

Indice

VIAGGIO E SCONFINAMENTI

A cura di Emanuela Piga Bruni e Pierluigi Musarò

INTRODUZIONE

Emanuela Piga Bruni, Pierluigi Musarò, *Viaggio e spaesamento tra nuovi confini e vecchie frontiere* i-xl

LINEE DI FUGA

Roger Bromley, *Beyond Representation: Migrant Children Lost in the Violence of the Borderlands* 1-28

Silvana Carotenuto, *Il (libro in) cammino di Jamaica Kincaid nel "Paradiso" reclamato* 29-53

Elena Pirazzoli, *Educare in fuga. Un "luogo per la memoria" per i ragazzi ebrei salvati a Villa Emma* 54-80

SCONFINAMENTI

Federico Faloppa, *Beyond the border. Segni di passaggi attraverso i confini d'Europa* 81-121

Tiziana Migliore, *To cruise the Med. Banksy fra turismo e migrazione* 122-154

Elena Giacomelli, *La banalità del mare: frontiere, navi crociere e quarantena al tempo del COVID-19* 155-178

Alessandro Barile, Luca Altieri, *Mobilità e conflitti. La trasformazione della società urbana fra turismo e migrazioni* 179-203

SPAESAMENTI

Wu Ming 2, *Come una goccia che cola su un vetro* 204-229

Daniela Carmosino, *Il cambiamento come opportunità. Mobilità sociale e mobilità identitaria nel romanzo A modo nostro di Chen He* 230-246

Stefano Cristante, Luca Bandirali, *Graficotopie. Configurazioni dello spazio nei fumetti di viaggio e migrazione* 247-273

DERIVE

Elena Vacchelli, *Using Art-based Participatory Approaches to Research Experiences of Polygamy with Middle Eastern Women in London* 274-301

Anna Belozorovich, *La donna e la città: Lia Neanova, da viaggiatrice a migrante* 302-330

SCRITTURE/VISIONI

Pietro Florida, *Lo spettatore in cammino* 331-353

Carlo Parisi, *Periplo* 354-359

Alberto Bertoni, *JFK* 360-362
Poesia, testo e audio

Elena Morando, *Morus* 363-365
Poesia, testo e audio

Paolo Angeli, *Suite S'Û* 366-368
Testo e musica

IL (LIBRO IN) CAMMINO DI JAMAICA KINCAID
NEL “PARADISO” RECLAMATO

Silvana Carotenuto

Il saggio si occupa dell'*œuvre* postcoloniale di Jamaica Kincaid, concentrandosi sulla rivendicazione dell'umano oltre e in differenza dalla dialettica padrone-schiavo. Se questo è l'interesse generale della sua opera, la scrittrice sceglie di investigare, in particolare, la figurazione dell'Eden, spesso il luogo della immaginazione orientalizzata dell'occidente, che qui diviene il tratto che accompagna lo sviluppo della sua scrittura: il Paradiso è il luogo che deve essere rifiutato, riscritto, infuso con forme di nuova conoscenza, la locazione naturale che va ibridizzata e popolata dall'alterità. È il risultato originale di una poetica creativa che identifica il viaggio quale motivo centrale del cambiamento esistenziale: al cuore della attenzione autobiografica di Kincaid, esiste l'esperienza diasporica, la ricerca di altre genealogie, l'amore per il giardinaggio e l'intensità della pratica di *travel writer*.

Parole chiave

Jamaica Kincaid; Postcoloniale; Conoscenza; Giardino; Letteratura di viaggio

JAMAICA KINCAID'S (BOOK OF) WALKING THROUGH RECLAIMED PARADISE

The essay deals with the postcolonial *œuvre* of Jamaica Kincaid focusing on the reclaiming of humanity beyond/other than the dialectics of master and slave. Along this general interest, Kincaid chooses to investigate the figuration of Eden, often the orientalized place of western imagination, as the trait that accompanies the development of her writing: Paradise is the place to refuse, to be rewritten, to be infused with new forms of knowledge, the natural location to be hybridized and populated with alterity. It is the original outcome of the creative poetics that identifies the journey as the main motif of life change: at the core of her auto-biographical attention, Kincaid places the diasporic experience, the search of different genealogies, her love for gardening, and the intensity of her travel writing.

Keywords

Jamaica Kincaid; Postcoloniality; Knowledge; Gardening; Travel Writing

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/13867>

IL (LIBRO IN) CAMMINO DI JAMAICA KINCAID
NEL “PARADISO” RECLAMATO

Silvana Carotenuto

Rivendicare, dopo tutto, è stato il fine principale
del mio viaggio.

J. Kincaid, *Among Flowers*

Introduzione

Il saggio che segue nasce molti anni fa; nel 2007, partecipavo all'azione europea «A Topological Approach to Cultural Dynamics» (ATACD), coordinata dal Goldsmith College di Londra, e proponevo, per la parte che mi competeva, l'indagine su «The “Maximal Atlantes” in Jamaica Kincaid's Postcolonial Topology». La ricerca mi portava ad una *residency* presso il Centre for Humanities all'Università di Utrecht, Olanda, e alla coordinazione del progetto “Postcolonial Topologies: Bounds and Mutations” all'Università di Barcellona in Spagna. Soprattutto, la mia intenzione di trasformare la ricerca in un libro mi conduceva ad Antigua, Indie Occidentali, per un lungo periodo di “andi-rivieni” dall'isola caraibica, la “perla” della Regina Vittoria, il luogo di nascita e di esilio di Jamaica Kincaid, il “posto piccolo” del suo libello del 1983 (Kincaid 2000). L'intenzione era di conoscere l'isola, differenziandomi dal turista che la scrittrice attacca e critica ferocemente nel suo scritto politico, cercando, diversamente, di comprendere in loco le ragioni della poetica kincaidiana così singolare e originale.

Il libro che pianificavo non è stato scritto; i numerosi viaggi mi hanno fatto però comprendere, con esperienza diretta, la complessità del “posto piccolo” di Antigua; mi sono innamorata della sua bellezza; ne ho conosciuto tratti che rimangono indelebili nella memoria. Il titolo di questo saggio è, in parte, legato ad un ricordo: a English Harbour, una coppia di bianchi sudafricani possedeva un vivaio che visitavo spesso e con discrezione (se i fiori, le piante e il giardino di Jamaica Kincaid mi guidavano nelle mie escursioni, le sue critiche contro le antiche e le nuove forme di

colonialismo dell'isola mi tenevano egualmente guardinga verso chi avesse residenza nel "piccolo posto" senza appartenervi). Un giorno non potetti rifiutare l'offerta di un passaggio dal proprietario del vivaio; nel breve viaggio condiviso, mi informavo allora sul perché esistesse così poca interazione tra la popolazione bianca dell'isola e quella nativa. L'uomo mi dette una risposta che provocò la mia immediata discesa dalla macchina: «Li abbiamo portati in Paradiso e si lamentano pure». Il riferimento era al *Middle Passage*, alla visione della colonia come Eden, e all'insofferenza coloniale per le forme di resistenza dei soggetti colonizzati (le forme che, in realtà, resero impossibile la continuazione dell'impresa imperiale).

La frase è rimasta con me per tutti questi anni; ringrazio la rivista *Scritture migranti* per darmi, ora e qui, la possibilità di tornare all'opera di Jamaica Kincaid per comprendere la risposta netta (e insieme ambigua, se l'ambivalenza decostruisce il principio di "ragione" rivendicato dall'occidente nelle pratiche di assoggettamento coloniale)¹ che essa incide nella progressione – un vero e proprio cammino processuale, una serie di coordinati viaggi iniziatici – dell'impresa narrativa, creata al fine di investigare, esperire e celebrare l'alterità di contro alla violenza della "frase" coloniale e di tutto ciò che ne consegue.

