *Shadow Lines* svelano la loro natura

immutabile e illusoria, al di là dell'apparente transitorietà e instabilità. I confini che dividono genti e paesi sono sempre esistiti e sono sempre stati "shadowy", "illusory", scaturiti da nazionalismo e ideologia, fonti potenziali e disgreganti di violenza. Si comprende così un'altra motivazione del plurale nel titolo di Ghosh: sono innumerevoli i confini che dividono le genti dalle altre genti e tra di loro, il colonizzato dal colonizzatore nel passato, "noi" da "loro" nel presente, ugualmente separati da confini che mutano continuamente, secondo la prospettiva di chi e da cui sono guardati. Ad essi si aggiungono i confini mentali invisibili che separano passato e presente, memoria e realtà, identità e maschera, e i confini critici e storici che delimitano i territori della letteratura, i differenti generi, il canone metropolitano e le produzioni letterarie periferiche, gli autori classici e coloniali e quelli postcoloniali.

In quest'ultimo senso, il romanzo di Ghosh può essere letto anche come un palinsesto di tracce ("linee d'ombra") di testi canonici occidentali e non, a cominciare da Conrad, attraversando i quali l'autore si muove «recognising the landmarks of the predecessors», finché l'apparizione di una *shadow line* lo avvisa che la stagione dell'imitazione e dell'apprendistato è finita, ed è tempo di raggiungere maturità e autonomia.

Fondamentale, infatti, per chi si pone sulla linea di confine tra narrazione e scrittura, è trovare la giusta voce per raccontare le storie proprie e altrui, i colori individuali con cui costruire le proprie immagini. Il pericolo maggiore in cui possa incorrere qualsiasi narratore non è il vuoto, ma l'imprigionamento nelle invenzioni degli altri. Alternativa al vuoto è dunque un uso creativo e personale dell'immaginazione. La poetica di Ghosh, che si potrebbe riassumere in una sola frase, pronunciata in *The Shadow Lines* da Tridib, il cugino del narratore: «a place does not merely exist, [...] it has to be invented in one's imagination» (Ghosh 1988: 22), trova un'altra formulazione in un famoso romanzo pubblicato nello stesso 1988, *The Satanic Verses* di Salman Rushdie. Qui un migrante detenuto in un centro di accoglienza dove gli immigrati si trasformano in strani animali da bestiario borghese, riferendosi agli Inglesi dice a uno dei protagonisti: «They have the power of description, and we succumb to the pictures they

construct» (Rushdie 1988: 168). Interpretate in chiave metanarrativa, tanto l'affermazione di Tridib come quella del migrante rushdiano indicano la necessità, per lo scrittore postcoloniale, di inventare le proprie storie in maniera autonoma, senza imitare quelle del canone occidentale.

A livello politico, invece, simili pronunciamenti sottolineano come ogni autore, e non solo quello diasporico o comunque non occidentale, debba anche e primariamente inventare sé stesso, per non soccombere alle storie costruite dal potere centrale. Infine, sul piano psicologico, Ghosh suggerisce che per ogni individuo maturare è imparare a costruirsi la giusta storia: «Everyone lives in a story, my grandmother, my father, *his* father, Lenin, Einstein [...] they all lived in stories, because stories are all there are to live in, it was just a question of which one you choose» (Ghosh 1988: 179).

Così, se la realtà è

un intreccio di fili che vengono da matrici varie, dal mondo oggettuale come dalla sensibilità soggettiva, si inseriscono in una trama antica, legata al proprio romanzo personale e alla storia di tutti, e si svolgono secondo la speranza, il progetto, le occasioni di vita, (Gasparini 1995: 24)

le linee d'ombra al confine tra realtà e immaginazione, indefinite e indefinibili, mappano la vita umana attraverso un reticolo di rotte intricate, nella cui molteplicità noi sappiamo riconoscere solo ciò che trova nomi, che può essere ascoltato o raccontato¹. Mentre appare sempre più evidente l'inutilità dei confini geografici, una convergenza di spazio, tempo e memoria aiuta Ghosh a orientarsi nell'intrico dei tracciati che congiungono il passato e il presente. Insieme al Conrad della «Author's Note» to *The Shadow Line*, Ghosh sembra ribadire che: «when we begin to meditate on the meaning of our own past, it seems

¹ Cfr. Gasparini 1995: 24 e sgg.

to fill all the world in its profundity and its magnitude» (Conrad 1986: 40).

