



Sergio Guerra – *Università di Urbino*

***Borderline* di Hanif Kureishi e il suo rapporto con la Black British Culture**

sergiogue@libero.it

Hanif Kureishi è oggi un autore affermato, tradotto in tutto il mondo, conosciuto soprattutto come romanziere e come sceneggiatore, ma pochi probabilmente sanno che dal 1976 al 1984 è stato un autore di teatro riconosciuto all'inizio degli anni '80 come uno dei giovani drammaturghi più promettenti sulla scena inglese. Il suo investimento nel teatro all'inizio della sua carriera artistica è stato massiccio, nonostante oggi Kureishi tenda a sminuire quella sua stagione creativa e abbia dichiarato che l'unico dei suoi *plays* ad avere superato il test del tempo è *Outskirts* (cfr. Moore-Gilbert 2001: 33). Ma quale che sia il giudizio del loro creatore, o i loro effettivi meriti letterari e teatrali, le commedie di Kureishi, ed in particolare *Borderline*¹, di cui ci occuperemo in questo saggio, rivestono a mio parere una notevole importanza dal punto di vista culturale, innanzitutto perché rappresentano un precoce contributo, all'interno della Black British Literature, alla nascente letteratura prodotta da figli di immigrati nati e cresciuti in Gran Bretagna, e poi, soprattutto, perché affrontano il problema di come rappresentare soggetti diasporici ed in generale l'interculturalità in maniera coraggiosa e, con il senno di poi, lungimirante. Kureishi cresce nei politicizzati anni '70, quando

there was, in tv and theatre, a liberal desire to encourage work from unmapped and emergent areas. [...] so editors and literary managers were appointed to seek out new writers. They required stories about the new British communities, by cultural translators, as it were, to interpret one side to the other. Anyone with one eye open

¹ *Borderline* è stata pubblicata per la prima volta da Methuen in associazione con il Royal Court Theatre nel 1981; poi inserita nel 1992 nella raccolta *Outskirts and Other Plays*, aperta dalla introduzione di Kureishi scritta per l'occasione, che è stata ristampata nel 1999 con il titolo *Hanif Kureishi: Plays One*. E' quest'ultima l'edizione a cui si fa riferimento in questo saggio.

could see that Britain had changed. It wasn't merely a matter of black workers doing the dirty jobs in the hospitals and on the buses. This was the end of something – the psychological loosening of the idea of Empire – and the start of something else, which involved violence, the contamination of racism and years of crisis. *The questions that a multi-cultural society had to ask had hardly been put.* (Kureishi 1992: xv-xvi, corsivo mio)

Nelle sue opere, a partire da commedie come *Borderline*, tutte le *questions* rilevanti verranno poste, ma, e questo è il dato più importante, senza *begging them*, senza dare nulla per scontato, senza cadere nello stereotipo, senza pregiudizi e facili soluzioni. Le domande vengono poste e la realtà dei vari problemi e personaggi offerta in tutta la sua complessità, affinché il lettore, ogni singolo lettore, rifletta su di essa e tragga le sue personali conclusioni.

BLACK BRITISH CULTURE

L'espressione *black British*, oggetto di dibattito a partire soprattutto dagli anni '80, richiede chiarificazione. In generale fa riferimento a soggetti con una storia di immigrazione alle spalle nati o stabilitisi in Gran Bretagna, e se fu usata per la prima volta alla fine degli anni '60 dal Caribbean Artists Movement con riferimento specifico alle diaspore caraibiche, venne poi ad indicare soggetti diasporici con *backgrounds* anche diversi, specialmente africani e asiatici. Questo perché il significante '*black*' assume qui la connotazione di 'colore politico', "a way of referencing the common experience of racism and marginalisation in Britain" (Hall 1988: 441). Nel suo articolo seminale, *New Ethnicities* (1988), Stuart Hall parla di due fasi nella politica identitaria dei soggetti diasporici e del conseguente uso del termine *black*². Nella prima fase, gli anni '70, Hall vede l'emergere in Gran Bretagna del termine *black* nel senso di