In risposta alla deportazione schiavista, al "passaggio di mezzo", alla traversata atlantica, Kincaid reclama il viaggio diasporico come "fuga" – dall'isola e dalle sue eredità, dalla matrice come terra e patria, e, in seguito, dalla "casa" in Vermont che le permette l'incessante *travelling* – che è il Libro, allo stesso tempo reale e onirico, del destino di *displacement* esperito da lei individualmente e, collettivamente, dalla sua comunità. In particolare, il movimento della scrittura kincaidiana entra e esce dal Paradiso, evidenziandone la realtà/finzione concreta e immaginifica, e recuperando, al suo interno, una genesi e una genealogia "altre", insieme all'esperienza dei "tumulti" sentimentali che le accompagnano; si dedica, quindi, ella stessa alla cura del Giardino, entro le cui infiorescenze e germinazioni sviluppa, prima, la disamina critica delle

¹ Nell'intervista con Kay Bonetti (2002), Jamaica Kincaid spiega che, in contrasto con la "chiarezza" che contraddistingue per principio la vita della persona inglese, la vita e la cultura del colonizzato sono marcati dall'ambiguità: «Mi è stato insegnato a pensare che l'ambiguità sia una magia, un'ombra e un'illegittimità, non la cosa vera della civiltà occidentale».

“narrative” che ne costituiscono il senso (storico, umano), e “tra i cui fiori” diarizza, poi, la spedizione/avventura/scoperta del/nel Giardino del mondo, che la libera dal “lamento” nei confronti del male e dell’orrore passato e presente, per aprirla al futuro di una umanità che si dissemina “tra” i diversi sensi del mondo.

Ogni tappa del viaggio, ogni movimento del cammino autoriale, ogni passaggio del Libro che si iscrive in (dis)organicità, trova le sue forme di resistenza alla sofferenza umana, i principi e gli ordini di contestazione delle norme e dei canoni occidentali. In ciò che segue, *A Small Place* incide il feroce attacco al turista che non vuole vedere le condizioni di realtà dell’isola post-coloniale; *Autobiography of My Mother* e *My Brother* inscrivono le istanze dell’(auto)scrittura dell’“altra” genealogia e della esperienza (*fort/da*) del ritorno di Jamaica Kincaid ad Antigua dopo molti anni di assenza, per prendersi cura del fratello morente; le due prefazioni alle opere collettanee *My Favourite Plant* e *The Best American Travel Writing* recuperano l’amore così duramente negato da/nell’esperienza coloniale, celebrando la curiosità umana e la dislocazione creativa, per giungere, infine, a *My Garden (Book)*: e *Among Flowers. A Walk in the Himalaya*². Il cammino della scrittura di Kincaid rivendica, analizza, e resiste; allo stesso tempo, ricorda, immagina e crea le condizioni “oltre”/“altre” rispetto alla dialettica padrone/schiavo, delineando i tratti di una visione che si apre alla venuta di una comune umanità...

Non credo che il proprietario del *plant nursery* avesse letto le opere di Kincaid, la qual cosa avrebbe, forse, quietato la spietatezza della sua frase; spero che ciò che segue aiuterà la lettrice a comprendere l’orrore dell’espressione, intravedendo il caos, l’ambiguità, l’incertezza, in altre parole la sofferenza che essa ha imposto al mondo, seguendo, insieme, il cammino dell’alterità che dedica la vita alla rivendicazione, firmata nella scrittura, della sua indomabile differenza.

² Indico qui i titoli delle opere di Kincaid in originale; in Italia, la casa editrice Adelphi ha svolto un’opera tempestiva di traduzione di tutti i suoi testi, ad eccezione delle collettanee a cura dell’autrice, *My Favourite Plant* e *The Best American Travel Writing*, l’opera *My Garden (Book)*: e la narrativa di viaggio *Among Flowers. A Walk in the Himalaya*. Per questa ultima, utilizzo la traduzione a cura della studentessa Angela Rita Gaglione nel suo progetto di tesi di Laurea Magistrale, a.a. 2020-2021, UniOr; per gli altri testi, e per gli articoli su riviste, le traduzioni sono tutte a mia cura.

Il viaggio diasporico

Sto guardando al mondo e voglio andare lì.

J. Kincaid, *Annie John*

L'esilio, il cammino, l'"Exodus" sono realtà personali conosciute, ricreate e rivendicate dalla scrittura di Jamaica Kincaid (Murray 2001)³. La biografia della scrittrice narra che, nata ad Antigua e cresciuta nella colonia britannica fino all'età di sedici anni, con l'intermezzo di un breve periodo in Dominica, Kincaid vede l'idillio infantile interrompersi quando la madre sposa un carpentiere (che funge da padre amato e rispettato per la giovane), con cui ha tre figli maschi (il rapporto con loro è, invece, difficile e problematico). L'uomo si ammala, e la moglie, che ha spesso contato sull'aiuto della figlia (il ricordo insiste sul momento topico della vita di Kincaid, quando, impegnata come sempre nella lettura e così dimentica del fratello più piccolo che le è stato affidato, scatena l'ira della madre che la punisce col rogo dei suoi libri, l'unico possesso su cui la ragazza ha una forma di *agency*), la spedisce a lavorare come bambinaia presso una famiglia bianca in un suburbio di New York.

La decisione segna il cominciamento della formazione diasporica di Kincaid. La giovane donna si iscrive alla scuola serale, frequenta il college con una borsa di studio, l'anno dopo abbandona gli studi e comincia a collaborare con alcune riviste newyorchesi, per approdare – incredibilmente, se si considera il privilegio, indiscusso al suo interno, del giornalismo bianco e maschile – a *The New Yorker*. Qui gode del sostegno dell'illuminato William Shawn (la fine di *Mio Fratello* ha per l'editore parole di forte riconoscenza e di gratitudine), a cui piacciono tutte le cose che ella scrive (Kincaid 2004)⁴. Nel 1979, la scrittrice sposa Allen Shawn, e quindi si trasferisce, con

³ Melanie A. Murray (2001) crea un interessante parallelismo tra *A Small Place* e *Among Flowers*, segnalando la comune sequenza di "rivendicazione" – «reclaiming, renaming, restoring, revisiting, recreating, rejecting» – messa in opera nella scrittura di J.K.

⁴ *Mio fratello* si conclude con il tributo: «Per molti anni ho scritto per un certo William Shawn. Ogni volta che pensavo di scrivere qualcosa, pensavo subito che lui l'avrebbe letto, e il pensiero di quest'uomo William Shawn, che leggeva quello che avevo scritto mi faceva venire ancora più voglia di scrivere [...]. Il lettore perfetto è morto, ma non vedo nessuna ragione per non scrivere più per lui, giacché mi abituerò prima a non avere più a che fare con lui – il lettore perfetto – che a non scrivere più per lui» (Kincaid 1999a, 130-131). La raccolta di Jamaica Kincaid, *Talk Stories* (2001) si compone di settantasette brevi articoli pubblicati su *The New Yorker* dal 1974 al 1983.

la famiglia, nel Vermont, il luogo di arrivo della sua diaspora, forse la “casa” (*home vs house*) a lungo cercata, lo spazio di stabilità che permette a Kincaid di essere, sempre e continuamente, in viaggio: le escursioni ai giardini e ai vivaisti più importanti del mondo; il primo viaggio in Cina; pochi anni dopo, la spedizione in Himalaya al seguito di vivaisti che cercano semi e piante che saranno acquistati da ricchi clienti internazionali, e che, per la scrittrice-giardiniera, sono, se «garden-worthy», da piantare nell’amato giardino in Vermont⁵.

Questi cenni biografici inscrivono le forme – i densi, singolari, e unici tratti di una scrittura incastonata nel genere dell’autobiografia ma sempre aperta alla consapevolezza storica e collettiva – che segnano le tappe della dislocazione identitaria di Kincaid, la “visione doppia”, ibrida, ambigua, frammentata, pur organica e continuativa, della progressione della sua vita e della sua opera. Lungo il cammino della scrittura, le storie prodotte si alternano tra un “io” instabile e incerto, pur capace di asserire radicalmente, alla radice, la propria differenza, e le vicende delle comunità di coloro i quali, africani e caraibici, «hanno lo stesso colore della mia pelle». Ciò caratterizza l’intera produzione di Kincaid, con un’attenzione più forte negli esperimenti “matriciali” della sua poetica; in seguito, l’incrocio si crea con il “privilegio” di coloro con cui ella condivide l’adozione americana, i colleghi scrittori, il *milieu* creativo della New York degli anni ‘70 e ‘80, gli amici, i vicini, i giardinieri del Vermont e i vivaisti cosmopoliti, le cui vicende sono intermezze/ibridizzate/intercalate dalla persistenza dei ricordi della vita trascorsa nella colonia che le ha dato i natali.