Il narratore anonimo di Ghosh viaggia nel tempo e nello spazio e vive vite altrui nella sua mente: il passato (non solo il suo, ma soprattutto quello di Tridib, della nonna e di altri parenti) riempie il suo mondo, superando tutti i confini - geografici, storici, psicologici. Tutti i viaggi nel libro sono prima di tutto viaggi mentali: come nelle favole, nessuno parte per lasciare qualcosa, ma tutti partono per trovare qualcosa o qualcuno, ogni partenza implica un ritorno, ogni separazione una riunione. Visti come allontanamenti dall'ordine costituito, la seconda guerra mondiale, l'indipendenza dell'India, la spartizione tra India e Pakistan e la guerra del Bangladesh altro non sono che rotture violente nella vita normale, "partenze" che devono condurre ad altrettanti "ritorni" all'ordine, a "riunioni" di coloro che sono stati separati.

Non per caso, le due parti del romanzo recano nel titolo i più comuni verbi di movimento: "*Going Away*" e "*Coming Back*", "partire" e "tornare". *Going away*: si riferisce alla tanto sognata partenza del narratore per l'Inghilterra; con cui si chiude la sezione, - «I knew that a part of my life as a human being had ceased; that I no longer existed, but as a chronicle» (Ghosh 1988: 110), ma anche a tutte le altre partenze che nel corso della vicenda l'hanno sollecitata, mettendo in moto la catena di eventi che porta, da ultimo, al suo viaggio.

Chi "*comes home*" nella seconda parte del romanzo, è la nonna che torna dopo un lunghissimo periodo di lontananza nella natia Dakha, città indiana al tempo della sua nascita, ma, dopo la spartizione, prima pakistana, poi capitale del Bangladesh. Entrambe le esperienze - quella del narratore che approda finalmente a Londra dopo averla tanto desiderata da Calcutta e quella della nonna frastornata dai mutamenti imposti alla geografia dalla storia e dalla politica - fanno capire come in un mondo instabile, *home*, "casa", sia solo ciò che creiamo attraverso una combinazione di memoria e desiderio: la Londra inventata dal narratore nella sua immaginazione non è meno "casa" per lui di quanto lo sia Dakha per la nonna.

In effetti, mentre il narratore, percorrendo Londra per la prima volta, si orienta grazie ai racconti di quanti lo hanno preceduto sulle stesse strade, ovvero, metaforicamente, trova il suo cammino nella vita quotidiana, un'abilità che si impara giorno dopo giorno e mai definitivamente, grazie alle storie – alle tracce – che altri hanno lasciato sul loro percorso, la nonna alla sua partenza per Dakha è stordita dal confronto con la realtà implicata nei formulari doganali, in cui il suo luogo di nascita e la nazionalità appaiono inesorabilmente antitetici. L'incomprensione del modo e del perché «her place of birth had come to be so messily at odds with her nationality» (Ghosh 1988: 149), si traduce per la nonna, preside di liceo, colta e istruita, in una confusione nell'uso dei verbi di movimento, alquanto divertente per il nipote:

I teased her with that phrase [coming to Dhaka] for years afterwards. If she happened to say she was going to teach me Bengali grammar, for example, I would laugh and say: But Tha'mma, how can you teach me grammar? You don't know the difference between coming and going. [...] But, of course, the fault wasn't hers at all: it lay in the language. Every language assumes a centrality, a fixed and settled point to go away and to come back to, and what my grandmother was looking for was a word for a journey which was not a coming or a going at all; a journey that was a search for precisely that fixed point which permits the proper use of the verbs of movement. (Ghosh 1988: 150)