² Come spiega Procter, "la nozione di "politiche identitarie" emerge alla fine degli anni Sessanta e si sviluppa nei Settanta. Essa è associata ai nuovi movimenti sociali in Nord America e nell'Europa occidentale, come il movimento di liberazione delle donne e l'emergere della coscienza nera. La politica identitaria tradizionale si definisce in termini di legame assoluto e identificazione con una determinata comunità: un gruppo di persone che presenti un fronte unificato attraverso l'esclusione di tutti gli altri. Frasi come "è una cosa dei neri", "è una cosa dei gay", o "è una cosa delle donne" portano inscritte in sé le tracce di una politica identitaria tradizionale, in quanto implicano l'esistenza di un'identità di gruppo che si sia unificata attraverso l'esclusione. Questo tipo di politica identitaria, basata su una solidarietà inattaccabile, ha molti punti di forza ed ebbe certamente il merito di portare i diritti dei neri, delle donne e dei gay all'interno dei dibattiti e dei programmi politici. Tale politica, tuttavia, presenta alcuni specifici problemi." (Procter 2007: 128)

organizing category of a new politics of resistance, among groups and communities with, in fact, very different histories, traditions and ethnic identities. In this moment, politically speaking, 'the black experience', as a singular and unifying framework based on the building up of identity across ethnic and cultural difference between the different communities, became 'hegemonic' over other ethnic/racial identities [...].(Hall 1988: 441)

È il momento di slogan come *black is beautiful* e *black power*, della proposizione dell'idea di una comunità *black* compatta, e dell'immagine essenzialmente positiva del soggetto nero. Nell'ambito di una tale politica identitaria, di tipo tradizionale, prende naturalmente corpo la nozione di 'politically correct', una prescrizione ad aderire a questa visione semplicistica senza problematizzarla e mostrarne i limiti, tacciando chi lo fa di 'tradire la causa' o 'fare il gioco dei bianchi'.

Hall riconosce la necessità storica e strategica di questa fase, nella lunga lotta contro il razzismo, ma insiste sul fatto che, essendo quell'idea di *black experience* una ostruzione culturale, andava riconosciuta come tale per poter portare la politica culturale delle etnie emarginate e discriminate al livello più maturo di un confronto sull'esperienza reale dei soggetti diasporici nella società inglese. Dopo gli anni '70, Hall rileva la lenta apertura di una nuova fase, meno oppositiva e soluzionista, che descrive come

the end of the essential black subject [...] What is at issue here is the recognition of the extraordinary diversity of subjective positions, social experiences and cultural identities which compose the category 'black'; that is, the recognition that 'black' is essentially a politically and culturally constructed category, which cannot be grounded in a set of fixed trans-cultural or transcendental racial categories and which therefore has no guarantees in nature. (Hall 1988: 443)

Nel campo delle rappresentazioni, alle narrazioni rassicuranti che riproducono la contrapposizione soggetti-neri-buoni vs soggetti-bianchi-cattivi, che Kureishi stesso denomina "cheering fictions"³, si affiancano storie che abbattano questo ed altri stereotipi, e che sono sorrette dalla convinzione che alla causa della conquista di voce, visibilità, status e potere politico della comunità nera giovi di più una rappresentazione il più possibile veritiera della realtà, che comprenda i pregi degli inglesi e le mancanze degli stessi *blacks*, piuttosto che finzioni consolatorie e discriminatorie che riproducono, soltanto invertito, il

³ Nel saggio "Dirty Washing" (1985) Kureishi sostiene che la richiesta di immagini unicamente positive dell'etnicità implica una concezione dello scrittore come "public relations officer, a hired liar. If there is to be a serious attempt to understand Britain today, with its mix of races and colours, its hysteria and despair, then, writing about it has to be complex. It can't apologize or idealize. It can't sentimentalize and it can't represent only one group as having a monopoly on virtue." (Kureishi 1985: 26)

binarismo essenzialista del pensiero razzista.

Quello che nonostante le varie critiche possibili rende l'espressione *black British* tuttora valida e suggestiva è, secondo Stein, la tensione che produce:

[...] so fruitful a tension. This tension is a reciprocal one in that "blackness" redefines 'Britishness' and "Britishness" redefines "blackness". In his notorious "Rivers of Blood" speech of April 1968, Enoch Powell voiced his opinion that while black immigrants might receive or have British citizenship they would never "truly" become British, let alone English. It is the tension, then, between the two adjectives black and British – which contests Powell's exclusivist view – that is useful for our purposes. (Stein 2004: 8)

Come chiarisce Stein, se l'espressione era inizialmente provocatoria in quanto il rigetto di quella visione esclusiva di *Britishness* (o *Englishness*, che di quella nozione è fondamentalmente l'essenza) era funzionale all'idea che gli immigrati sarebbero rimasti a far parte del tessuto sociale inglese, oggi, da parte degli autori nati e cresciuti in Gran Bretagna, le 'nuove etnie' appunto di cui parla Hall nel saggio sopracitato, c'è la novità del *sentirsi* inglesi, un attaccamento cioè all'idea stessa di 'inglesità', da declinarsi però in modo radicalmente nuovo. Già nel 1986, Kureishi scrive:

It is the British, the white British, who have to learn that being British isn't what it was. Now it is a more complex thing, involving new elements. So there must be a fresh way of seeing Britain and the choices it faces: and a new way of being British after all this time. Much thought, discussion and self-examination must go into seeing the necessity for this, what this 'new way of being British' involves and how difficult it might be to attain. The failure to grasp this opportunity for a revitalized and broader self-definition in the face of a real failure to be human, will be more insularity, schism, bitterness and catastrophe. (Kureishi 1986: 101-2)

E Andrea Levy, più di recente, gli fa eco: "If Englishness doesn't define me, then redefine Englishness" (cit. in Stein 2004: 17). Tutto quanto detto in precedenza porta Stein a concludere:

The term black British literature does not necessarily claim to represent a singular experience. Rather I use it as a collective term that covers an imagined experiential field of overlapping territories. While at its narrowest it merely refers to writers with an African Caribbean background, at its widest it can include writing that takes recourse to domains such as Africa, Asia, or the Caribbean, and attendant cultural and aesthetic traditions. Britain, then, is being constructed as a part of, say, the Caribbean, if and when a writer chooses to fashion such an alliance, and the text draws on these distinct cultural traditions, thereby forging a new imaginary space. This new space denoted by the label *black British literature* is far from homogenous; on the contrary, its heterogeneity is one of its defining features. (Stein 2004: 17-18)

BORDERLINE

Come accadrà per altre opere di Kureishi, *Borderline* è una commedia pionieristica: per la prima volta, nel panorama culturale britannico, un autore con un *background* asiatico rappresenta la realtà della diaspora a cui egli stesso appartiene, in questo caso quella indo-pakistana a Londra. Rispetto ad opere teatrali precedenti, in particolare alla tradizione del *fringe theatre* cui lo stesso Kureishi appartiene⁴, c'è innanzitutto la prospettiva dell'*insider*, che ha ovviamente accesso a risvolti e saperi preclusi all'autore 'bianco', e poi una presa di posizione innovativa nei confronti della situazione strutturale dell'artista nero, di quel *burden of representation* che condiziona da sempre la *Black British Culture*. Kureishi non si sottrae all'esigenza di trattare i temi 'etnici', ma fin dall'inizio si caratterizza per una posizione lontana dal '*politically correct*' e da ogni facile semplificazione. Rispettando la complessità della realtà, Kureishi smonta stereotipi e razzismi da qualunque parte essi provengano, distingue la diversità delle situazioni personali in rapporto a generazione, genere e classe, e mostra i problemi e le contraddizioni inerenti ad ogni scelta soggettiva ed identitaria. È un atteggiamento critico che rifugge da assolutismi etnici e nazionalismi culturali, e che aderisce fin da allora ad una idea di identità come processo che sarà autorevolmente espressa da Stuart Hall e altri critici culturali nel corso degli anni '80:

Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation. This view problematises the very authority and authenticity to which the term, 'cultural identity', lays claim. (Hall 1990: 51)

Il *play* è ambientato nel 1979 a Southall, un sobborgo della zona ovest di Londra ad alta concentrazione di immigrati indo-pakistani, prevalentemente di etnia Sikh. Southall fu quell'anno teatro di scontri tra gruppi locali, che si opponevano a manifestazioni del National Front nell'ambito della campagna elettorale che si sarebbe di lì a poco conclusa con la vittoria di Margaret Thatcher, e la polizia; e nel 1981, pochi mesi prima del debutto della commedia, fece seguito a Brixton nell'ospitare la ribellione di parte della comunità *black British* di fronte ad episodi razzisti e in generale alla politica discriminatoria del

⁴ Per la relazione di Kureishi con il *fringe theatre*, che con Trevor Griffiths e Barry Keefe ad esempio aveva già trattato i temi dell'immigrazione e del razzismo, e con David Edgar anche il tema specifico dell'esperienza dei *British-Asians*, cfr. Moore-Gilbert 2001: 31-6 e 55-66.

