

Chiara Vitali

LA COLLOCAZIONE SOCIO-POLITICA DI *BORDERLINE*
DI HANIF KUREISHI

Se si dà uno sguardo al contesto socio-politico britannico tra gli anni Cinquanta e Novanta si può osservare come la situazione degli immigrati in Inghilterra sia caratterizzata da un percorso evolutivo che, dopo la negatività degli anni Settanta, conosce un graduale miglioramento e in cui il ruolo chiave è giocato dagli anni Ottanta. I fermenti e gli scontri di questi anni, infatti, si riveleranno fondamentali per la maturazione di una nuova cultura e di nuovi equilibri che condurranno alle conquiste e alla maggior stabilità degli anni Novanta.

È proprio nei cruciali anni Ottanta che si assiste all'ascesa del teatro e del cinema black. In particolare il teatro d'immigrazione ha impulso nell'ambito del teatro alternativo (*fringe theatre*) di forte ispirazione sociale. Si tratta del più libero mezzo d'espressione esistente e ha le sue radici in quel sincero interesse per altre culture nato già negli anni Settanta, anni in cui drammaturghi, editori e registi, in opposizione alla politica imperante, vanno a caccia di "mediatori culturali":

In the politically conscious 1970s there was, in TV and theatre, a liberal desire to encourage work from unmapped and emergent areas. [...] They required stories about the new British communities, by cultural translators, as it were, to interpret one side to the other. [...] It mattered to the dramaturges, editors and directors that new writers were developed, that a new culture – not nostalgia, not analysis, not mere entertainment, but a living response – was cultivated. (Kureishi: 1999, XVI)

Hanif Kureishi esordisce come scrittore di teatro, proprio in questi anni, proprio in seno al teatro alternativo e proprio in qualità di "mediatore culturale".

In generale la produzione di Kureishi riguardante la tematica dell'immigrazione, che si colloca proprio tra gli anni Ottanta e Novanta, non si limita a rispecchiare nitidamente questa evoluzione della società britannica, ma costituisce anche e soprattutto una presa di posizione critica. Ma che cosa ha permesso all'angolo-paki-

stano una presa di posizione? Il fatto che Kureishi – figlio di un immigrato ma di cultura e formazione britannica – è riuscito a tracciare un quadro globale della società britannica sfruttando le potenzialità di rappresentazione derivanti dal suo punto di vista ibrido come nessuno prima. In questo modo Kureishi esce dal sottogenere della letteratura d'immigrazione ed entra in quello della letteratura britannica raggiungendo un potere di rappresentazione a tutto campo.

Dalle sue opere traspare l'aspirazione a un futuro, a un mondo concepito come un grande crogiuolo multietnico in cui si realizza l'unità nella diversità. Secondo l'autore non è più possibile non accorgersi della varietà e della fluidità della società odierna ormai composta dalla sovrapposizione di culture diverse, una società ibrida, in continua ricerca della propria identità e in perenne evoluzione, come gli individui che la compongono. Lo scrittore dichiara che oggi c'è un nuovo modo di essere:

I'm British [...] But being British is a new thing now. It involves people with names like Kureishi [...] or Rushdie, where it didn't before. And we are all British too...But most of the critics in England don't understand that. So there isn't any understanding of Britain being a multicultural place. They think that I am, let's say, a regional writer or writing in a sort of subgenre. They think writers like me are on the edges. We are still marginalized culturally...They don't see that the world is now hybrid. (Kureishi in K. C. Kaleta: 1998, 7)

Kureishi sostiene insomma che nonostante da tempo si siano verificati grandi cambiamenti che hanno portato alla creazione di una società ibrida, c'è sempre chi vorrebbe fingere di non accorgersene. Ma l'autore si spinge anche più in là collegando il problema del razzismo direttamente all'immagine d'identità nazionale che la Gran Bretagna ha di se stessa e mette in discussione proprio questa identità:

[...] A society that is racist is a society that cannot accept itself, that hates parts of itself so deeply that it cannot see, does not want to see – because of its spiritual and political nullity and inanition – how much people have in common with each other. (Kureishi in Perruchini: 2002, 404)

Secondo Kureishi il razzismo nasce quindi da un problema d'immagine e d'identità della stessa nazione ospitante, che in realtà non è credibile nemmeno agli occhi dei suoi stessi abitanti, i quali, in mancanza di meglio, si aggrappano ciecamente alla tradi-

zione passata. Va da sé che in questo modo tutto ciò che si differenzierebbe da questa tradizione diventa una minaccia per il solo fatto di esistere. Questa posizione di Kureishi trova riscontro nei dati dell'antropologia e della psicanalisi secondo cui il diverso, lo straniero, assumerebbero il ruolo di simbolo, d'immagine negativa della patria e pertanto l'esclusione sarebbe una sorta di rito attraverso cui la propria casa, la propria patria verrebbero purificati.