La soggettività indiana risulta dunque costruita anche attraverso linee d'ombra linguistiche: la confusione di cui la nonna è vittima altro non è se non un retaggio dell'educazione coloniale ricevuta, fondata sul primato della lingua e della cultura inglesi. Ma il linguaggio del colonizzatore, che si regge su concetti di "centralità", "certezza", "stabilità", completamente perduti nelle ex-colonie, non può esprimere il mondo mutevole del colonizzato. L'uso errato diventa lessico familiare, «a part of its secret lore; a barb in that fence we buil[d] to shut off ourselves from others» (*ibid.*). Trasgredendo i confini linguistici, il soggetto coloniale crea il proprio linguaggio, e lo usa per

delimitare un mondo privato da cui tiene lontani gli intrusi. La lingua cambia come i confini geografici; può dividere, oppure unire; è *shadowy*, come le linee che separano i paesi sulle mappe. Alla nonna che chiede:

I mean, where's the difference, then?, And if there's no difference, both sides will be the same; it will be just like it used to be before, when we used to catch a train in Dhaka and get off in Calcutta the next day without anybody stopping us. What was it all for then - Partition and the killing and everything - if there isn't something in between? (*Ibid.*: 148-49)

sembra rispondere Rushdie in *Step Across this Line*: «Anyone who has crossed a language frontier will readily understand that such a journey involves a form of shape shifting or self translation. The change of language changes us. All languages permit slightly varying forms of thought, imagination, and play» (Rushdie 2002: 374).

L'ultima parte del romanzo di Ghosh riporta l'immagine delle linee d'ombra entro il campo semantico del confine, del limite. Osserva il narratore, ormai adulto, di fronte ai continui mutamenti delle demarcazioni sulle carte geografiche:

I was struck with wonder that there had really been a time, not so long ago, when people, sensible people, of good intention, had thought that all maps were the same, that there was a special enchantment in lines [...] They had drawn their borders, believing in that pattern, in the enchantment of lines, hoping perhaps that once they had etched their borders upon the map, the two bits of land would sail away from each other like the shifting tectonic plates of the prehistoric Gondwanaland. What had they felt, I wondered, when they discovered that they had created not a separation, but a yet-undiscovered irony [...] a moment when each city was the inverted image of the other, locked into an irreversible symmetry by the line that was to set us free - our looking-glass border. (Ghosh 1988: 228)

Il confine-specchio segna l'impatto della politica sulla vita quotidiana, enfatizzando al tempo stesso che le lezioni della storia non si imparano mai, considerato che la violenza si ripete nello spazio e nel tempo come in un gioco di specchi.

Every word I write about those events of 1964 is the product of a struggle with silence. And then he wonders where this silence comes from, which kind of silence it is. It is not [...] the silence of an imperfect memory. (*Ibid.*: 213-14)

Riflette l'anonimo narratore di *The Shadow Lines*,

Nor is it a silence enforced by a ruthless state [...] it is simply a gap, a hole, an emptiness in which there are no words [...] The silence that lies in the gap between words and the world [...] a silence that is proof against any conceivable act of scorn or courage [...] the silence of an absolute, impenetrable banality. (*Ibid.*)²

Giova rifarsi ancora una volta al Rushdie delle *Tanner Lessons*, per comprenderne l'estremo valore simbolico. Dopo aver constatato che oggi viviamo il nostro tempo attraversando queste linee fisse e fluttuanti al ritmo della storia, «slow, slow, quick, quick, slow, back and forth and from side to side» (Rushdie 2002: 365), Rushdie conclude ricordando che «It's as important [...] to cross metaphorical lines as it is to cross actual ones: not to be contained or defined by anybody else's idea of where a line should be drawn» (*ibid.*: 373).

² Su *The Shadow Lines*, cfr. Albertazzi 2000: 133-142. Tra le interpretazioni più recenti, cfr. Zullo 2009.

3. L'intrico di linee nel gioco del mondo

Nessun autore meglio di Julio Cortázar esemplifica l'attraversamento di frontiere metaforiche come esigenza imprescindibile per non essere limitati o definiti entro margini che altri hanno tracciato. Strutturando il suo romanzo *Rayuela* sullo schema del gioco del mondo (o della "luna", o della domenica, o della settimana, che dir si voglia), ovvero su un intreccio di linee di confine da superarsi attraverso «il rito infantile del sassolino e del salto su piede, per entrare zoppin zoppetta nel Cielo della Domenica» (Cortázar 1966: 32), Cortázar propone una narrazione che per statuto 'salta' i confini – tutti i confini – su un piede solo, da una casella all'altra, facendo corrispondere a ogni salto spaziale uno scarto di memoria.