governo⁵. Con una messa in scena estremamente scarna – ricorda Kureishi che quando erano in tournée e arrivavano nel luogo della rappresentazione lui e il regista dibattevano se lo spazio consentiva “to support a four-chair or a five-chair production” (cit. in Moore-Gilbert 2001: 57)⁶ – vengono messe a confronto varie posizioni all’interno della comunità anglo-pakistana: quelle degli immigrati arrivati da molto tempo a Londra, i genitori di Haroon e Amina, e quella dei giovani nati in Inghilterra, spesso denominati ‘immigrati di seconda generazione’, Haroon, Amina, ma anche Anwar, Yasmin e Farouk; viene inoltre fornita la prospettiva di Ravi, appena arrivato nel Paese. Iniziando una sua personale ricognizione “to see the diversity and drama of the Asian community” (Kureishi 1992: xix), che continuerà in particolare nelle sue sceneggiature per Stephen Frears, *My Beautiful Launderette* e *Sammy and Rosie go to Bed*, e in opere come *The Buddha of Suburbia*, *The Black Album* e *My Son the Fanatic*, Kureishi affronta, nelle sue parole, “themes that would absorb me for a long time” (*ibid.*), attento a mettere sul tappeto tutte le differenze e le contraddizioni presenti in quello specifico milieu culturale.

LA PRIMA GENERAZIONE

Amjad, padre di Amina, e il padre di Haroon, di cui si parla ma di cui non viene mai detto il nome, che condividono una lunga permanenza ed una lunga esperienza di lavoro in Gran Bretagna, motivate dal desiderio di raggiungere un livello di benessere non raggiungibile in patria, differiscono profondamente negli atteggiamenti e nei valori. Amjad è legato ai valori tradizionali indiani e ad un modello patriarcale che prevede per la donna ruoli prestabiliti, ma allo stesso tempo apprezza quei valori di legalità e giustizia che sono, almeno in teoria, alla base di una democrazia occidentale come quella inglese. Da un lato si dimostra chiuso verso il legittimo desiderio di Amina di comportarsi come i

⁵ Come racconta Kureishi, lui, il regista e gli attori passarono sei mesi nel quartiere parlando con gli abitanti e raccogliendo informazioni, e successivamente collaborarono alla stesura dello script, in accordo con lo spirito ‘collettivo’ della Joint Stock Company, la compagnia che aveva chiesto allo stesso Kureishi di scrivere per loro. “The idea of working like this was to produce well-informed drama about contemporary events, a mixture of information about the state of things, polemical journalism and theatre. (Remember, ‘relevance’ was one of that time’s keywords, especially in the theatre.)” (Kureishi 1992: xviii).

⁶ Le idee di Kureishi sulla *mise-en-scène* sono fortemente influenzate dalle proposte di vari autori e registi: l’‘empty space’ di Peter Brook, il ‘poor theatre’ di Grotowski, il minimalismo beckettiano, anche se in *Borderline*, che lo stesso Kureishi ha definito un tentativo di teatro ‘epico’, l’influenza stilistica principale è Bertold Brecht (cfr. Moore-Gilbert 2001: 55).

suoi coetanei inglesi, arriva a colpirla quando scopre che esce di casa di nascosto vestita all'occidentale, e alla sua richiesta "Papa, I want to be a little bit free", risponde "We're finished, the family. Become too English [...] We should have gone back before" (Kureishi 1999: 129); dall'altro, nel colloquio con Susan, parla in questi termini degli inglesi:

[...] we were talking about the law, British law, basic justice. I meant that the law here genuinely tries to protect men from grievous abuse. But . . . I can remember what it was like before. And the day Churchill died, that winter, the English neighbours in Ealing came to us. We watched his funeral. You see he was our man too. You trusted things here though they fell down sometimes. Two weeks ago I went to the police about my court case. See this bruise here? Let me say. . . there are a few bad Englishmen. Some who are uncompassionate. But most are good. Most have treated me respectfully. (*ibid.*: 166)

Questo nonostante sia stato vittima di insulti e violenze da parte di vicini razzisti. Certo, contraddicendo come sostiene Moore-Gilbert lo stereotipo corrente all'epoca degli asiatici come vittime passive (cfr. Moore-Gilbert 2001: 44-5). Amjad ha fatto causa ai suoi aggressori, ma insiste che "mostiy the English are good. It's two – maybe five – who do mad things" (Kureishi 1999: 129), e pur deluso afferma di continuare a votare per il Labour Party, mostrando di non aver perso le speranze per un futuro migliore.

