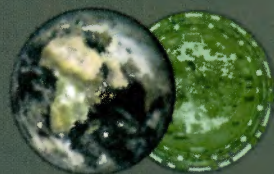


*Or l'alta fantasia, ch' un sentier solo
non vuol ch' i' segua ognor, quindi mi guida*
ORLANDO FURIOSO, XIV, 65



Le Nuove Letterature
inediti articoli recensioni

Il Tolomeo



Il Tolomeo

*Le Nuove Letterature
inediti articoli recensioni*

*n. 8
anno 2004*

Il Tolomeo

N. 8, 2004

*Le Nuove Letterature
inediti, articoli, recensioni***Direttore**

Giulio Marra

Vicedirettori

Francesca Romana Paci

Armando Pajalich

Comitato di Redazione

Shaul Bassi

Franca Bernabei

Simona Bertacco

Roberta Cimarosti

Alberta Fabris Grube

Marco Fazzini

Claudia Gualtieri

Elsa Linguanti

Claudia Pomarè

Michela Vanon Alliata

Anne de Vaucher

Hanno collaborato

Donatella Abbate Badin

Esterino Adami

Silvia Albertazzi

Meena Alexander

Gioia Angeletti

Pablo Armellino

Francesca Ada Babini

Shaul Bassi

Davide Benini

Franca Bernabei

Simona Bertacco

Paola Bobbato

Chiara Bolcato

Giovanna Bolcato

Floriana Bove

Angelo Canavesi

Melita Cataldi

Roberta Cimarosti

Carmen Concilio

Alessandra Contenti

Alessandro Costantini

Elena Cotta Ramusino

Sandro De Paoli

Carla De Petris

Sauro Fabi

Alberta Fabris Grube

Mario Faraone

Marco Fazzini

Maria Grazia Furnari

Paola Galli Mastrodonato

Denise Gatto

Lise Gauvin

Susanna Ghazvinzadeh

Paola Ghinelli

Claudia Gualtieri

Sandra Huisman

Elsa Linguanti

Mariella Lorusso

John McCourt

Giulio Marra

Cristina Minelle

Massimiliano Morini

Tiziana Morosetti

Anna Paola Mossetto

Annalisa Oboe

Marianna Ottaviani

Francesca Romana Paci

Barbara Pagotto

Armando Pajalich

Roberto Pedretti

Claudia Pelliconi

Carla Pomarè

Carla Sassi

Giuseppe Serpillo

Andrea Sirotti

Giovanna Tallone

Gabriella Tonoli

Francesca Torchi

Elisa Trolese

Anne de Vaucher

Michela Vanon Alliata

Itala Vivan

Lisa Weiss

Rachel Wyatt

Federica Zullo

Copertina

Cinzia Marra

**Progetto grafico
e impaginazione**

Andrea De Porti

Direzione e Redazione:

Dipartimento di Studi

Linguistici e Letterari Europei

e Postcoloniali, Università

"Ca' Foscari" di Venezia

D.D. 1405 – 30123 Venezia

Tel.: 041-2347869; e-mail:

aisli@unive.it

NORME PER I COLLABORATORI

• Le recensioni di singoli libri non dovranno superare le 1500 parole; le recensioni multiple non dovranno superare le 3000 parole.

• Non si accettano articoli o saggi.

• I contributi (in lingua francese, inglese o italiana) dovranno pervenire ai seguenti referenti di area secondo le modalità concordate con i medesimi:

AFRICA - Claudia Gualtieri (claudia.gualtieri@tin.it)

AUSTRALIA - Carla Pomarè
(carla.pomare@lett.upmn.it)CANADA - Simona Bertacco
(simona.bertacco@unimi.it)

CARAIBI - Franca Bernabei (berboelh@unive.it)

FRANCOFONIA (Canada, Africa, Caraibi, Medio Oriente) - Anne de Vaucher (vaucher@unive.it)

INDIA, PAKISTAN, SRI LANKA - Shaul Bassi
(shaul@unive.it)INGHILTERRA POSTCOLONIALE - Redazione
(aisli@unive.it)IRLANDA - Francesca Romana Paci
(frpaci@lett.unipmn.it)PROSPETTIVE CRITICHE - Elsa Linguanti
(e.linguanti@angl.unipi.it)

SCOZIA, GALLES - Marco Fazzini (mfazzini@unive.it)

INTERVISTE, INEDITI - Redazione (aisli@unive.it)

• I file definitivi, supervisionati dai referenti, dovranno pervenire alla redazione come file di word in forma di allegato oppure in dischetto o CD Rom. In nessun caso si accetteranno contributi solo dattiloscritti o inseriti nel corpo di un messaggio di posta elettronica.