Mentre il tempo risulta così spazializzato, la memoria ora è involontaria ora rincorsa caparbiamente, mai tuttavia decifrata appieno. Non ricercando né intermittenze del cuore né epifanie, il narratore di Cortázar – così come il suo autore – sembra piuttosto collezionare attimi, simile in ciò al clown di Heinrich Böll: attimi da trattenere per farne ricordi; attimi da trasformare in passato, per poter credere nel momento che va – nell'attimo sul confine -consapevoli che «niente sta in piedi se non lo puntelliamo con briciole di tempo, se non inventiamo il tempo per non impazzire» (*ibid.*: 415); «attimi fissati; mai il divenire che si realizza davanti a noi, il transito dal passato al presente, la prima lancetta nell'oblio del ricordo» (*ibid.*: 438). Lo scrittore sul confine è contrabbandiere di attimi, o meglio di «quelle piccole cose, un passerotto che fu di Lesbia, alcuni blues che occupano nel ricordo il minuscolo posto dei profumi, delle stampe, dei fermacarte» (*ibid.*: 386), nelle parole dello stesso Cortázar.

Gli scrittori che attraversano confini metaforici sono per lui «assassini di bussole [...] che escono la notte senza alcuna precisa intenzione» (*ibid.*: 19), convinti che «la gente che si dà appuntamenti precisi è la medesima che ha bisogno del foglio a righe per scriversi o che preme dal basso il tubetto del dentifricio» (*ibid.*: 15). Al contrario, lo

scrittore che 'salta' il confine seguendo le linee intrecciate nel gioco del mondo,

va agli incontri più essenziali dell'esistenza come si va all'amore e alle volte alla morte, sapendo che sono indissolubilmente parte di un tutto, che un libro inizia e finisce molto prima e molto dopo la sua prima e ultima parola. (*Ibid.*)

In questo senso, lo scrittore alla Cortázar, alla Ghosh, alla Rushdie, è uno scrittore *delle* frontiere piuttosto che uno scrittore *senza* frontiere, uno scrittore che, secondo le parole di Christian Salmon, «traccia frontiere e abita la frontiera, ne è il pendolare. Coltiva la frontiera, la sfrutta, la rende propizia» (Salmon 2004: 85). All'indomani dell'attacco alle Torri Gemelle, tracciando il bilancio dell'attività sociale e politica del Parlamento degli Scrittori, dal caso Rushdie all'11 settembre, Salmon insisteva sulla necessità, per gli scrittori politicamente impegnati, non tanto di abbattere i confini, quanto di ripristinarli, di fabbricarli, se necessario, in opposizione all'«ideologia omogeneizzante, senza frontiere, che rivendica la dissoluzione delle identità» (*ibid.*). Constatando che le frontiere si moltiplicano in misura direttamente proporzionale alla loro presunta cancellazione, metastatizzandosi all'interno delle comunità, una volta allontanate dai margini del territorio, Salmon concludeva affermando che «Praticare la finzione narrativa significa praticare la frontiera» (*ibid.*).

Resta ancora da stabilire il posizionamento del critico rispetto alla questione. Non è certo per caso, né per mera *boutade*, che Rushdie, richiesto di suggerire un titolo per l'ipotetico intervento di una grande personalità al Parlamento degli Scrittori, abbia risposto senza esitazioni: "La tragedia della critica letteraria"³. Ci si domanda come può, il critico, – se può –, come deve – se deve –, rintracciare quella linea d'ombra molto prima dell'incipit e molto oltre la parola fine entro cui il libro si colloca: deve stare sul confine, rimanere dietro la linea di

³ Cfr. Hanimann 2004: 133-140.

frontiera oppure oltrepassarla? Accetterà il ruolo del trasgressore, ovvero andrà oltre il testo, teorizzando il discorso che a volte dimentica il racconto, annullando le storie, o magari si ergerà a custode delle regole codificate, delle belle lettere, del canone? Prima di trovare una risposta, vale la pena di applicare a certi critici accademici quanto scrive lo stesso Rushdie in relazione ai tutori della pubblica morale, sostituendo “*common sense*”, o anche “*canon*” a “*public morality*”: «Guardians of the frontiers of public morality should always beware, lest history make them look like fools» (Rushdie 2002: 379).