La geografia, l’identità, il viaggio: l’“esperienza”, l’“esperimento” e la “sperimentazione” – spaziali, temporali, filosofici ed estetici – sono i leitmotiv della crescita di sé come donna, e sempre scrittrice, poi giardiniera e, in seguito e contemporaneamente, *travel writer* – che, Kincaid ripete, non è una figura tra le altre, ma l’incarnazione della curiosità umana che vuole conoscere il mondo, tramite la scrittura, in modo “benigno”, senza desiderio di “conquista” e di “possesso”, che

⁵ La parola «garden-worthy» (con il trattino) è usata da Kincaid in *My Garden (Book)*: e in *Among Flowers*, ad indicare le piante che possono essere impiantate nella zona del Vermont. Per un’interpretazione del termine, si veda Didur (2010).

sono le pratiche coloniali intensamente esperite e ricordate. L'esperienza, e i racconti che ne testimoniano la realtà, pertengono alla diversità della bambina, la sola "nera" nella scuola coloniale dove può eccellere ma sempre nella marginalità; alla giornalista tenuta a dimostrare la propria eccellenza di contro al pregiudizio: «Vengo dal nulla [...] non ho credenziali. Non ho denaro. Vengo letteralmente da un posto povero. Ero una serva. Ho lasciato il college [...]» (Kincaid-Loh 2013)⁶. L'esperienza diviene, infine, quella della madre che ama i suoi figli, i quali, però, la sentono assente, impegnata nella lettura e nella scrittura oppure coinvolta nei continui viaggi vicino e lontano, sempre e già assorta nella memoria di ciò che fu e che non è più, e, insieme, di ciò che sarà... se il futuro dovrà e potrà venire⁷.

L'eden tropicale

[...] ognuno viene dal nulla poiché il nulla è il nome di ogni luogo, tutti i luoghi sono nulla perché il nulla è da dove veniamo tutti.

J. Kincaid, *Vedo il mondo*

L'opera di Kincaid inizia con gli esperimenti di scrittura che costituiscono le storie di *In fondo al fiume*, l'ambivalenza di *Annie John*, la diaspora vissuta da *Lucy* (Kincaid 2011, 2017, 2008). *Un posto piccolo* è il libello che segna il cambiamento, costituendo l'"accusa" e la "denuncia" dell'industria del turismo ad Antigua (Kincaid 2000)⁸. Il testo è scritto, in sintesi e nel ricordo, con stile severo e veemente, in quattro

⁶ Nella notte di apertura del PEN's World Voices Festival of International Literature, Kincaid sceglie di leggere non dall'ultimo romanzo *See Now Then*, ma da *Paradise Lost* di John Milton.

⁷ Vedi anche lo scambio con Saidiya Hartman, e il pubblico della Columbia University di New York, il 22 aprile 2010, in occasione della lettura di Jamaica Kincaid di *See Now Then* – <https://www.youtube.com/watch?v=OrI-O6y0tbU>

⁸ *Un posto piccolo* costituisce la prima analisi del "Paradiso tropicale": spiagge dorate, cieli stellati, clima senza stagioni, servitù disponibile, incanti naturali, sono immagini che si scontrano con lo stato di abbandono in cui sopravvivono le istituzioni statali: la biblioteca (cara alla scrittrice fin da piccola, quando vi rubava i libri da cui, una volta letti, non poteva più separarsi), l'ospedale dove nessun antiguano vorrebbe recarsi, la mancanza di acqua per cronica siccità, la scuola di formazione turistica dove il principio educativo si riduce all'eccellenza nel "servizio". Kincaid sottolinea che, nella realtà dei fatti storici e contemporanei che contraddistinguono la vita dell'isola, la bellezza è una vera e propria prigioniera, la chiusura che imprigiona (*in*) e esclude (*out*). Si veda Baleiro, Quinteiro (2018), e il recente articolo dedicato ai racconti di Kincaid, di Mambrol (2020).

parti (Murray 2001)⁹: la discrepanza tra ciò che il turista vede e ciò che non vuole vedere, che ratificherebbe la realtà depressa dell'isola; il ricordo di una Antigua che non esiste più; la corruzione (che segue la decolonizzazione, avvenuta soltanto nel 1981) del governo isolano; infine, la coda che identifica ciò che il colonizzatore (passato e presente) e il colonizzato (passato e presente) dovrebbero fare per decostruire – in vista di un futuro diverso – la dialettica che tiene legati i primi alla “malattia europea” (il desiderio di ricchezza e di potere, la congenita infelicità riscattata nell'altrove orientalizzato, la compensazione del vuoto e della solitudine esistenziali) e gli altri alla – idealizzata – discendenza dalla stirpe nobile e illustre degli schiavi. La decostruzione della dialettica tra padrone e schiavo – e, di conseguenza, i binomi tra ricco e povero, bianco e nero, uomo e donna – frutterebbe la consapevolezza di una comune umanità:

Certo, quando cessi di essere un padrone, quando getti via il gioco del padrone, non sei più un rifiuto umano, sei soltanto un essere umano, con tutto quello che ciò comporta. Lo stesso vale per gli schiavi: quando non sono più schiavi quando sono liberi, non sono più nobili e di stirpe illustre; sono soltanto esseri umani (Kincaid 2000, 83).

Il libello accusatorio si chiude, per aprirsi, qualche anno dopo, sull'articolazione di una poetica che avanza, senza sosta, instancabile, alla ricerca dell'umanità della stessa Kincaid, dei suoi personaggi, delle storie che ella racconta. Ciò che sostanzia il viaggio iniziatico è il desiderio di comprendere il mistero dell'esistenza, nella consapevolezza che le sue – e le nostre – domande rimarranno senza risposta: «Ma chi siamo noi? Un mistero al quale nessuno può rispondere neppure noi stessi. E perché no? Perché no?» (ivi, 155). “Perché non” tentare, per celebrare la forza e la sopravvivenza umana, di comprendere il concepimento, la nascita, l'innocenza, la ricerca del proprio posto nel mondo enorme e rotondo, affidandosi alla quotidianità, per, poi, d'improvviso, cadere nel precipizio di un buco senza fondo, senza pareti e senza colori? Forse non si otterranno risposte certe, ma ciò non impedirà di porre gli interrogativi sulla discendenza, la formazione, e la provenienza di sé come “altra”. Ciò è già al centro di *Un posto piccolo*:

⁹ Murray indica la sequenza d'analisi di «colonialismo, schiavitù e capitale multinazionale contemporaneo».

Guardo questo posto (Antigua), guardo questa gente (gli antiguani) e non so se sono stata allevata, e pertanto provengo, da bambini, eterni innocenti, oppure da artisti che non hanno ancora trovato il modo di affermarsi in un mondo troppo stupido per comprenderli, o da pazzi furiosi che hanno creato il proprio manicomio, o da una squisita combinazione di queste tre cose (ivi, 61).

L'innocenza è lo stato ideale dell'Eden; l'arte desidera comprenderne le condizioni di realtà – tutt'altro che idilliche nelle colonie britanniche nei Caraibi e nel mondo; la lunaticità “firma” la prosa singolare di Kincaid che ripensa e riscrive tutto ciò. Tutto il processo parte dai due – dolorosissimi eppure potentissimi – tentativi di “capire” messi in opera nel romanzo *Autobiografia di mia madre*, che narra il ritorno “all'indietro” in una Dominica che è terra di discendenza della madre (che è la sua storia, se l'opera si dedica al genere “autobiografico” – già, nel titolo, la scrittrice si domanda chi sia la madre e chi sia la figlia, chi la narratrice e chi la narrata) e in *Mio fratello*, il *memoir* che iscrive sulla pagina l'“andirivieni” (*back and forth, fort/da*, a delineare il senso dell'“esperienza”)¹⁰ tra il Vermont e Antigua, per portare al fratello, ammalatosi di aids, la medicina che non si trova nell'isola e che ella recupera nelle farmacie americane (Kincaid 1997; 1999a).