Secondo il narratore, l'errore di base è quello di considerare l'identità come qualcosa di necessariamente omogeneo, statico, perfettamente definito e definibile, per cui è facile operare delle generalizzazioni schematiche, confezionando così una serie di stereotipi sempre più lontani dalla realtà. Per lo scrittore, la chiave sta nel rendersi conto della complessità, della ricchezza e soprattutto della fluidità dell'identità di una persona o di una nazione. Per questo Kureishi si prende gioco degli stereotipi e dei loro facili tentativi di controllo con la sua ironia – un umorismo amaro e di denuncia – e con l'anarchia di un linguaggio spesso volutamente osceno e provocatorio.

L'ironia di Kureishi è una sorta di presa di distanza che coincide con il suo punto di vista nel contempo interno ed esterno alla società:

[...] Rushdie suggests that not only does nothing get lost in the process of immigration, but – and this is more important – something new will surely take place: the double nature of the postcolonial writer who is both an insider and an outsider, his new angle created by distance [...]. (Vivan: 2002, 30)

Il distacco ironico, tratto tipico della tradizione britannica inglese, in Kureishi è infatti generato da diverse premesse, e rivela un problema d'identità derivante da una posizione d'ibridismo culturale e dalla consapevolezza della mutevolezza della realtà. È proprio questa consapevolezza che tutto scorre, si mescola, muta e si confonde a generare il relativismo dell'autore.

Non è pertanto difficile cogliere l'esistenza di un profondo legame tra l'ibridismo di Kureishi, il suo stile ironico e cinematografico e la fluida mutevolezza del suo concetto d'identità. L'identità dell'ibrido, infatti, per sua stessa natura non è definibile ed è identificabile solo con un generico movimento verso il futuro; si tratta perciò di un qualcosa d'intrinsecamente mutevole, fluido, in divenire: "Kureishi's strong sense of his own hybrid perspective is his identity". (Kaleta: 1998, 256)

Questo ibridismo, questo dinamismo dell'autore si riflettono

inevitabilmente nella sua opera, dove spesso, oltre al distacco ironico, si riscontrano finali aperti, riferimenti all'indeterminatezza, al dubbio e rimandi al concetto d'ibrido, grazie a parole chiave come per esempio: *breed*, *mixture*, *belonging*, significativamente poste all'inizio di *The Buddha of Suburbia*, uno dei suoi romanzi più noti:

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bread, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburb and going somewhere. Perhaps is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. (Kureishi: 1990, 3)

Il giovane Hanif inizia dunque la sua carriera come autore teatrale negli anni Ottanta e in accordo con il suo ruolo di “mediatore culturale” la maggior parte delle sue opere teatrali tratta il tema dell'immigrazione:

Engaging almost immediately with Kureishi's major themes and conflicts, the plays explore the way immigrant experience is inflected by class, generation and gender and begin to debate the appropriate response to racism and the politics of representation. (Ranasinha: 2002, 21)

Il teatro di Kureishi ha giocato un ruolo centrale nel far emergere in tempo reale le problematiche sociali – soprattutto razziali ed etniche – degli anni Ottanta ed è stato uno strumento di discussione fondamentale per la presa di coscienza di quanto stava accadendo in quegli anni cruciali:

Questions of race, class, gender and sexuality explored from a progressive perspective form the central debates of almost all of Kureishi's work from his early plays until *Love in a Blue Time*. (Ranasinha: 2002, 17)

In particolare, *Borderline* si può considerare un esempio di teatro investigativo nel suo ritrarre una minoranza etnica minacciata: l'opera è realizzata da Kureishi dopo un lungo soggiorno a Southall – un'area prevalentemente abitata da immigranti asiatici a ovest di Londra – con la compagnia sperimentale del Joint Stock Theatre e nel contesto delle sollevazioni del 1979, che vedono la comunità asiatica opporsi al *rally* pre-elettorale organizzato dal Fronte Nazionale che porterà all'elezione di Margaret Thatcher. In seguito, qualche mese prima dell'uscita del *play*, nuove solleva-

zioni costringeranno il governo ad affrontare il problema del razzismo bianco.