• I contributi NON dovranno contenere rientri, spaziature multiple, note a piè di pagina o sottolineature. I nuovi paragrafi dovranno essere segnati da semplici a capo e non contenere tabulazioni. Il font da utilizzare è Times, dimensione 12.

• Il nome dell'autore della recensione dovrà essere indicato chiaramente all'inizio del testo, unitamente a un recapito e-mail e telefonico. Non è sufficiente che questi dati siano contenuti negli e-mail di accompagnamento.

• Il titolo dell'opera recensita va indicato secondo il seguente modello:

Nome autore, Titolo completo (in corsivo), luogo di edizione, editore, anno di pubblicazione, numero di pagine preceduto da 'pp.' Omettere prezzo e codici ISBN.

John Wayne, *The Empire Shoots Back*, Denver, Caravan Press, 2004, pp. 207

Per opere collettive o con uno o più curatori: Nome curatore seguito da (éd.) per opere in francese, (ed.) per opere in inglese, e (a cura di) per opere in italiano.

In caso di recensione di una traduzione italiana, i dati dell'originale vanno fatti seguire tra parentesi e l'indicazione del traduttore va fatta seguire al titolo dopo la dicitura Trad. it.

Edito presso Grafiche Biesse con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei e Postcoloniali, Università "Ca' Foscari" di Venezia

ISBN 88-901048-5-6

Indice

Il Tolomeo 8 2004

EDITORIALE	1	Giulio Marra
INEDITI	2	<i>Two Roman Poems</i> Meena Alexander
	3	<i>Un Japonais aux pieds nus</i> Lise Gauvin
	4	<i>Nothing Was Right</i> Rachel Wyatt
INTERVISTE	6	Intervista con Elleke Boehmer Claudia Gualtieri
	9	Entretien avec Raphaël Confiant Paola Ghinelli
	12	Interview with David Kinloch Marco Fazzini
PROSPETTIVE	18	In memoriam, Lele Cocchi (1942-2004) Silvia Albertazzi
CRITICHE	18	Silvia Albertazzi - Adalinda Gasparini, <i>Il romanzo new global</i> Claudia Pelliconi
	20	Silvia Albertazzi - Donatella Possamai, <i>Postmodernism and Postcolonialism</i> Federica Zullo
	21	Gil Anidjar, <i>The Jew, the Arab</i> Shaul Bassi
	22	Giannina Parrucchini - Armando Pajalich, <i>We Have a Dream</i> Roberta Cimarosti
	23	Arundhati Roy, <i>The Ordinary Person's Guide to Empire</i> Tiziana Morosetti
AFRICA	26	"The Letters Home Festival" Claudia Gualtieri
	29	John Coetzee, <i>Elizabeth Costello</i> Itala Vivan
	30	Marcella Emiliani, <i>Petrolio, forze armate e democrazia</i> Tiziana Morosetti
	32	Alexander McCall Smith, <i>The no. 1 Ladies' Detective Agency</i> Esterino Adami
	33	Njabulo Ndebele, <i>The Cry of Winnie Mandela</i> Esterino Adami
	35	Abasse N'Dione, <i>Ramata</i> Itala Vivan
	36	Gabriella Pagliani, <i>Il mestiere della guerra</i> Roberto Pedretti
	38	Leïla Sebbar, <i>Les Algériens au café</i> Lisa Weiss
	40	Marguerite Zappalà, Rossana Curreri, <i>Paroles dévoilées</i> Anne de Vaucher
	41	Segnalazioni
AUSTRALIA	42	Franca Arena, <i>Franca: My Story</i> Paola Galli I. Mastrodonato
	43	Vivienne Cleven, <i>Her Sister's Eye</i> Pablo Armellino
	44	Robert Manne, <i>Whitewash</i> ; Keith Windshuttle, <i>The Fabrication of Aboriginal History</i> Pablo Armellino
	46	Mudrooroo, <i>Gatto selvaggio cade</i> Annalisa Oboe
	47	Annalisa Oboe, <i>Mongrel Signatures</i> Carmen Concilio
CANADA	49	Kim Anderson-Bonita Lawrence (eds.), <i>Strong Women Stories</i> Mariella Lorusso
	49	Margaret Atwood, <i>Oryx and Crake</i> Chiara Bolcato
	54	Dionne Brand, <i>Di luna piena e di luna calante</i> Francesca Romana Paci
	55	André Carpentier, <i>Saint-Denis</i> Cristina Minelle
	56	Daniel Chartier, <i>Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec</i> Cristina Minelle
	57	Ylenia de Luca, <i>La poesia quebecchese fra tradizione e modernità</i> Cristina Minelle
	58	Giovanni Dotoli, <i>Culture et littérature canadiennes de langue française</i> Anna Paola Mossetto
	59	Carla Fratta-Elisabeth Nardout-Lafarge, <i>Italie immaginarie du Québec</i> Anne de Vaucher
	60	Yannick Gasquy-Resch, Gaston Miron. <i>Le forcené magnifique</i> Cristina Minelle
	60	Gwendolyn MacEwen, <i>Terra di nessuno: verso l'uomo primordiale</i> Denise Gatto
	61	Yann Martel, <i>Life of Pi</i> Giovanna Bolcato
	62	Clément Moisan-Renate Hildebrand, <i>Ces étrangers du dedans</i> Cristina Minelle
	63	Anna Paola Mossetto (éd), <i>Théâtre et histoire</i> ; Larry Tremblay, <i>Il ventriloquo</i> Anne de Vaucher
	64	Mordecai Richler, <i>Solomon Gursky è stato qui</i> Barbara Pagotto