Autobiografia di mia madre inizia con la frase rimasta incisa nella storia della letteratura postcoloniale: «Mia madre è morta nel momento in cui nascevo, e così per tutta la mia vita non c'è mai stato nulla fra me e l'eternità; alle mie spalle soffiava sempre un vento nero e desolato» (Kincaid 1997, 9)¹¹. La perdita della madre segna la ferita, la *blés* (e il suo esorcismo), la separazione originaria, la caduta dall'Eden, la «rottura» dell'idillio paradisiaco (Donatien-Yssa 2007). Nel destino di eternità, spinta dal vento della solitudine, Xuela è affidata alla donna che lava i vestiti del padre; con Eunice, ella ha un rapporto difficile, che non contempla alcun sentimento d'amore, e che è metaforizzato nella “rottura” del piatto cui la donna tiene ossessivamente:

¹⁰ In *Among Flowers* l'azione di «back and forth» della spedizione nell'Himalaya è definita dalla scrittrice come «confortante» (Kincaid 2005b, 106).

¹¹ In *Mio fratello*, Kincaid ritornerà sulla questione dell'eternità, affermando che «Per creare un mondo ci vuole un'eternità, e l'eternità è il rifugio di ciò che è andato perduto, il rifugio di tutte le cose che non saranno mai o delle cose che sono state ma hanno smarrito il cammino e sperano di ritirarsi con garbo, e persino io credo che ciò sia vero, sebbene sappia che non ho modo di valutarlo» (Kincaid 1999a, 64).

Non era nient'altro che un quadretto con un campo pieno d'erba e di fiori in una giornata di sole, ma aveva un'atmosfera di segreta abbondanza, di felicità, di serenità, e sotto c'era scritto in lettere d'oro una sola parola: Paradiso. Naturalmente non era affatto un'immagine del paradiso; era un quadretto di campagna inglese idealizzata, ma io non lo sapevo, non sapevo neppure che esistesse, la campagna inglese. E nemmeno Eunice lo sapeva: lei credeva che fosse l'immagine del paradiso, perché offriva la segreta promessa di una vita senza tribolazioni, né pensieri, né bisogni (Kincaid 1997, 13).

La decorazione è ingannevole e la credenza è sbagliata; ciò che conta è che la bambina rifiuti di scusarsi dell'atto di distruzione, iniziando il viaggio individuale e collettivo nella rottura e nel rifiuto, lungo il cammino di crescita e di maturazione della sua "differenza", l'alterità rivendicata e conquistata di fronte, dentro, e oltre l'inferno del retaggio materiale-simbolico del passato coloniale. La scelta di Kincaid è di ampliare, in primis, la dialettica tra «indietro e avanti», «avanti e indietro», «indietro e di fianco», «dentro e fuori», grazie alla rivendicazione dei «miei diritti ereditati, a Est e a Ovest, Sopra e Sotto, in Acqua e Terra: come un sogno» (ivi, 9; 15; 109; 159; 71). L'Eden domenicano si popola, allora, degli esseri che sopravvivono quali vittime e/o carnefici del retaggio storico: già la lavandaia, poi la maestra, quindi la nuova famiglia del padre, i bianchi con cui il padre è in contatto, il padre stesso. Nella brutalità, nell'aggressività e nella minaccia di una cultura così compromessa, Xuela incide sulla pagina dell'auto-biografia l'assenza di calore, la desolazione, la solitudine – «Le amicizie venivano disapprovate» (ivi, 41) –, la formazione scolastica coloniale – «L'Impero Britannico furono le prime parole che imparai a leggere» (ivi, 17) –, l'incapacità di avvertire paura (già il segno dell'"auto-controllo"), il vegetale della sua vulnerabilità, il fantasma sognato della madre, le lettere, preghiere o esorcismi, scritte e mai spedite al padre. Quest'uomo è, in realtà, il fulcro dell'orrore; la maschera sul suo viso è «una carta geografica del globo», «la distesa di steppe e deserti» che appartiene al poliziotto corrotto e corruttore, a Lucifero, al "serpente" traditore che parteggia per i vincitori condividendone i valori, le violenze e le sopraffazioni. Se Xuela non porta il lutto per la madre, che non ha mai potuto conoscere, così ella pone la sua assoluta differenza rispetto alla problematica figura paterna – coloniale e castrata.

La realtà/finzione che confronta l'eternità della vita di Xuela è la realtà/finzione a cui la giovane oppone il contraltare dell'amore che prova per sé stessa – «per spavalderia e per disperazione» (ivi, 49). Nella maturazione del suo corpo – vero, pragmatico, guerriero, seduttivo, vivo, in movimento – ella trova la fascinazione per il nuovo, lo strano, il non-familiare, l'insieme di piacere e di dolore. Centrale è la relazione che Xuela intrattiene con il marito della donna “amica” – entrambi bianchi, creoli, ricchi – la quale vorrebbe da lei un figlio che compenserebbe la propria sterilità; rimasta effettivamente incinta, la ragazza decide di abortire, invece, firmando la consapevolezza della capacità trasformativa del dolore, la sovranità, la sovversione, l'energia di donna libera, la creazione: «E allora fui una persona nuova [...] avevo tenuto la mia vita tra le mani» (ivi, 69).

Xuela lascia la famiglia, dove il padre l'ha spedita affinché continui a studiare, in realtà, sacrificandola alla patologia bianca, e si trasferisce nel villaggio di Louabière dove setaccia la sabbia utile a costruire una strada¹². Qui, il suo essere si libera da ogni segno di distinzione – «Non sembravo un uomo, non sembravo una donna» (ivi, 79) – e, nella nudità, inizia il processo di auto-conoscenza nella ferma decisione che, d'ora in poi, ma già da sempre, combatterà il dissidio primario: «Io sapevo già da molto che avrei voluto essere tutta morta o tutta viva, mai metà dell'una e metà dell'altra allo stesso tempo» (ivi, 84). La scrittura posiziona Xuela sempre e già sul lato della vita; il mondo intorno a lei è, invece, declinato sul versante della morte: muore il fratello, la sorella ha un incidente che la disabilita per sempre, Xuela, dopo aver sposato un uomo che non ama, ed essersi innamorata di un uomo che è l'opposto del marito¹³, sopravvive, infine, alla morte di entrambi. Le pagine conclusive del romanzo riflettono sul senso della storia narrata:

¹² Nel percorso di Xuela, la geografia dell'isola articola i luoghi attraversati – Belfast, Portsmouth, Castle Bruce, Boiling Lake – a rivelazione di quanto il viaggio autobiografico sia anche un viaggio nella storia coloniale della Dominica.

¹³ L'amore che Xuela prova per la prima volta nella vita, si lega all'“umanità” dell'uomo: «Non era un eroe, non aveva neanche un patria, veniva da un'isola [...] e non aveva una storia [...] ma era un uomo [...] era vero [...] lui era qualcosa di prezioso» (Kincaid 1997, 130). Quando muore il marito, Xuela comprende che la solitudine è «adesso una cosa vera. A questo fatto non aggiungo asterisco» (ivi, 170).

Io appartengo ai vinti, appartengo agli sconfitti. Il passato è un punto, il futuro è aperto a tutte le alternative; per me il futuro deve restare capace di fare luce sul passato così che nella mia sconfitta possa nascondersi il seme della mia grande vittoria (ivi, 164).

La vittoria è la “storia”, e il seme è il suo “incantesimo” (ivi, 166):

Questo racconto della mia vita è stato in egual misura anche un racconto della vita di mia madre... e non solo, è anche il racconto della vita dei figli che non ho avuto, e anche il racconto che loro fanno di me... questo racconto è il racconto della persona alla quale non è mai stato permesso di essere e il racconto della persona che io non mi sono concessa di diventare [...] (ivi, 174).