L'idea è quella di creare – attraverso un lungo laboratorio con attori e regista, associato a un lavoro d'intervista alla comunità asiatica – un *play* in grado d'informare sulla situazione attuale della comunità e che sia una specie di sintesi tra giornalismo e teatro:

The idea of working like this was to produce well-informed drama about contemporary events, a mixture of information [...], polemical journalism and theatre. (Kureishi: 1999, XVIII)

Il prologo introduce immediatamente la tematica dell'immigrazione, in modo del tutto anticonvenzionale. Si tratta infatti di versi tratti dalla *Medea* di Euripide:

You have navigated with raging soul far from the paternal home, passing beyond the sea's double rocks, and you now inhabit a foreign land. (Kureishi: 1999, 93)

Questa sorta di lirica porta d'accesso al *play* rimanda a una figura archetipica, controversa e affascinante: quella di Medea, l'eterna viaggiatrice in fuga dal suo passato, eroina a lungo demonizzata dalla cultura patriarcale. Kureishi ne fa l'emblema universale dell'emigrante. Tuttavia, affrontando l'opera, il lettore/spettatore si renderà presto conto che l'autore non si limita ad avvolgere gli immigrati in una sorta di alone epico-eroico, ma denuncia contrasti e lacerazioni.

Il nucleo di *Borderline* è costituito dai conflitti che scaturiscono dall'accostamento di due etnie differenti, due colori differenti – bianco e nero – che dovrebbero raggiungere almeno una precaria armonia di compromesso, ma di fatto lo stacco si mantiene netto. Anche a livello strutturale l'opera esprime questa dicotomia, con il suo articolarsi in due atti.

Qui s'intersecano tre nodi dialettici: il primo filone è quello tra età diverse, il secondo è quello tra ideologie diverse, il terzo, che comprende i due precedenti, tra etnie diverse. Tutti e tre i discorsi convergono in un punto di contatto: l'opposizione all'autorità in nome della libertà, che si traduce concretamente nella libertà di scegliere.

Borderline, per l'appunto, ha il suo tema centrale nella scelta e precisamente nella scelta tra l'io e il noi, tra il pubblico e il privato. La scelta è presentata come la tappa finale di un percorso accidentato, la parziale risoluzione di un dissidio interiore, che però non lascia mai completamente soddisfatti. Il senso di conflitto che

pervade l'opera è quindi generato in buona parte proprio dalla tensione che nasce dal confronto di scelte opposte compiute dai personaggi.

In generale esiste un legame tra le scelte che un individuo compie e la sua identità. È forse per questo che i personaggi assumono un gran rilievo in *Borderline*, per quell'accento posto sull'identità, messa in evidenza dal fatto che tutti ne sono alla disperata ricerca, perché sono in qualche modo ibridi. L'attenzione si concentra quindi tutta sull'io che sceglie, dato che in teoria i personaggi si dovrebbero definire in base alle loro scelte. Se una scelta non è libera non esprime l'identità di chi la compie, o meglio la esprime ma in modo filtrato dai condizionamenti subiti. La vera identità dei personaggi dovrebbe emergere dunque nel momento in cui si contrappongono all'autorità con una scelta veramente libera.

Nell'opera ciascun personaggio cerca la propria identità in modo diverso e tramite scelte diverse. C'è per esempio chi si affida alla tradizione, chi ritorna alle origini, chi si riconosce in un gruppo o chi guarda dentro di sé. Non ha importanza che si tratti di scelte giuste o sbagliate: ogni scelta è sempre relativa, ma necessaria e problematica. In particolare, il dramma dei figli d'immigrati sta proprio nel fatto che le loro scelte non sono realmente libere, bensì condizionate dal loro ibridismo.

I personaggi di *Borderline* sono appunto dei casi limite (*borderline cases*), delle figure ai margini che vivono costantemente in uno stato di minaccia, come sull'orlo di un precipizio, come in una trincea dove tutti lottano contro tutti. La minaccia o i conflitti non provengono solamente dall'esterno – vale a dire dai vicini razzisti o dagli ultrà del Fronte Nazionale – ma anche da pericoli meno manifesti, ma altrettanto insidiosi.