	66	Nancy Richler, <i>Dolci le tue parole</i> Paola Bobbato
	67	Leon Rooke, <i>Painting the Dog</i> Francesca Romana Paci
	69	Ruby Slipperjack, <i>Little Voice</i> Mariella Lorusso
	71	Rachel Wyatt, <i>Time's Reach</i> Francesca Ada Babini
	72	Teatro nativo canadese Giulio Marra
	74	Segnalazioni
<hr/>		
CARAIBI	76	Maryse Condé, <i>L'histoire de la femme cannibale</i> Paola Ghinelli
	76	Maryse Condé, <i>La traversata della mangrovia</i> Francesca Torchi
	77	Raphaël Confiant, <i>Le barbare enchanté</i> Paola Ghinelli
	78	Maria Pia De Angelis et al., <i>I Caraibi: la cultura contemporanea</i> Francesca Torchi
	79	Curdella Forbes, <i>Songs of Silence</i> Marianna Ottaviani
	80	M.H. Laforest, <i>Foreign Shores</i> Franca Bernabei
	81	Paulette Ramsay, <i>Aunt Jen</i> Marianna Ottaviani
	83	Jacques Roumain, <i>Œuvres complètes</i> Alessandro Costantini
	87	Derek Walcott, <i>Omeros</i> Annalisa Oboe
	88	Segnalazioni
<hr/>		
INDIA	90	Ricordo di Nissim Ezekiel Andrea Sirotti
	91	Farouk Dhondy Susanna Ghazvinizadeh
	92	Amitava Kumar, <i>Bombay, London, New York</i> Carmen Concilio
	92	Jhumpa Lahiri Susanna Ghazvinizadeh
	93	Jhumpa Lahiri Elisa Trolese
	95	Elsa Linguanti, <i>The Great Work of Making Real</i> Gabriella Tonoli
	97	Martha Ann Selby, <i>The Circle of Six Seasons</i> Sandra Huisman
	98	Kamila Shamsie, <i>Kartography</i> Alberta Fabris Grube
	99	Samrat Upadhyay, <i>Arresting God in Katmandu; The guru of Love</i> Alessandra Contenti
	101	Segnalazioni
<hr/>		
INGHILTERRA POST- COLONIALE	102	Monica Ali, <i>Brick Lane</i> Esterino Adami
	103	Monica Ali, <i>Brick Lane</i> Alberta Fabris Grube
	102	Hanif Kureishi, <i>The Mother</i> Mario Faraone
	106	Zadie Smith, <i>The Autograph Man</i> Floriana Bove
	107	Segnalazioni
<hr/>		
IRLANDA	108	Clare Carroll & Patricia King, <i>Ireland and Postcolonial Theory</i> Francesca Romana Paci
	109	Bartholomew Gill, <i>L'assassino ha letto Joyce?</i> Elena Cotta Ramusino
	111	Gary Hastings, <i>With Fife & Drums; Fintan Vallely-Charlie Piggot, Blooming Meadows</i> Davide Benini
	113	Brendan Kennelly, <i>The Florentines – I Fiorentini</i> Angelo Canavesi
	114	Patrick McCabe, <i>Call Me The Breeze</i> Davide Benini
	115	Kate McCafferty, <i>Testimony of an Irish Slave Girl</i> Donatella Abbate Badin
	116	Paul Muldoon, <i>Moy Sand and Gravel</i> John McCourt
	108	Lady Morgan, Sydney Owenson, <i>Un'irlandese a Torino: Lady Morgan</i> Giuseppe Serpillo
	119	Éilís Ní Dhuibhne, <i>Midwife to the Fairies. New and Selected Stories</i> Giovanna Tallone
	121	Joseph O'Connor, <i>Star of the Sea; Stella del mare</i> Francesca Romana Paci
	123	Nuala O'Faolain, <i>Almost There. The Onward Journey of a Dublin Woman; Dopo tanta solitudine</i> Maria Grazia Furnari
	124	Desmond O'Grady, <i>The Wide World</i> Giuseppe Serpillo
	125	James Plunkett, the "quiet realist", in memoriam Carla de Petris
	127	Fergal Tobin editor, <i>The Encyclopaedia of Ireland</i> Melita Cataldi
<hr/>		
SCOZIA	130	Carol Ann Duffy, <i>La moglie del mondo</i> Marco Fazzini
	131	Douglas Dunn, <i>Long Ago e altre poesie (1969-2000)</i> Sauro Fabi
	132	Douglas Dunn, <i>Long Ago e altre poesie (1969-2000)</i> Massimiliano Morini
	132	James Kelman, <i>Translated Accounts</i> Sandro DePaoli
	133	Sorley Maclean, <i>Dàin do Eimhir/ Poems to Eimhir</i> Marco Fazzini
	134	Alistair MacLeod, <i>No Great Mischief</i> Carla Sassi
	135	James Roberston, <i>Joseph Knight</i> Gioia Angeletti
	137	Alan Warner, <i>The Man Who Walks</i> Sandro DePaoli
	137	Kenneth White, <i>Geopoetics; Open World</i> Marco Fazzini