Xuela (non) vive la propria e l'altrui storia, e, al termine del cammino esistenziale, attende la morte¹⁴. Nell'*oeuvre* di Kincaid non è la madre a morire ma *Mio fratello*, nel *memoir* che narra l'ultimo periodo di vita di Devon, ammalatosi di aids ad Antigua, e il continuo “andirivieni” della scrittrice dal Vermont all'isola nativa per portargli la medicina dagli Stati Uniti. La figura gioca un ruolo speciale nel ricordo di Kincaid: da piccolo, quando non è stato assistito dalla sorella, ha scatenato la reazione della madre che, per punirla, le ha bruciato gli amati (e rubati) libri. Il fratello rappresenta lo “sbandato”, il “drogato”, il cantante rasta, il giardiniere (è l'eredità materna a legare il fratello e la sorella all'arte del giardinaggio)¹⁵, il limone tagliato, la felce insolita venduta per procurarsi la droga, il santo e il peccatore. Dopo anni di assenza, ciò che Jamaica Kincaid sa è che la vita del “maschio” caraibico attraente e seducente è stata contraddistinta dagli estremi; in effetti, tale conoscenza si rivelerà erronea e ingannevole – se *Autobiografia di mia madre* celebra la forza di sopravvivenza di Xuela, in gioco è qui la “comprensione” – ingrata e saccheggiata, commenta il *memoir* – del segreto inconoscibile all'esperienza diasporica di J.K.

¹⁴ La questione dell'esistenzialismo è trattata da Josette Spartacus (2008): «Her enterprise is aesthetically phenomenological and existentialist, as these books are works of art that both explain the historical phenomenon that started with the “discovery” of the Americas by Christopher Columbus and reveal the impact these past events still have on the singularity of Kincaid's vision and her existence wherever she is: in Vermont or in the Himalaya». Sulla centralità del *grafting*, vedi la conferenza *The Art and Craft of Grafting in Jamaica Kincaid's Work*, tenutasi a maggio 19 e 20, 2017, all'Université Paris 8 e Université Paris Sorbonne, in collaborazione con Université Toulouse 2 Jean Jaurès e Institut des Amériques, Université de Lorraine.

¹⁵ Si veda Alice Walker (1984). Nel recente articolo di Kincaid (2020), la scrittrice ritorna all'eredità materna in termini di cura per il giardino, e riprende molte delle tematiche sviluppate qui in seguito.

In questo testo non esistono riferimenti espliciti all'Eden; la visione paradisiaca non può iscriversi nell'inferno da cui Kincaid è fuggita anni addietro, se non nel corpo malato che rompe con ogni dialettica tra l'idilliaco e il reale. Poco dopo la nascita, il bambino è stato assalito dalle formiche, che ricordano i virus che mangiano adesso il dentro del suo essere: «[...] cosine rosse che lo uccidevano da fuori, come le cosine che lo stavano uccidendo da dentro» (Kincaid 1999a, 11). Il corpo – «fioritura dopo fioritura» – diviene la mappa delle vicende del male che ha colpito l'uomo, l'«oggetto» della cura narcisista della madre incapace di amare ma eccellente nel trattamento dei bisogni fisici dei figli, e il «soggetto» dell'esperienza di Kincaid che, venendo a conoscenza di ciò che capita al fratello, cade, triste e spaventata, in un buco profondo, nel tumulto dei sentimenti «che non riesco a comprendere» (ivi, 75). Non è l'amore, che fa sentire meglio, ma «un sentimento molto forte» provocato da e rivolto a colui che Kincaid non ha potuto né voluto conoscere.

Partita da Antigua all'età di 16 anni, quando Devon ne aveva tre, al primo ritorno a «casa», Kincaid trova il fratello in un letto d'ospedale, isolato e dimenticato da tutti, curato con l'azt dal dottore esperto. La reazione è un senso di «nostalgia di vita», un bisogno di «redenzione», forse la riconciliazione e l'accettazione di sé stessa (Donatien-Yssa 2007, 34). In questa occasione, la scrittrice vaga a lungo sull'isola, da sola, rivedendo i luoghi dell'infanzia; torna con i figli, notando con stupore che essi si relazionano alla madre nel modo che ella ha conosciuto soltanto nell'idillio della primissima infanzia; dal Vermont, la linea telefonica le comunica i miglioramenti e, insieme, l'irresponsabilità del fratello che, migliorando grazie alla medicina, si rifiuta di proteggere sé stesso e gli altri. I ricordi (fin da piccola, Kincaid mostra un talento di memoria nei dettagli delle cose accadute, irritando la madre che non vuole ricordare) riemergono nitidi: la volta in cui, con Devon, ha passeggiato fino all'orto botanico – il luogo dell'albero impossibile da identificare (Kincaid 1999a, 57) –, accanto al carcere, di lato alla scuola, vicino ai magnifici frutti dell'albero da cui si ricava il mogano. Il penultimo ritorno avviene due mesi prima della morte del fratello: Kincaid trova un corpo piccolo in un letto da bambino, l'odore forte che permea la casa della madre (la rappresentazione olfattiva, visuale e tattile è fortemente rimarcata

nell'opera di Kincaid); per l'ultima volta, litiga con lui; come sempre, e ancor più, ella è afferrata dal desiderio di scappare – dall'isola, dalla pena, dalla storia della sua stessa sopravvivenza.

Jamaica Kincaid è appena tornata da un viaggio a Miami quando riceve la notizia attesa, che la rigetta nel destino di coloro con cui è cresciuta, e rispetto ai quali ribadisce il suo diritto alla differenza: «[...] avrei soltanto voluto essere felice» (ivi, 71). In realtà, ora e qui, «nessuna metafora è possibile». Dopo il funerale, Kincaid riprende la quotidianità negli Stati Uniti: a Chicago, mentre promuove un libro, viene avvicinata da una donna che le sembra di conoscere, e che ha effettivamente incontrato ad un seminario sull'aids tenutosi ad Antigua. Presa da un'urgenza che non comprende, le comunica della morte del fratello; la straniera ne è a conoscenza, presentandosi come colei che ha aperto la sua casa, contro l'ostilità dell'isola, agli incontri degli omosessuali: «Devon era un ospite assiduo» (ivi, 108):

[...] la sua vita si dispiegò in modo da poter vedere tutto e non vedere niente: nella sua vita non era fiorito nulla, la sua vita era stata l'opposto di una fioritura, la sua vita era stata come un bocciolo che, dopo essersi formato, invece di aprirsi in un fiore, diventa scuro e cade a terra (ivi, 109) [...].

Ma la sensazione che la vita di mio fratello, con la metafora del bocciolo – del fiore che sboccia e poi del fiore che appassisce, del fiore che produce un seme il quale contiene alteri bocci che diventano fiori, e così via, e così via per l'eternità – la sensazione che di fatto la sua vita avrebbe dovuto generare una simile metafora [...] non mi abbandonava [...] (ivi, 112).

Il giardino e la “passeggiata”

E il Signore piantò un giardino in Eden, all'est; e lì mise l'uomo che aveva formato.

Genesis, 2:8

È un altro modo di far sorgere. Si può parlare di piantare, e di ogni cosa nell'ordine del piantare, immaginario, reale, simbolico. Il giardino è interessante per il lettore che sta piantando un giardino di carta, e di parole. Un appello è rivolto a tutti i giardinieri e alla loro genealogia.

H. Cixous, *Acqua viva: Come Seguire un Gingillo d'Acqua*

Sono diventata una scrittrice per disperazione, così quando seppi che mio fratello stava morendo, l'atto di salvare me stessa mi era familiare: avrei scritto di lui. Avrei scritto della sua morte [...] quando venni a sapere della malattia di mio fratello e del fatto che stava morendo, seppi d'istinto, che per comprendere la sua morte, senza morire insieme a lui, avrei dovuto scrivere su di lui (ivi, 30).

Oltre a scrivere del fratello – che è il passato, che è già il libro che Kincaid ha offerto alla lettura – bisogna, forse, che la “metafora del boccio” si trasformi nella “cura” – l'amore, la curiosità umana, il disorientamento creativo – della continuazione della scrittura, dell'affermazione dell'esistenza. Nel 1999 e nel 2005, rispettivamente in contemporanea con l'uscita di *My Garden (Book)*: e di *Among Flowers. A Walk in the Himalaya*, Jamaica Kincaid cura due importanti raccolte, la prima sulle piante, *My Favourite Plant. Writers and Gardeners on the Plants They Love* (1999b), l'altra sul viaggio, *The Best American Travel Writing* (2005a). Questi lavori nascono in un periodo di stabilità per la scrittrice che vive ora permanentemente in Vermont, il luogo confortevole che le permette di riflettere sulla passione, prima, per il giardinaggio e, poi, per la scrittura di viaggio. Pur distanti nel tempo, le due cure – e le introduzioni che le presentano – si incrociano come i passaggi di una poetica che sfocerà nel “Libro” e nella “passeggiata” delle opere successive¹⁶.