Ben diversa è la figura del padre di Haroon, così come ci viene tratteggiata da vari commenti dei protagonisti. Ricco ristoratore, tipico esponente di quella classe media asiatica emergente negli anni '80 che abbraccia l'individualismo imprenditoriale thatcheriano nella sua varietà più predatoria, il padre di Haroon dà lavoro ai suoi connazionali clandestini solo perché così, con la minaccia di denunciarli, può sfruttarli selvaggiamente, obbligandoli a lunghi orari di lavoro in cambio di una paga miserrima. È fortemente contrario ad ogni protesta organizzata contro le provocazioni razziste di fasce della popolazione inglese, sostanzialmente per non alienarsi clienti e politici locali, entrambi funzionali alla sua scalata sociale:

ANVAR: (...) I glance at the menu. There's a little box at the bottom with a message [...] It said, 'We businessmen of the area condemn all those who plan. any counter-demonstrations against neo-fascists'.

[...]

HAROOON: Didn't realize he was so political.

[...]

ANVAR: After the meal your father took me aside. He poked me hard in the chest. Told me to stop influencing you. Said he'd break both our backs if you came to the Youth Movement office again. (*ibid.*: 113)

HAROON: [...] I've been hit too. Jesus, Amina, by my old man. And it was Anwar's fault. He came to pressure my old man to give money to keep the Youth Movement offices going. My father was vibrating. He says, 'What I want to see in England is a day when you won't find a single Pakistani on the shop-floor. You never see Jews in overalls. We've got to develop our businesses, our power. You punks disrupt everything.'

AMINA: Anwar's not a punk.

HAROON Amina, I said to the old man, 'Why don't you let them join a union? Make a gesture towards the defence fund!' Amina, he came at me – and he punched me in the teeth. (*ibid.*: 138)

Per il padre di Haroon contano i soldi ed il potere ad essi connesso, strumenti necessari per far parte della sezione privilegiata della nazione inglese, alla faccia della solidarietà per la propria comunità etnica. Come sostiene Moore-Gilbert, l'immagine sentimentale e consolatoria di un grande senso della comunità che sarebbe presente in gruppi etnici marginali viene mostrata come un altro stereotipo, contraddetta non solo dal comportamento del padre di Haroon, ma anche da quello di Anil, che denuncia come clandestino il vecchio amico di infanzia Ravi (cfr. Moore-Gilbert 2001: 45-6)⁷.

LA SECONDA GENERAZIONE

Come e più di quanto accada per i genitori, tra i giovani protagonisti le differenze sono messe in evidenza, e ciò che li unisce non è sminuito, ma inserito in una prospettiva più vasta e complessa. Di fronte ad una società che dopo almeno due decenni di politiche sempre più discriminatorie ed anche apertamente razziste ha virato decisamente a destra con l'elezione di Margaret Thatcher, la protesta anti-razzista da parte dei *blacks*, che comincia a coagularsi dalla fine degli anni '60, esplose proprio nel 1981, l'anno in cui *Borderline* viene scritta e ambientata. Tutti i giovani protagonisti, con vari gradi di consapevolezza all'inizio, condividono la frustrazione di dover subire un tale trattamento nella nazione in cui alcuni di loro sono nati e di cui sono cittadini, ma dissimili sono le strategie che scelgono di adottare.

I due più politicizzati sono fin dall'inizio Anwar e Yasmin, i due leader

⁷ Il personaggio di Ravi incarna la prospettiva dell'*outsider* appena arrivato in Gran Bretagna, che compie in pochissimo tempo un percorso che lo porta dall'ottimismo e grandi aspettative iniziali alla disillusione, alla rabbia e poi al conseguente impegno politico, mentre Anil è già immigrato da qualche tempo e, per non compromettere la sua relazione e 'sistemazione' con un'assistente sociale inglese, rinnega ogni legame con lui.

dell'*Asian Youth Front*, movimento militante studentesco che opera per accrescere la consapevolezza dei membri della comunità pakistana, organizza manifestazioni di protesta, e non rifugge dalla violenza se costretto dalla circostanze. Ma mentre Anwar sembra essere attratto ed eccitato anche dalla violenza fine a se stessa⁸, e suggerisce alla fine di bruciare la sala dove i fascisti stanno tenendo la loro riunione, Yasmin dimostra costantemente maggiore maturità e responsabilità. Parlando con Amina, prima dice:

YASMIN: Just thinking how to control an office full of angry, ignorant boys. They smoke and sweat and boil over. They talk of petrol bombs, they explain how to saw off a shotgun. I tell them to learn how to read and write. But they hate anything that takes longer than a night to achieve. Apparently they intend to do something about the stabbing. They're definitely not prepared to rely on either the police or prayer. (*Pause.*) Oh, I'm tired. I work so hard. And I can feel myself becoming too austere. Yes. When people do weak things they look guiltyly at me. Or avoid me. Anwar. [...] He is worried that weakness is capitulation. Stupid. (Kureishi 1999: 141)

poi, quando alla fine Amina, ispirata da Anwar e dall'idea di vendetta, prende la benzina con l'intenzione di bruciare la sala del meeting fascista, Yasmin la blocca e la convince a desistere:

[...] (*AMINA picks up the petrol*)
YASMIN: What's that?
AMINA: Petrol.
YASMIN: You have a car now?
AMINA: Anwar says we must burn down the hall where they're having their meeting.
YASMIN: That would certainly have an effect on their bodies. I'm losing my nerve. Put it back.
AMINA: No Yasmin.
YASMIN: Do what I say.
AMINA: Why?
YASMIN: I am afraid we might relish it too much.
AMINA: We're afraid to leave the area. People want revenge for all that.
YASMIN: Retaliation is a necessity – sometimes. But some of us think it's a luxury. Put that back.
(*AMINA puts it under the table*)
There will be trouble tonight. Why add to it? It's us who have to sweep up in the morning. We can't go home like your mother (*ibid.*: 163-4).

La scena finale conferma il fatto che è soprattutto grazie all'influenza di Yasmin, oltre che a quella di Susan, che Amina compie un percorso che la porta

⁸ Oltre che dai piaceri e *comforts* offerti dalla casa di Susan, la giornalista inglese con cui ha una relazione.

verso una liberazione personale e all'impegno sociale e politico. Amina è il personaggio che evolve di più nel corso del *play*. Nella prima scena si definisce "a quiet ghost" (p. 99) che a casa, in ossequio al volere del padre, soffoca le sue pulsioni a esprimere la propria natura di ragazza cresciuta in Inghilterra, e che trova il suo momento liberatorio solo nella relazione clandestina con Haroon, vivendo come trasgressione massima l'atto sessuale con lui. Già alla fine del primo atto dice:

AMINA: We can't allow ourselves to be intimidated.

AMJAD: Who taught you these words? You hear them in the supermarket do you? (*Pause.*) You're thinking too much lately.

AMINA: Papa, there's a lot of thinking to be done by all of us (p. 130).

Poi, dopo la morte del padre, si taglia i capelli simbolicamente all'aeroporto al ritorno dal Pakistan e si impegna in prima persona con l'*Asian Youth Front*. Come accennato in precedenza sono altre donne che aiutano il risveglio della coscienza sopita di Amina, mentre Haroon, il suo ragazzo all'inizio del *play*, per un malinteso sentimento di protezione che nasconde risvolti maschilisti, si oppone a queste influenze:

YASMIN: Come to the office, Amina. We'd like to have you around.

AMINA: Yes, okay.

HAROON: Yes, okay. What do you know about it, really? (*To them.*) Can't you leave her mind alone?

AMINA: He's taught me so much, he thinks he's my teacher.

YASMIN: I'm sure that being with Haroon is instructive.

HAROON: Come on, Amina, let's go somewhere else.

AMINA: I want to learn. Why shouldn't I? When they threw bricks at the house my father refused to talk about why it was happening.

Haroon, in qualche modo alter-ego dello stesso Kureishi, è tra i giovani il personaggio più variegato e apparentemente contraddittorio. Politicamente sembra avere una visione più ampia di Yasmin e Anwar. Denunciando nei propositi e nei metodi dell'*Asian Youth Front* una pericolosa tendenza all'autoisolamento, alla ghettizzazione, all'adagiarsi su un conflitto locale che perpetua lo schema offesa-reazione e all'affidarsi ad altri (Labour Party) per agire a livello nazionale a favore della propria comunità, Haroon si propone di perseguire una 'terza via' tra l'acquiescenza o l'opposizione alla protesta organizzata dei genitori e l'attivismo militante del movimento studentesco:

HAROON: Everyone round here's too busy serving kebabs and learning karate! No one round here knows fuck all about what you want to know about.

AMINA: At least we protect each other here.

HAROON: We've got to engage in the political process. Not just put out fires when they start them. Yasmin and Anwar – they're brave. But they're separatist. I say we've got to get educated. Get educated and get inside things. The worm in the body, Amina. (p. 118)

HAROON: We're developing a siege mentality and everything. It's distorting us. [...] I'm telling you, we've got to be properly influential in this country. Join parties, sit on committees, work for papers.

YASMIN: They just dilute you. Absorb your anger. We've got a base here.

HAROON: Narrow. You're narrow people. (p. 149-50)

SUSAN: [...] I heard about the meeting and came straight here. (To HAROON) Are you coming down to the High Street?