Editoriale

Giulio Marra

La piccola novità di questo ottavo numero de *Il Tolomeo* è una nuova sezione intitolata, senza molta fantasia, "Inghilterra postcoloniale". La tradizionale ripartizione per grandi aree geografiche e culturali non era più sufficiente a contenere degnamente scrittori come Hanif Kureishi o Zadie Smith, i quali, nati in Inghilterra, sarebbe del tutto anacronistico e forse sottilmente razzista catalogare come pakistani o caraibici in virtù delle loro origini familiari. Sempre di più, in quest'epoca di migrazioni e diaspore, gli scrittori sfuggono alla logica nazionale che ha fondato la storia letteraria moderna e il loro passaporto racconta solo una minima parte della loro storia. Le cose si complicano ulteriormente se pensiamo a Salman Rushdie, nato in India, cittadino britannico, residente negli USA; a Dionne Brand, qui inserita come esponente emblematica del Canada multiculturale e tuttavia legatissima ai Caraibi; a Jhumpa Lahiri, statunitense esattamente nella stessa misura in cui Kureishi è inglese, ma qui per comodità ospitata nella sezione indiana. In poche parole ogni tassonomia ha un grado di arbitrarietà e va vista solo come punto di partenza per comprendere ogni scrittrice o scrittore nella sua storia individuale.

Approfittiamo di questo spazio per comunicare ai lettori alcune novi-

tà sull' AISLI, l'Associazione per lo Studio delle Letterature in Inglese che raccoglie la maggior parte dei nostri collaboratori e della quale *Il Tolomeo* costituisce una sorta di voce non ufficiale.

A fine 2003 sono state rinnovate le cariche e il direttivo risulta ora composto da Giulio Marra (Presidente), Silvia Albertazzi (Vicepresidente), Carmen Concilio (segretario), Elsa Linguanti, Bernard Hickey, Alessandra Contenti, Shaul Bassi.

Ricordiamo l'avvenuta uscita degli atti del secondo convegno *Roots and Beginnings* (Spilimbergo 2002), ottimamente curati da Pietro Deandrea e Viktoria Tchernichova e pubblicati dalla casa editrice Cafoscarina (www.cafoscarina.it), che pubblicherà a breve anche gli atti del terzo convegno (Roma 2003).

Preannunciamo anche la seconda Scuola estiva di letterature postcoloniali, che dopo il grande successo dell'edizione di Spilimbergo, si sposta quest'anno ad Asiago (Vicenza) dal 4 all'11 settembre, concludendosi con due giornate congressuali sul ruolo della letteratura in un mondo in rapida trasformazione.

Per informazioni su questa e tutte le altre iniziative dell' AISLI, che rimane il più importante osservatorio e laboratorio italiano sulle letterature postcoloniali, invitiamo tutti a scrivere (aisli@unive.it).

Inediti

Porta Santa

You bought rolls of bread so hot
they might have been stones from my
childhood.

I followed you, twisted my ankle
fainted an instant, losing body.

Then someone whose hair glows in the dark
led me to a grove of olive trees.