¹⁶ Eleanor Byrne (2018) identifica un vero e proprio «pensiero con/sulla pianta», il pensiero vegetale che narra ciò che la studiosa chiama, in riferimento a Michael Marder (2013), «il giardino gotico globalizzato».

Nell'introduzione a *My Favourite Plant*, Kincaid si sorprende di chiedere a scrittori e a giardinieri di relazionare sui ricordi, sugli amori delle piante preferite (clima, acqua, fertilizzanti), sui loro stessi amori: «Amano solo, e l'unico amore del momento: quando il momento è passato, amano il ricordo del momento» (1999b, xv). Come già e sempre nella sua opera, l'amore si lega alla memoria (che chiama il passato, che forma il presente, e che detta il futuro – “*to come*”) che, a sua volta, è legata alle parole, alla scrittura, e alla “soddisfazione” che il libro – costruito come un giardino – vuole offrire: «Ho provato a organizzare questi saggi e poesie in modo da dare l'illusione di un giardino [...] un giardino di parole e di immagini fatte di parole, di fiori trasformati in parole, e di parole che di seguito rendono visibili il fiore, la pianta, il pisello [...]» (ivi, xix). La visibilità è già l'intervento creativo nel mondo; ciò che riguarda la soddisfazione, invece, è che essa non deve essere mai completa, pena l'immobilità; per Jamaica Kincaid, la decostruzione della logica del Paradiso, con l'idillio della piena soddisfazione, si declina adesso nella trasgressione dei suoi confini, nella ribellione che vuole “di più”:

Un giardino, non importa quanto sia buono, non deve soddisfare mai. Il mondo come lo conosciamo noi, dopo tutto, è cominciato in un giardino buonissimo, un giardino pienamente soddisfacente – il Paradiso – ma dopo un po' il padrone e gli occupanti vollero di più (ivi, xix).

I confini del Paradiso non contengono il desiderio umano che vuole “oltre”/“altro” dal perimento concesso, dall'ordine che regge i limiti (e i canoni), dalle regole che controllano la vivibilità. È esattamente il desiderio che realizza la *travel writer* (non la “rifugiata”, se non molto *dignified*, il che non farebbe di lei una vera rifugiata) che sfugge dai limiti della sua vita per godere della “curiosità” (il sentimento che la scrittura può condividere universalmente) e del *displacement* che, nell'interstizio rischioso tra il familiare e lo sconosciuto immaginato, non impedisce al percorso della viaggiatrice – «un fascio vulnerabile di un essere umano, una massa di nervi» (ivi, xiv) – di giungere a destinazione.

L'amore, la curiosità, e il disorientamento creativo costituiscono elementi nuovi nella poetica di Kincaid, che ne destina la celebrazione in *My Garden (Book)*: (1999c),

e nella passeggiata “tra i fiori” dell’Himalaya, *Among Flowers* (2005b)¹⁷. Il primo “Libro” è dedicato ai figli ed è legato indissolubilmente alla parola (1999c, 7 tda); il diario della “spedizione” sponsorizzata dalla National Geographic Society è, a sua volta, indissociabile dalla curiosità intellettuale del vivaista e del botanico che incarnano, per il tempo della spedizione, un’alienazione di vita che è tanto irritante quanto «così piacevole» e «così interessante» (2005b, 3).

My Garden (Book): costituisce un’ulteriore realizzazione della decostruzione a firma Kincaid:

[...] il giardino che stavo creando (e che sto ancora facendo e che sarà sempre in farsi) rassomigliava a una mappa dei Caraibi [...] il giardino è per me è un esercizio di memoria, un modo di ricordare il mio immediato passato, un modo di raggiungere un passato che è il mio (il Mare Caraibico) e un passato come è indirettamente relativo a me (la conquista del Messico e i suoi dintorni) (Kincaid 1999c, 7-8).

L’Eden è il luogo della “narrativa” di Dio che crea Adamo e Eva (secondaria e “colpevole”, come sempre per le donne) per farli vivere giorno dopo giorno nello stato ideale del corpo e della mente. Rappresenta l’insieme di necessità e di piacere, lasciando convivere l’Albero della vita o il giardino vegetale, e l’Albero della Conoscenza, il giardino che è però bandito perché spinge verso l’esterno. Gli abitanti sono scacciati dal Paradiso perché vogliono uscire nel mondo – definito da Jamaica Kincaid come «un mondo di rigetto solo per rivendicare, di rigetto e poi di rivendicazione ancora, il mondo di tale desiderio che la sua fine (la morte) è un sollievo» (ivi, 222). L’atto di espulsione che segna la trasformazione edenica, segue la ribellione alle regole codificate, al disegno ordinato, alle richieste inascoltate; il tempo della rivolta è l’evoluzione della narrativa di significati “altri”, la comprensione di ciò che non si conosce ma che si desidera comprendere. La decostruzione in atto è narrata nella parola auto-biografica della scrittrice: «L’Eden è così, così ricco in agio che mi

¹⁷ La sponsorizzazione della spedizione da parte della National Geographic è, di per sé, un segno di “ambiguità” politica; sul ruolo coloniale e colonizzante della Società, si veda Spurr (1993); Lutz e Collins (1994); Bloom (1994); Street (2000).

tenta di causare disagio. Sono in uno stato di costante disagio, e questo stato mi piace così tanto da volerlo condividere» (ivi, 229)¹⁸.

Il giardino nel Vermont è così confortevole da provocare il desiderio di condividere lo stato d'ansia avvertito quotidianamente dalla donna-scrittrice-giardiniera, intramezzato dalle riflessioni “politiche” che l'attività di progettazione e di manutenzione provoca nella sua scrittura. Nel giardino, l'azione di Kincaid è piena di dubbi, di meraviglie, di incontri inaspettati (che fare con la volpe, o con il coniglio selvatico?), di preoccupazioni, liste e compilazioni, irritazioni e piaceri, l'emergere di incomprensioni e delle differenze (l'abitudine caraibica di vivere “fuori” rispetto alla logica occidentale del “dentro” familiare; l'incomprensione del ciclo delle stagioni; l'insofferenza per l'ordine ricercato dai famosi giardini visitati), di letture e di riflessioni. Sul comodino, ella tiene una pila di libri, e molti sono relativi al commercio atlantico degli schiavi, e alla nascita del mondo in cui Kincaid vive ora. Lei legge e “usa” questi libri; se la lettura è un atto fisico, la riflessione che ne consegue sa riconoscere l'autorità e la sicurezza con cui i testi sono stati pensati e scritti. Importante è che, di contro ai resoconti della “magnificenza” dei giardini voluti da Sackville-West, alle “neurosi” creative di Gertrude “Bumps” Jekyll, o al “giardino perfetto” di Monet a Giverny, il pensiero della scrittrice vada al carico di sofferenza incarnato dall'autobiografia di Nina Simone, e, in un riferimento critico a *Ritratto di signora* di Henry James, all'opera postcoloniale *Nervous Condition* di Tsitsi Dangarembga¹⁹.

Ciò che i libri rivelano, in particolare, è l'impeto europeo alla manipolazione delle specie, trasformate e impiantate da luoghi lontani nei giardini inglesi o in quelli affluenti del New England²⁰: «Una natura sottomessa è parte della visione del mondo

¹⁸ Sul *disconfort* ontologico e culturale, vedi Spartacus (2018) che fa riferimento alla *blés* trattata da P. Donatien-Yssa (2007).

¹⁹ La “condizione nervosa” caratterizzerà l'esistenza della *gardener* e *traveller* Kincaid, in una forma che, secondo Nayar (2013), mette in discussione sia il giardinaggio che il *travelogue*, interpretando il ruolo critico della scrittrice quale “cosmopolita ansiosa”.