HAROON: No I've got to go.

SUSAN: Where Haroon?

HAROON: On a long march through the institutions. The black mole under the lawns and asphalt of England. (p. 159)

Questo proposito di cercare di cambiare le cose dall'interno del sistema, maturato in seguito ad una crescente disillusione nei confronti dell'operato dei giovani asiatici capeggiati da Anwar e Yasmin, va comunque di pari passo con il proposito di affermarsi come scrittore, ed è difficile capire esattamente il confine tra impegno ed ambizione. Allo stesso modo è difficile individuare esattamente il confine tra senso di protezione nei confronti di Amina e maschilismo quando Haroon si oppone, come abbiamo visto, ai tentativi di Yasmin di coinvolgerla nelle attività dell'*Asian Youth Front*. Infine, nei confronti del padre, Haroon è a tratti difensivo, ma poi finisce con il tirare una sedia contro la vetrina del suo ristorante.

Anche l'unico personaggio inglese bianco tratteggiato con una certa profondità, Susan, presenta una complessità che va oltre lo stereotipo o il tipo. La sua posizione è quella *liberal*, progressista: una giornalista *well-meaning*, che vuole mettersi nei panni dei soggetti emarginati, aiutarli dando loro visibilità. Il suo documentario si propone di aprire una finestra su una comunità etnica, la sua realtà ed i suoi problemi in un periodo, quello thatcheriano, in cui le tecniche di creazione di allarmi sociali e capri espiatori *black* sfruttate già negli anni '70 dalla destra emergente lasciano il campo alla scoperta politica discriminatoria e xenofoba della *New Right* trionfante. Da un lato sembra esserci da parte di Susan un interesse sincero, dall'altro Kureishi lascia trasparire che le motivazioni profonde hanno più a che fare con un suo proprio disagio personale:

SUSAN: [...] the life here seems vigorous and rich. I wish I could be part of it.

HAROON: You?

SUSAN: Yes. I expect my life to become easier. I mean, my career could become like

playing a game. Anwar's right, you know the moves and you make them. You see, I haven't failed. I'm not a dental nurse as my mother wanted. But where have I got? Most of the work I've done has meant little to me. It's all earnest and done well. But it doesn't mean much. Whereas you've got a cause, a direction. (p. 144)

Lo stesso Anwar l'aveva criticata in precedenza:

ANVAR: [...] you take our voice. Use our voice. Annexe our cause. Because you like a cause don't you, a good solid cause to tie yourself behind, your brains, energy, all that. Now for a few days you've borrowed our little worry.

SUSAN: I pass on your little worry to anxious people.

ANVAR: No. You change its nature as it passes through your hands. It drips pity. [...] You say we're victims.

[...]

SUSAN: White wine?

ANVAR: It's the tone of voice you use.

SUSAN: Ice?

ANVAR: The position you have—which reduces us. I suppose these things are always better coming from the patient than the nurse.

[...]

ANVAR: (*Taking the drink*) Susan, I know you feel for us.

SUSAN: Don't patronize me.

ANVAR: And when the programme goes out you'll lie in bed reading letters from concerned people. But you never risk anything. Nothing is given up. You believe and believe and believe. You say we have a common cause. But your bed is never any less soft.

SUSAN: What should I do?

ANVAR: For a start don't think you can represent us truly.

[...]

SUSAN: I do believe it's possible to be honest and accurate about other people's experience. I believe that's important, socially useful, if you like. I genuinely support these values.

ANVAR.: Don't you understand? You take our voice. Replace it with your own. (p. 132)

Inoltre, come mette in evidenza Moore-Gilbert, c'è l'attrazione per l'esotico, legata a doppio filo al desiderio sessuale, che si esplica nella sua relazione con Anwar, ed uno spirito 'missionario' che la porta a cercare di 'civilizzare' Amina con la buona vecchia letteratura inglese (Cfr. Moore-Gilbert 2001: 49). Ombre residue coloniali si stagliano dunque sull'intellettuale borghese di sinistra ed il suo progetto culturale 'postcoloniale' dalla parte degli 'Altri', insieme a suggestioni di opportunismo manipolatorio. Susan non fa nulla per nulla: "I'll help you if you help me" (Kureishi 1999: 122), dice a Ravi, e lo stesso Haroon commenta in questi termini la relazione tra lei e Anwar: "Susan? No, she was just using him. He was just using her" (*ibid.*: 158).