I turned back to the Arno
I saw the blue Giotto saw

I wept at stones
that stored so much light.

So where are you now?
In the transparent phone booth in
Fiumicino airport.

In the crush of those forced to draw metal
carts
piled with open cartons, precious scraps of
clothing.

On the runway beside darkened palms
jets hover, wings spilling sparks.

And the door you led me through?
Porta Santa

beside the room where I could not sleep
beside the street named for the serpents

beside the blind beggar covered in
sackcloth

Vieni, vieni qui !

terrible guide
what would Dante have made of you?

Door of water, door of earth
mirror of gold

I stepped through
hearing the voices of pilgrims cry

Who will melt swords down,
fill courtyards with grain?

Two Roman Poems

Meena Alexander

My soul naked, unashamed
watching from a distance

the body, old sari
washed with blue soap

folded with care, set on a stone
Giotto painted beside a laughing shepherd
boy.

Roman Ground

By the Roman Forum, speckled
wildflowers,
olive trees roped by wind, fragments of
granite before the flood.

In high school we used to leap over the
barrier
till one night I saw a man — you pointed
to a high window

in a building of the Campidoglio —
threatening to leap.
See me? he cried as the police scurried
around with blankets.

Who was he? A government clerk? A bus
driver?
A silhouette stuck at a window ledge.

He cured me from jumping into the Temple
of Saturn.
It was built by the Romans in a season of
distress.

They had plagues, fires, famines, floods.
The ordinary rutted down, the sacred
raised, florets of stone into the sun.

In your country you have floods don't you?
I shut my eyes, saw stacks of rosewood
floating in the courtyard,

stick thin shacks swirling in red water.

Pathiravil, athi pathie!

My father's father lips bruised with betel
each midnight crying himself home.

The house of God, walls tilted
under skies where the river of heaven
pours.

A silence rose between us.
Cicadas bristled in the olive leaves,
pigeons clustered on warm stone.

Lua, Lua Saturni I heard you murmur.
O to loosen, grow lustrous, liberate.

I longed to touch your lips, nostrils, eyes.
Sharp and hard that need forcing me to
front

the cornices of ruin, a sky creased with
pink
a ledge where a man stood crying —

Look, look at me!
For one had ever seen him in his life
before.

We stood on the littered earth
struck by sun into wheels of flame.

When I turned to you, your hair was
smouldering,
there were tears in your eyes.

The wind was chill and I moved a little
closer.

Then the stones beneath

and the stones around
grew steady in raw Roman ground.

Meena Alexander was born in Allahabad, India, in 1951. From age five to eighteen, she lived between Khartoum (Sudan) and Kerala, and between her immediate family and her grandparents. After receiving her degree from Khartoum University, she left for Nottingham, where

she earned her Ph.D.. She then worked at Delhi University, Central Institute of Hyderabad, and Hyderabad University. In Hyderabad she met her husband, David Lelyveld and in 1979 they moved to New York City, where they still live with their two children. Alexander is currently a professor at Hunter College and the Graduate Center of the City University of New York.

Alexander has published several volumes of poetry, including *River and Bridge and Illiterate Heart*, two novels: *Nampally Road and Manhattan Music*; a collection of both prose and poetry, *The Shock of Arrival: Reflections on Postcolonial Experience*; a study on Romanticism: *Women in Romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth*

and Mary Shelley; and her autobiography, *Fault Lines*, whose revised edition, containing meditations on her childhood traumas and on New York after 9/11, was published in 2003. Some of her poems have appeared in Italian translation in *Poeti indiani del Novecento* (ed. Shaul Bassi, 1998) and *L'India dell'anima* (ed. Andrea Sirotti, 2002). ■

Vous avez choisi un siège côté fenêtre, dans le sens de la marche. Vous avez déposé votre valise dans le filet prévu à cette fin, ouvert le panneau devant vous, sorti le livre que vous venez tout juste d'acheter à la librairie de la gare. Vous l'avez feuilleté tout en croquant à belles dents dans un sandwich jambon-fromage d'autant plus délicieux qu'il était proscrit par votre diététiste. Le wagon est à moitié vide. Avec un peu de chance, vous resterez seule dans ce carré qui rappelle les compartiments de jadis. Un coup de sifflet annonce le départ prochain du train. Vous avalez la dernière bouchée de votre sandwich et vous vous apprêtez à prendre vos aises lorsqu'un homme arrive en courant, s'assied en face de vous et vous demande si vous parlez anglais. Il semble inquiet, veut savoir combien de temps il faudra pour arriver à destination. Votre réponse le rassure. L'homme est mince, de grandeur moyenne. Il a les yeux bridés, agrémentés de quelques rides, le cheveu noir et dru. Son sac à dos va rejoindre votre valise dans le filet. Il ne garde avec lui qu'une pochette noire, dont il extrait un appareil-photo. Photographie le quai. Remplace l'appareil dans la pochette. Puis retire chaussures et chaussettes et demeure pieds nus.