²⁰ Susie O'Brien (2002, 167) fornisce informazioni sul ruolo che il New England ha svolto nella storia dell'ambiente americano; uno dei primi posti a essere colonizzato, ha dato i natali a una potente corrente di coscienza ambientale, e, nel Settecento, fu designata dai puritani quale “terra promessa”.

in cui tutto appare bellissimo» (ivi, 112). La questione riguarda il rapporto tra il giardinaggio e la conquista, in particolare, la nascita della botanica (di cui pure Kincaid era appassionata negli anni di formazione scolastica, e di cui diviene sempre più esperta) che, rimuovendo e trasformando/ibridizzando le piante, ne determina il possesso tramite la nomenclatura²¹. Una sezione di *My Garden (Book)*: racconta di Carl Linneo, che, «simile a Adamo» (ivi, 151), dopo aver incontrato il ricco olandese George Clifford e visitato le sue serre di piante prelevate dai paesi conquistati, sancisce l'ordine imperiale tramite l'imposizione del nome latino, la tassonomia, la nomenclatura binomia. Ancora, una lunga sezione di *My Garden (Book)*: associa la “storia” di sé alla scoperta del “Nuovo Mondo”: «La mia storia comincia in questo modo: nel 1492, Cristoforo Colombo scoprì il nuovo mondo» (ivi, 153). Lo scopritore italiano osservava il nuovo mondo nel “vuoto” del paradiso – un Eden che non riguardava certo gli esseri “semplicemente vivi” che lo abitavano – al cui interno era possibile marcare a fuoco la “narrativa” di trasformazione della meraviglia in ordine, producendo, ad esempio, la “nota” – Kincaid inserirebbe l’“asterisco” della propria versione alla narrativa di Colombo (ivi, 164) – che nominava l'isola di Antigua al seguito di una “chiesa”, svuotandola degli esseri e delle cose native – animali, vegetali, minerali – per rimpiazzare tutto con la lingua di nomi “ragionevoli”, attribuiti con “standard oggettivi”. Kincaid recita il commento ironico alla vicenda – «la ragione costituisce un piacere per loro» (ivi, 160) – per articolare poi l'interrogazione critica della stessa “Storia”:

L'invenzione di questo sistema è stata una buona cosa. La sua narrativa comincerebbe così: all'inizio il regno vegetale era caos, la gente ovunque chiamava le stesse cose con un nome significativo per loro, non un nome a cui si era giunti con uno standard oggettivo. Ma chi è interessato nello standard oggettivo? Chi ne ha bisogno? Ciò mi porta a chiedere ancora una volta: come chiamare la cosa che è successa a me a coloro i quali mi rassomigliano? Dovrebbe essere una idea; dovrebbe essere una ferita aperta, a ogni respiro che immetto e espello, guarire

²¹ Un esempio, fra i tanti, è la “dalia”: «La pianta che conosciamo come dalia, è stata nominata da un botanico svedese, Andreas Dahl. Ma non è una pianta svedese. È nativa del Messico e dell'America centrale. Quando la Spagna colonizzò il Messico, la inviarono in un giardino botanico in Spagna, e il nome azteco di questa pianta, *cocoxochitl*, fu sostituito, e cancellato di fatto – insieme alla sua storia culturale lunga e ricca» (Kincaid in Jewell, 2020).

e aprire la ferita di nuovo, di nuovo, e sempre ancora, oppure è un lungo momento che inizia ogni giorno, d'accapo, sin dal 1642? (ivi, 166)

Le domande restano senza risposta, aprendo i capitoli di *My Garden (Book)*: dedicati alla primavera, all'inizio della pianificazione del giardino (servono matita e carta per incidere le linee del suo futuro), al bisogno di dargli forma, alla necessità del movimento interno ed esterno²². In termini di movimento “fuori”, verso la conclusione, il Libro include il racconto della spedizione di Jamaica Kincaid in Cina al seguito di importanti vivaisti americani che devono averla accettata nel loro “club”. Il racconto segna l'inizio – che solitamente ha luogo nella lettura di un libro, di molti libri sull'argomento – dello spostamento «sull'orlo del mondo» (ivi, 200) alla ricerca dei semi da collezionare e di piante da piantare altrove. In viaggio, con il passare del tempo, il mondo conosciuto scompare, e, nello iato dislocante, Kincaid comprende che la fine del Paradiso è nella sua evoluzione in “stato selvatico”, il concetto che dice il rifiuto del controllo e dell'ordine, lo spazio da cui riportare cose preziose, a cui dare un senso, l'alterità da comprendere e da condividere.

L'ultima visita di *My Garden (Book)*: avviene in un giardino in Inghilterra, dove una immensa sezione è pianificata per somigliare a una “radura dell'Himalaya”: «Non conosco una radura nell'Himalaya. Non sono mai stata nell'Himalaya» (ivi, 222). È l'annuncio del viaggio narrato in *Among Flowers*, il *travelogue* della spedizione – «veramente eccitante, veramente interessante» (Kincaid 2005b, 3) – in Nepal, le tre settimane trascorse nel paradiso naturale del mondo, il giardino allo stato nascente (ivi, 7)²³. Dopo la preparazione fisica, e il permesso ottenuto sul passaporto, la partenza è rimandata a causa degli avvenimenti dell'11 settembre; quando parte, Kincaid – camminatrice, collezionista di semi, e *plant gatherer* – sa che l'avventura realizzerà il suo amore per l'altro, oltre il possesso, il controllo e la domesticazione, la

²² Per Didur (2010) la “forma” e l'intervento radicale operato dalla scrittura di J.K., giocano il ruolo decisivo di rompere con l'eredità imperialista.

²³ Il *travelogue* ha provocato vari interventi critici, che sottolineano la compartecipazione di J.K. alle nuove forme di “imperialismo” globale. Considerato che l'argomento non può essere trattato qui come dovrebbe, si rimanda a Rana Bhat (2019).

conquista o l'acquisizione forzata: «Il mio amore per le cose che sono distanti, ma cose che non desidero possedere» (ivi, 71)²⁴.

Il diario si concentra sul periodo iniziale della spedizione, un tempo fuori dal tempo, vissuto in uno spazio sconosciuto, ampio e aperto – «che non è qui e non lì, e da qualche parte»; la sua alterità confonde ma, proprio per questo, è straordinariamente magica (il ricordo di infanzia riporta Jamaica Kincaid bambina alla visita della “*fair*” ad Antigua)²⁵. L'esploratrice avverte, insieme, il godimento della perdita di sé e la compartecipazione immersiva con le vicende del mondo: «nessuna frontiera tra me stessa e ciò che vedevo» (ivi, 20). Dinanzi si stende un panorama sterminato: si guarda in alto e si guarda in basso; la prima mattina diviene routine, il senso della distanza è collassato/distrutto. Inizia così la “passeggiata” attraverso/verso la flora e la fauna del Nepal («non sopra loro, come se potessero arrendersi», ivi, 107), posta “tra” la perdita di direzione e il senso di alienazione. Il sole attraversa la pelle di Kincaid, che sosta ai villaggi e incontra gli abitanti; le tempeste di fulmini e di pioggia le sembrano sollevarsi dal profondo della terra; le montagne si fanno ospitali d'infinita farfalle. Qui e ora, il giardino dell'Eden assume un nuovo senso: «il cibo e i fiori vi fanno tutt'uno» (ivi, 65).

Jamaica Kincaid negozia la sua esperienza ad ogni passo, perché ad ogni nuovo cammino, esiste una nuova vista. La felicità, il desiderio, la curiosità sostanziano la sua sete di conoscenza – che è «benigna» (ivi, 115) – nel ritorno di “pace” che le comunica la terra. Ogni cosa, il giorno, la notte, le appaiono come una “favola” vissuta in un tempo indimenticabile, tra luoghi sacri e viste d'immacolata purezza. L'epopea di J.K. si avvia a terminare; l'immagine che chiude il viaggio nell'Eden del mondo, è la consapevolezza che, oltre l'idillio, diversamente dalla ribellione ai limiti e ai canoni, esiste la possibilità di popolare questo stesso mondo con ciò che nasce e cresce in altre parti, nella differenza della sua assoluta alterità:

²⁴ Sulla trasformazione “femminile” del genere del *travel writing*: Bhattacharya (2020) cita il saggio di Zoran Pecic (2011), che discute la funzione dei “giardini” nella storia della colonizzazione, articolando i tratti della differenza della poetica autoriale: «Kincaid's text *Among Flowers* is both an act of resistance and a means for appropriating the Western institution of botany to voice untold stories of exploitation» (Pecic 2011, 139).