Si pensi, prima di tutto, all'insanabile conflitto che lacera la stessa comunità asiatica dal suo interno, proprio nel momento in cui dovrebbe, invece, trovarsi unita. Le alleanze sono brevi e mutano al primo soffio di vento. Anche gli stessi attivisti promotori della causa separatista, più che vivere un senso di fratellanza, si rifugiano in un estremismo che li rende ciechi, ma che in compenso riempie la loro vita dandole un punto di riferimento. Oppure si pensi al profondo dissidio interiorizzato da Haroon tra morale pubblica e morale privata, risolto senza troppa convinzione grazie al compromesso della politica del *worm in the body*.

Comunque, il conflitto più aspro è quello generazionale, reso ancora più complicato dal suo svolgersi tra gli immigrati e i loro figli, i quali – a differenza dei genitori legati alla tradizione indiana

– appartengono alla Gran Bretagna. Ribellandosi alla famiglia d'origine da cui si sentono oppressi, vagano da soli per una nazione dove non sono accettati a causa del loro aspetto 'diverso'. I figli d'immigrati portano dunque sulle spalle il peso dell'irrisolta fusione di due mondi, sentendosi rifiutati da entrambi.

Il problema dei figli d'immigrati in *Borderline* consiste proprio nella loro condizione ibrida, che mina il senso d'appartenenza su cui dovrebbe basarsi la costruzione dell'identità. Questi giovani non potranno mai essere veramente liberi nelle loro scelte, perché hanno un bisogno troppo forte di punti di riferimento esterni alla famiglia. Anche se cercano di esprimere la propria identità attraverso scelte che si oppongono a quella che loro identificano come una forma d'autorità, non sono totalmente liberi, perché mancano dei punti di riferimento basilari. La tragedia di questi personaggi consiste perciò nel fatto che nonostante gli sforzi non riescono a esprimere la propria identità, perché non riescono a liberarsi dai condizionamenti che sono surrogati del senso d'appartenenza. Si pensi per esempio ad Amina che, una volta liberatasi dall'oppressione familiare, non riesce a fare a meno di sostituire la figura didattica di Haroon con quella di Yasmin, personaggi che hanno idee antitetiche ma che per Amina sono in grado di svolgere la medesima funzione.

Con la stessa problematicità Kureishi tratta parallelamente la spinosa questione del rapporto tra mass media e minoranze etniche. Espediente per la sua trattazione è l'introduzione del personaggio di Susan, la giornalista, mentre il dibattito è calato nel colloquio tra Susan e Anwar, ove il promotore della causa separatista dichiara che il modo con cui i mass media parlano delle minoranze etniche è deviante. Secondo questo personaggio, anche se i fatti che vengono riferiti sono reali, è il tono, il modo in cui se ne parla che è deformante, perché spinge alla compassione. Perciò Anwar conclude che a parlare dei problemi razziali ed etnici dovrebbero essere solo i diretti interessati, senza mediazioni:

[...] You change its nature as it passes through your hands. It drips pity. Somehow you say the right things. You talk about our problems. You say that we are victims. [...] It's the tone of voice you use. [...] The position you have – which reduces us. I suppose these things are always better coming from the patient than the nurse. [...] You take our voice. Replace it with your own. (Kureishi: 1999, 132)

Le argomentazioni di Anwar convincerebbero il lettore/spettatore, se non fossero sostenute da un promotore del separatismo, fatto che finisce per minarne la totale attendibilità, dato che l'auto-

re insinua sottilmente nell'opera il sospetto che si tratti in realtà di una forma di auto-ghettizzazione. Questo dimostra come la grandezza di Kureishi non sia tanto nella risoluzione delle problematiche del nostro tempo, quanto nel suo portarle allo scoperto attraverso un dibattito sempre aperto, un groviglio dialettico in cui il lettore/spettatore viene coinvolto in prima persona.

In conclusione si può dire che *Borderline* racchiude un importante discorso socio-politico, da un lato per il suo concepire il teatro in chiave sperimentale come mezzo espressivo di un'indagine sociale, dall'altro per l'efficacia con cui mette a fuoco la figura dell'immigrato attraverso la vivida trattazione delle problematiche connesse all'immigrazione, come la denuncia delle difficoltà che l'ibrido può incontrare nell'espressione della propria identità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELL, H. (1991), *Yearning: Race, Gender and Class Politics*, Boston, South End Press, 1991.