Un message se fait entendre. La SNCF vous souhaite la bienvenue dans ce train qui se rend à Dijon. Dôle, Frasne et Lausanne. La durée totale du trajet est de 3 heures 56 minutes. Un comptoir-restaurant est à la disposition des voyageurs dans le wagon 14. Le même message est répété en allemand et en anglais. La voix se veut chaleureuse. Comme une invitation à la détente, à l'abandon. L'homme s'endort aussitôt, un masque posé sur ses yeux, un de ces loupes opaques fournis par les compagnies aériennes, accessoire obligé des voyageurs victimes de décalage horaire.

Au premier arrêt, il se réveille en sursaut, s'enquiert de ce qui se passe, puis remet le masque sur ses yeux et

Un Japonais aux pieds nus

Lise Gauvin

se rendort. Ses jambes prennent de plus en plus de place, jusqu'à venir toucher les vôtres. Une jeune femme est assise à côté de vous, qui lit et annote un manuel de botanique. Vous vous recroquevillez tant bien que mal sur votre siège, tâchant de ne pas empiéter sur l'espace de votre voisine. Vous commencez la lecture du livre que vous venez d'acheter, un *Homme à distance*, roman de Catherine Pancol. Vous êtes fascinée par l'apparente légèreté du propos, par l'allure décontractée de cet échange épistolaire entre une librairie de Fécamp et un client américain qui, en même temps qu'il parcourt la France, lui demande de la conseiller dans ses lectures. Un dialogue amoureux s'engage ainsi, par textes interposés. Vous vous mettez à rêver de l'énigmatique personnage créé par la romancière alors que le genou de votre vis-à-vis vient délicatement frôler le vôtre. De crainte de l'éveiller, vous retenez votre respiration.

Au deuxième arrêt, l'homme remonte de nouveau le masque sur son front. Le Japonais – car c'en est un – vous avoue qu'il termine un périple d'un mois autour du monde : Berlin-Los Angeles-Londres-Paris-Marseille. Premier voyage en Occident. Il retournera bientôt en Australie où il habite, jusqu'à son prochain congé, dans six ans. Il vous demande d'où vous venez. En entendant nommer Montréal, il dit qu'il aimerait visiter cet endroit *mostly French*. Vous avez à peine le temps de répondre qu'il est de nouveau en train de dormir. Les pieds s'allongent. Une jambe vient s'appuyer contre la vôtre. Vous sentez comme une pression de plus en plus forte sur le genou. Votre première réaction est de retirer votre jambe mais ne sachant

où la poser, vous faites mine de ne vous apercevoir de rien. Des images du film de Resnais, *Hiroshima mon amour*, se superposent à celles du mystérieux épistolier du roman de Pancol. Vous remarquez que l'homme qui vous fait face a le même visage que l'acteur de la fiction, la même carrure d'épaule, les mêmes cheveux noirs à demi-longs. Vous remarquez aussi qu'il porte un jonc à l'annulaire gauche. Vous vous surprenez à murmurer la phrase de Duras répétée à la manière d'un leitmotiv dans le film-culte des années soixante : "Oue s'est-il passé, ce jour-là, à Hiroshima ?" Au même moment, la jambe devient plus insistante. Vous pouvez difficilement feindre de l'ignorer. La respiration demeure régulière pourtant. Juste assez bruyante pour laisser croire à un sommeil profond. Une heure se passe dans cette étrange complicité sans que personne ne bouge.

Les pieds sont maintenant posés sur le banc, tout près de vous, sur la place laissée libre par le départ de votre voisine. Vous pouvez les examiner à loisir. La peau en est blanche et lisse. On dirait presque des pieds d'enfant. Ou des pieds d'emprunt. Comme dans un film où on aurait eu recours à une doublure pour jouer la scène des pieds nus. De nouvelles images défilent dans votre tête. Des images de corps en fragments confondus dans un balancement indéfini.

Au troisième arrêt, les pieds se réveillent en sursaut, courent d'un bout à l'autre du wagon, cherchant le dépôt des bagages. Ils reviennent ensuite vers vous, reprennent leur place sous le siège et assistent impassibles à l'interrogatoire des douaniers. Vous traversez des paysages enneigés. L'homme veut savoir s'il en est de même dans votre pays. Il avoue aimer les contrastes. Vous n'avez pas de peine à le croire, vu que ses membres inférieurs sont toujours en contact avec le sol glacé.