²⁵ Qui, il «back and forth» avviene come funzione del tempo e della memoria, relazionandosi all'identità di genere di Kincaid, che, come spesso nei *travelogues* a firma femminile, identifica la casa e i figli quali elementi da cui è difficile allontanarsi. Vedi Bhattacharya (2020, 5).

L'Eden non è mai distante dalla mente di un giardiniere. È il giardino a cui tutti facciamo riferimento, volenti o nolenti. Ed esso resta per sempre fuori dalla nostra portata. [...] Il Vermont, tutto da sé, e abbastanza, dovrebbe essere eden e valevole un giardino. Ma, apparentemente, io non lo trovo così. Mi sembra di credere che troverò il mio idillio, un vero ideale, solo se potrò popolarlo di piante da un altro alto del mondo (ivi, 189)²⁶.

²⁶ Pramod Nayar (2013) rivendica il “transnazionalismo” dell’opera di Kincaid, l’incontro cross-culturale, la mobilità e l’interazione, e insieme l’ansia del cosmopolitismo, l’incertezza della viaggiatrice, che si distanzia sia dal retaggio coloniale che dall’identità di esperta e giardiniera del primo mondo, tramite l’uso della “prospettiva”, il controllo testuale-retorico, la contro-narrativa, l’inadeguatezza, la decontestualizzazione e la ricontestualizzazione dell’esotico, con cui Kincaid (auto) interpreta la sua avventura.

Bibliografia

- Baleiro, Rita, Quinteiro, Silvia (2018), “*A Small Place*”, by Jamaica Kincaid: *Envisioning Literary Tourism in Antigua*, «Journal of Tourism and Cultural Change», vol. 17, n. 6, pp. 676-688.
- Bhattacharya, Subarna (2020), *Beyond Postcoloniality: Female Subjectivity and Travel in Jamaica Kincaid's Among Flowers*, «Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities», vol. 12, n. 5, pp. 1-9.
- Bloom, Lisa (1994), *Constructing Whiteness: Popular Science and National Geographic in the Age of Multiculturalism*, «Configurations», vol. 2., n. 2., pp. 15-32.
- Byrne, Eleanor (2018), *The Globalised Garden: Jamaica Kincaid's Postcolonial Gothic*, «Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies», vol. 19, pp. 77-90.
- Didur, Jill (2010), ‘Gardenworthy’: *Rerouting Colonial Botany in Jamaica Kincaid's “Among Flowers. A Walk in the Himalaya”*, «Public», vol. 41, n. 1, pp. 173-185; <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/32018/29279>.
- Donatien-Yssa, Patricia (2017), *L'exorcisme de la blès. Vaincre la souffrance dans “Autobiographie de ma mère” de Jamaica Kincaid*, Paris, Le Manuscrit.
- Kincaid, Jamaica (1997), *Autobiografia di mia madre* [1996], Milano, Adelphi.
- Kincaid, Jamaica (1999a), *Mio fratello* [1997], Milano, Adelphi.
- Kincaid, Jamaica (ed.) (1999b), *My favorite plant. Writers and gardeners on the plant they love*, London, Vintage.
- Kincaid, Jamaica (1999c), *My Garden (Book):*, New York, Farrar Straus Giroux.
- Kincaid, Jamaica (2000), *Un posto piccolo* [1988], Milano, Adelphi.
- Kincaid, Jamaica (2001), *Talk Stories*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Kincaid, Jamaica (2002), *In conversation with Kay Bonetti*, «The Missouri Review», June 01, 2002.
- Kincaid, Jamaica (ed.) (2005a), *The Best American Travel Writing 2005*, Boston, Houghton.
- Kincaid, Jamaica (2005b), *Among Flowers. A Walk in the Himalaya*, Washington, National Geographic Society.
- Kincaid, Jamaica (2008), *Lucy* [1983], Milano, Adelphi.
- Kincaid, Jamaica (2010), *Reading with Saidiya Hartman*, Columbia University, New York, April 22, 2010; <https://www.youtube.com/watch?v=OrI-O6y0tbU>.
- Kincaid, Jamaica (2011), *In fondo al fiume* [1978], Milano, Adelphi.

- Kincaid, Jamaica, Loh, Alyssa (2013), *A Conversation with Jamaica Kincaid*, «The American Reader»; <https://theamericanreader.com/a-conversation-with-jamaica-kincaid/>.
- Kincaid, Jamaica (2017), *Annie John* [1983], Milano, Adelphi.
- Kincaid, Jamaica (2020), *The Disturbances of the Garden*. *In the garden, one performs the act of possessing*, «The New Yorker» September 7, 2020.
- Lutz, Catherine A., Collins, Jane L. (1994), *Reading National Geographic*, Chicago and London, Chicago University Press.
- Mambrol, Nasrullah (2020), *Analysis of Jamaica Kincaid's Stories*, «Literariness», May 2, 2020; <https://literariness.org/2020/05/26/analysis-of-jamaica-kincaids-stories/>.
- Murray, A. Melanie (2001), *Shifting Identities and Locations in Jamaica Kincaid's My Garden (Book): and A Small Place*», «World Literature Written in English», nol. 39, n. 1.
- Nayar, K. Pramod (2013), *Mobility and Anxious Cosmopolitanism: Jamaica Kincaid's Among Flowers*, «Transnational Literature» vol. 6, n. 1.
- O'Brien, Susie (2002), *The Garden and the World: Jamaica Kincaid and the Cultural Borders of Ecocriticism*, «Mosaic», vol. 35, n. 2, pp. 167-184.
- Pečić, Zoran, (2011), «Floral Diaspora in Jamaica Kincaid's Travel Writing», in Justin D. Edwards and Rune Graulund (eds.), *Postcolonial Travel Writing*, London, Palgrave Macmillan.
- Shuv Raj, Rana Bhat (2019), *Orientalist Representation of Nepali People, Culture and Landscape: A Critical Discourse Analysis of "Among Flowers: A Walk in the Himalaya"*, «SCHOLARS: Journal of Arts & Humanities», vol.1, pp. 24-40; <https://doi.org/10.3126/sjah.v1i0.34445>.
- Spartacus, Josette (2018), *Graphing and Grafting in Jamaica Kincaid's Garden Memoirs*, «Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies, Summer», vol. 19, pp. 65-75; <https://sites.cortland.edu/wagadu/v19-graphing-and-grafting/>.
- Spurr, David (1993), *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham and London, Duke University Press.
- Street, Linda (2000), *Veils and Daggers: A Century of National Geographic's Representation of the Arab World*, Temple University Press, 2000.
- Walker, Alice (1984), *In Search of Our Mothers' Gardens*, London, The Women's Press Ltd.

Nota biografica

Silvana Carotenuto è professoressa associata di Letterature in lingua inglese all'Università di Napoli L'Orientale, dove dirige il Centro di Studi Postcoloniali e di Genere (CSPG). Scrive di decostruzione, *écriture feminine*, di studi postcoloniali e visuali. È responsabile del gruppo di ricerca M.A.M, e dell'archivio digitale "Matriarchivio del Mediterraneo" (www.matriarchiviomediteraneo.org). Il suo *La pupilla di Demetra. La decostruzione e le arti* esce nel 2021 per i caratteri di Archive Books (Berlino-Milano).

scarotenuto@unior.it

Come citare questo articolo

Carotenuto, Silvana (2021), *Il (libro in) cammino di Jamaica Kincaid. Nel "paradiso" reclamato*, «Scritture Migranti», *Viaggio e sconfinamenti*, a cura di Emanuela Piga Bruni e Pierluigi Musarò, n. 14/2020, pp. 29-53.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di "open access" per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.