CONCLUSIONI

Questa veloce analisi dei personaggi principali mostra, al di là delle lacune drammaturgiche e dei limiti della scrittura, e probabilmente, come sostiene Kureishi, del progetto stesso di *Borderline*⁹, la qualità fin dai suoi inizi del suo intervento nel dibattito culturale inglese. Sulla scia di pochi predecessori (Sam Selvon su tutti, come romanziere e anche come sceneggiatore del lungometraggio che segna l'inizio del *Black British Cinema, Pressure*, 1975¹⁰), e lontano dalle *cheering fictions* politicamente corrette proposte da molta parte degli artisti neri dell'epoca (Linton Kwesi Johnson per esempio)¹¹, Kureishi sceglie la lotta agli stereotipi, alle semplificazioni consolatorie, a nozioni assolute ed immutabili. Anche se i suoi personaggi possono essere in parte letti come 'tipi', che incarnano determinati temi e posizioni, nella tradizione del realismo sociale, la loro complessità e spesso contraddittorietà li qualificano meglio e più realisticamente come identità multiple e *'in progress'*. Non possiamo fissarli *tout court* ad una determinata caratteristica o affiliazione, e per i giovani non possiamo garantirne l'evoluzione: tutto può succedere perché la loro 'costruzione interna', lungi dall'essere monolitica, è fatta di elementi eterogenei.

Come abbiamo già notato in precedenza, oltre a problematizzare la nozione di identità tradizionale, Kureishi dà voce e valore a tutte quelle differenze – di classe, etniche, di genere, poi di sessualità in opere successive – oscurate e marginalizzate dalla politica identitaria 'black' egemonica negli anni '70, e nel fare questo è il primo soggetto appartenente a quelle nuove etnie di cui parla Stuart Hall ad indicare come via da percorrere per il futuro una politica 'nera' che enfatizzi le differenze come dato di realtà imprescindibile su cui costruire la visione di una società ibrida o cosmopolita che combini il valore dell'uguaglianza dei diritti e delle persone con quello della differenza della cultura e delle identità.

⁹ "Unfortunately, the idea behind *Borderline* was impossible. It was using a method, journalism, as the tool for a different form, art or theatre. The result could only be external, sketchy, an impression. We knew the subject was there but we couldn't get at it, not from this far outside – it was too big, too vague – and not from the inside, either: we didn't know enough. A play is not an article in a newspaper" (Kureishi 1992: xix).

¹⁰ Il film, pronto nel 1975 ma distribuito solo nel 1978, precorre l'approccio seguito da Kureishi in *Borderline*. Ambientato nella comunità caraibica londinese, presenta, oltre ad una critica dura del razzismo che permea il sistema inglese, anche una critica della risposta ad esso da parte dei *blacks*, mostrando il contrasto tra le strategie adottate dalle vecchie generazioni e da quelle nuove, ed una varietà di atteggiamenti e posizioni.

¹¹ Per una panoramica dettagliata della letteratura prodotta da autori diasporici in questo come in altri momenti della seconda metà del Novecento, cfr. King 2004.

BIBLIOGRAFIA

- Hall, S. (1988) "New Ethnicities", in Morley and Chen (eds.) 1996: 441-9.
Hall, S. (1990) "Cultural Identity and Diaspora", in Woodward (ed.) 1997: 51-8.
Kaleta, K. (1998), *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, Austin, University of Texas Press.
King, B. (2004), *The Internationalization of English Literature*, Oxford, Oxford University Press.
Kureishi, Hanif (1981), *Borderline*, in Kureishi 1999.
Kureishi, Hanif (1985), "Dirty Washing", *Time Out*, 795, 14-20 November, 25-6.
Kureishi, Hanif (1986), *My Beautiful Launderette and other writings*, London, Faber and Faber.
Kureishi, Hanif (1992), "Introduction", in Kureishi 1999: vii-xx.
Kureishi, Hanif (1999), *Plays One*, London, Faber and Faber.
Moore-Gilbert, B. (2001), *Hanif Kureishi*, Manchester, Manchester University Press.
Morley, D. and K. Chen (eds., 1996), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, Routledge.
Procter J. (2004) *Stuart Hall*, London, Routledge; trad. it. (2007) *Stuart Hall e gli studi culturali*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
Stein, M., (2004), *Black British Literature. Novels of Transformation*, Columbus, Ohio State University Press.
Woodward, K. (ed., 1997), *Identity and Difference*, Milton Keynes, Open University Press.

FILMOGRAFIA

- Pressure* (1975), BFI VideoPublishing, 2005; screenplay by Samuel Selvon; directed by Horace Ové.
- .