Un nouveau message vous app-

rend que le train entrera bientôt en gare de Lausanne. Cette fois encore, le Japonais vous prie de répéter ce qui a été dit. Ce que vous faites de bonne grâce, ayant pris goût à votre rôle d'interprète. Son anglais est laborieux, le vôtre à peine plus *fluent*. Mais il le comprend sans peine, ce qui vous reconforte et ajoute à sa séduction.

Au moment où vous vous apprêtez à scénariser la suite, il vous

annonce qu'il ne se rend pas à Lausanne mais à... Zurich.

Et le fantôme d'*Hiroshima mon amour* d'être à tout jamais remplacé dans votre mémoire par celui d'un *Homme à distance*, un Japonais aux pieds nus.

Professeur de Littérature à l'Université de Montréal et spécialiste des rapports entre langue et littérature, Lise Gauvin a publié des essais critiques importants : Parti-pris

littéraire (1975), *Ecrivains contemporains du Québec, une anthologie en collaboration avec Gaston Miron* (1989, rééd. 1998), *L'Écrivain francophone à la croisée des langues (entretiens littéraires)*, Langagement. *L'Écrivain et la langue au Québec* (2000). *Elle est aussi écrivain de nouvelles et de courts essais de fiction : Lettres d'une autre* (1984 et 1987), *A une enfant d' un autre siècle* (1997), *Chez Riopelle. Visites d'atelier* (2002), *Arrêts sur image* (2003)

(ANNE DE VAUCHER)

"This is the beginning of a story called *Nothing Was Right*. It might become part of a novel".

Marie rang the bell and knocked, and knocked again more loudly. When there was no answer, she tried the door and pushed it open. She could see at once that nothing was right. Even the cat appeared to be stunned into silence. Matt was sitting at the table staring ahead of him and didn't turn to greet her. Was it death, she wondered first? Or had the cloak of inspiration settled over him and given him the idea for a new mural? At any rate, there was nothing to do but say hello and hope the sky didn't fall in.

"Hello," she said.

"Ah."

He wasn't the age to be stricken by a stroke. Forty-three and healthy as a pig, he'd always seemed to be happy enough for a man who didn't seem to have a regular sex life. She waited a moment. The room was untidier than usual. Magazines dripped from the tables to the floor, beer bottles were lying around near the fireplace, a painting shirt draped the back of the couch. But more significant than anything was the sight of him sitting still. These were his working hours and he was not working.

"You OK?"

"Mm."

"I'll get on then," she said, and went to the kitchen to cut up the onions and carrots she'd brought with her.

Pierre said the man was taking advantage and she'd replied that he hadn't yet and Pierre had angrily replied, He's an artist! But it was a barter arrangement, perfectly fair: On Mondays and Wednesday evenings, Matt gave her painting lessons. On Saturdays, Marie cleaned the place and made a stew or a casserole he could eat for three days. He'd never yet asked her to pose nude for him. If

Nothing Was Right

Rachel Wyatt

he did, she was prepared to say no or yes depending how she felt at the time. This was one of the days when she would have answered yes and fallen nakedly into his arms.

Those two evenings were the bright moments in her week. She left behind the problems with her next essay, the strife at home, the hours she put in at the deli counter, and looked at the world through Matt's eyes. He showed her how to improve her brush strokes and told her to go to galleries further afield. Nothing prevented her from going to Vancouver or Seattle and spending a day looking at paintings except the time it took to go by ferry and the cost of staying overnight and her fear of standing too long in the presence of the great. The distance between her daubs and their creations was galactic. She would never get even part of the way towards their brilliance.

The kitchen looked different today too. The coffeepot felt cold. There were no dirty dishes in the sink. His private life was none of her business. She chopped the beef into cubes and added it to the vegetables. If some tragedy had struck, he would talk about it or not. Seasoning and stock went into the pot last. At least he had a decent collection of casseroles and copper pans. Perhaps if she put her hands on his shoulders and murmured soft words he would break down and put his head on her breast and tell her that he had terminal cancer and she would promise to look after him to the end. She reached for the jar of bay leaves.

His kitchen was a glory of colour. Mugs and plates in vivid reds and blues were ranged on open shelves.

On the longest wall, he'd painted a scene of muted debauchery: modern satyrs and nymphs cavorted round the shelves of a supermarket stroking the cans and packages and each other as they danced in bare pursuit. He called it *Bargain Hunting*. If her mother ever saw it she would tell her to come home at once; the man must be a pervert. *It's art, Mom*.