CHAUDHURI, U. (1993), 'The Poetics of Exile and the Politics of Home', in Seema Jena, P. 'From Victims to Survivors: The Anti-Hero and Narrative Strategy in Asian Immigrant Writing', *Wasafari*, 17, pp. 3-6.

GIKANDI, S. (1996) *Maps of Englishness*, New York, Columbia University Press.

GLICKSMAN, M. (1987), 'Interview', *Rolling Stone*, 19, pp. 33-34.

HOGAN, P. C. and PANDIT, L. (eds.) (1995), *Literary India: Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism and Culture*, New York, State University of New York Press, pp. 141-8.

KALETA, K. C., *Hanif Kureishi Postcolonial Storyteller*, United States of America, University of Texas Press, 1998.

KUREISHI, H. (1999), *Plays One*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H. (1986), *My Beautiful Laundrette*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H. (1988), *Sammy and Rosie Get Laid*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H. (1991), *London Kills Me*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H. (1997), *My Son the Fanatic*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H. (1990), *The Buddha of Suburbia*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H. (1995), *The Black Album*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H., *The Rainbow Sign* (1986), *Bradford* (1986), *Finishing the Job* (1988), *Eight Arms to Hold You* (1991), *Wild Women, Wild Men* (1992), in KUREISHI, H. (1996) *My Beautiful Laundrette and Other Writings*, London, Faber and Faber.

KUREISHI, H. (1985), 'Dirty Washing', *Time Out*, 795, 14-20 November 1985, 25-26.

KUREISHI, H. (1987), 'Disposing of the Raj', *Marxism Today*, January, p. 43.

KUREISHI, H. (1988), 'England Bloody England', *Guardian*, 22 January 1988, repr. In Kobena Mercer (ed.) (1988), *Black Film, British Cinema*, London, Institute of Contemporary Arts, pp. 24-25.

MACCABE, C. (1999), 'Interview: Hanif Kureishi on London', *Critical Quarterly*, 41/3, pp. 37-56.

MCLEOD, J. (2000), *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press.

MOORE-GILBERT, B. (1999) 'Hanif Kureishi and the Politics of Cultural Hybridity', in Stokes, J. and Reading, A. (eds.) (1999), *The Media in Britain: Current Debates and Developments*, Houndmills, Macmillan, pp. 273-281.

MOORE-GILBERT, B. (2003), *Hanif Kureishi*, Manchester, Manchester University Press.

NEEDHAM, A. D. (2000), *Using the Master's Tools: Resistance and the Literature of the African and South Asian Diasporas*, Houndmills, Macmillan.

PUNTER, D. (2000), *Postcolonial Imaginings: Fictions as a New World Order*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

RAHMAN, T. (1990) 'An Unresolved Confusion', *Dawn* (Lahore), pp. III-IV.

RANASINHA, R. (2002), *Hanif Kureishi*, United Kingdom, Northcote House.

RAY, S. (1998) 'The Nation in Performance: Bhabha, Mukherjee and Kureishi', in FLUDERNIK, M. (ed.) (1998), *Hybridity and Postcolonialism*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, pp. 219-238.

SINGER, E. (1991), 'Hanif Kureishi: A Londoner, But Not a Brit' in Biggs, M. (ed.) (1991), *In the Vernacular: Interviews at Yale with the Sculptors of Culture*, Jefferson, NC: McFarland and Co., pp. 103-109.

TRENEMAN, A. (1997), "Revelations: I Thought, I'll be a Writer", *Independent*, 15 April, p. 10.

VIVAN, I. (2002), *The Impact of Postcolonial Hybridisation on the Britishness of British Literature*, in *In that Village of Open Doors. Le nuove letterature crocevia della cultura moderna*, Venezia, Cafoscari-na, 2002.

WEBER, D. (1997), "No Secrets Were Safe from Me": Situating Hanif Kureishi', *Massachusetts Review*, 38/1, pp. 119-135.

YOUSAF, N. (1996) 'Hanif Kureishi and the Brown Man's Burden', *Critical Survey*, 8/1, pp. 14-25.