Forse, perché la storia domani non li faccia (non *ci* faccia) apparire sciocchi, i critici dovrebbero riuscire a diventare, secondo una felice immagine di Alessandro Bergonzoni, «doganieri ai confini della realtà fino alla linea imaginot dove Caronte ti porta dal bene al benissimo»⁴. In altre parole – sempre di Bergonzoni – basterebbe che il critico accettasse di farsi «oltre i confini della realtà, doganiere del verbo leggere, leggo ergo sum»⁵.

⁴ Alessandro Bergonzoni, Presentazione di Paolo Conte al Teatro Comunale di Bologna, 18/12/2000 in <http://www.alessandrobergonzoni.it/speciale/volo.htm>.

⁵ Alessandro Bergonzoni, Inedito per la Biblioteca Sala Borsa di Bologna in <http://www.bibliotecasalaborsa.it/eventi/1498>.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia, "Crossing the Shadow Lines", *Interactions. Essays on the Literature and Culture of the Asia-Pacific Region*, Eds. Dennis Haskell - Ron Shapiro, Nedlands, Western Australia, University of Western Australia Press, 2000.
- Conrad, Joseph, *The Shadow Line*, Ed. Jacques Berthoud, London, Penguin, 1986.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, trad. it. *Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 1966.
- Gasparini, Adalinda, *Aladino e la lampada meravigliosa*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995.
- Ghosh, Amitav, *The Shadow Lines*, London, Bloomsbury, 1988.
- Hanimann Joseph, *Un parlamento immaginario? Conversazione con Salman Rushdie, Wole Soyinka e Russell Banks*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Rushdie, Salman, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988.
- Id., *Step Across this Line*, New York, Random House, 2002.
- Salmon, Christian - Hanimann, Joseph (eds.), *Divenire minoritari. Per una nuova politica della letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Turner Hospital, Janette, *Borderline*, Toronto, McClelland and Stewart, 1985.
- Zullo, Federica, *Il cerchio della storia. Conflitti e paure nell'opera di Amitav Ghosh*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

Sitografia

- Bergonzoni, Alessandro, "Inedito per la Biblioteca Sala Borsa di Bologna", <http://www.bibliotecasalaborsa.it/eventi/1498>, web.
- Id., Presentazione di Paolo Conte al Teatro Comunale di Bologna, 18/12/2000,

<http://www.alessandrobergonzoni.it/speciale/volo.htm>, web.

L'autrice

Silvia Albertazzi

Docente di Letteratura Inglese all'Università di Bologna, dove coordina il Dottorato in Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali. È autrice di numerosi volumi di saggistica letteraria. Si ricordano, tra gli altri: *Introduzione a Lawrence* (Laterza, 1987); *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990* (Editori Riuniti, 1992); *La letteratura fantastica* (Laterza, 1993); *Nel bosco degli spiriti* (Vecchiarelli, 1998); *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali* (Carocci, 2000); *Il romanzo new global. Storie di intolleranza, fiabe di comunità* (ETS, 2003 - con Adalinda Gasparini); *In questo mondo, ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, vincitore del I premio Francesco Alziator per la saggistica nel 2007. Il suo ultimo lavoro monografico è *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea* (Le Lettere, 2010). Ha curato con Roberto Vecchi *Abbecedario postcoloniale* (Quodlibet, 2001, 2002; II ed. 2004); con Vecchi e Barnaba Maj, *Periferie della storia* (Quodlibet, 2004); con Ferdinando Amigoni, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori* (Meltemi, 2008). È inoltre autrice dei capitoli dedicati al Sette e Ottocento della *Breve storia della letteratura inglese* a cura di Paolo Bertinetti (Einaudi, 2004). Ha collaborato a *Linea d'ombra, Il Piccolo, Pulp, il manifesto* e *Liberazione*.

Email: silvia.albertazzi@unibo.it

L'articolo

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Albertazzi, Silvia, "Trasgressori e assassini di bussole: scrittori sul confine", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>