She put coffee into the filter and water into the tank and the plug into its socket.

There was still no sound from the other room. He and the cat were as quiet as mice. Perhaps he was stunned by desire. He was going to declare that he wanted her to live with him and be his only love. They would be married in spring. Her mother would shriek, You are only twenty, and her father would say, You're on your own now. After the honeymoon, she would teach Matt how to cook so that she too could spend most of her time painting the figures and landscapes that her mother called 'bleak', and Pierre called 'mad'.

Matt said she must always pursue her own vision, only improve her use of colour and her approach to design. I always want a picture I can climb into, he said. Maybe he had done just that, climbed into one of his own paintings and left his husk sitting there in the chair. Or had the contract for the atrium in the new bank been cancelled after he had bought paint and spent six months sketching his version of early life in the province? She carried one mug of coffee to the living room and moved a pile of magazines and set it down on the glass table beside him.

He grabbed her arm. "You forgot milk."

She pulled away from him. "You don't take milk."

"Arachne does."

She decided to humour him and fetched a saucer of milk and set it

down beside the cat which at least meowed a kind of thanks. Used to eating in the kitchen, the animal had to think Armageddon was at hand. And perhaps it was. Matt talked sometimes about the terrible state of the world. No country appeared to want to make peace. They preferred killing and wrecking to curing Aids in Africa. Starvation and poverty were riding roughshod over millions and only a few dedicated people seemed to care. Making bigger and more deadly weapons had become the aim of great nations. There was plenty of reason for him to sink into utter despair. And her too, but she had picked out a narrow path and wanted to give art a chance at least for a few years. After that, and if she failed, she would attend to the world.

"I'll do the cleaning."

"No need to go upstairs."

So that was it! He'd murdered the woman who now and then came from Calgary and stayed the night and her

body was lying on the bed, a plastic bag over her head, blood dripping onto the hand-knotted rug from Iran.

Marie sat down in the kitchen to drink her own coffee. She wanted to go home but home was not a refuge. This was her refuge and now the soul of it, the engine that made it hum in an energetic and exciting way had run out of gas. It wasn't fair to expect him always to be the same or for her to feel as she did at the moment that he was letting her down. For seven months, she had come to this house three times a week to be greeted with a shout of, Andrea, come look at this. Or, Bring the coffee, Joan. He teased her because she hadn't known how to pronounce Miro's first name and thought he was a woman. He was a Catalan, sweetie, from Catalonia.

Rachel Wyatt was born in Bradford in 1929 and moved to Canada in 1957 with her family. Among her numerous works of fiction

are the five novels The String Box (1970), The Rosedale Hoax (1977) Foreign Bodies (1982), Time in the Air (1985) and her latest one, reviewed in this issue of Tolomeo, Time's Reach (2003). She has also authored several collections of short stories such as Mona Lisa Smiled a Little (1999) and the well-known The Day Marlene Dietrich Died (1996), whose Italian translation Il giorno in cui morì Marlene Dietrich was published by Voland in 2003. Rachel Wyatt has also published four plays for theatre, among which Geometry (1983) and the recent Knock Knock (2000), and over a hundred Radio Plays for BBC and CBC. She directed the 'Writing Program' at the 'Banff Centre for the Arts' for over twenty years. Wyatt is still very active and is currently involved in the teaching of the English language in the Inuit communities. She also works for the staging of her own dramatic work, most recently Knock Knock. Rachel Wyatt, who was a guest of the Salone del Libro in Torino (2003), lives in Victoria with her husband Alan.

(FRANCESCA ADA BABINI)

Interviste

Incontro Elleke Boehmer al Convegno *Post-Scripta: incontri possibili e impossibili tra culture*, che si è tenuto a Bologna dal 13 al 15 novembre 2003. È la sua prima visita a Bologna. Oggi è il 14. Oltre ad essere il compleanno di Elleke è anche la ricorrenza dei dodici anni dal nostro primo incontro all'università di Leeds. È nata un'amicizia, perché oltre a condividere interessi culturali e prospettive intellettuali, abbiamo vissuto quasi contemporaneamente l'esperienza della maternità, passandoci riflessioni e consigli pratici.

Elleke Boehmer è nata nel 1961 a Durban, in Sudafrica, da genitori olandesi. Ha studiato in Sudafrica e in Canada. Da diciotto anni vive stabilmente in Gran Bretagna, dove ha studiato, insegnato e formato la sua famiglia. Oggi è professore di Letterature Coloniali e Postcoloniali all'università di Nottingham Trent ed è anche autrice di romanzi di un certo successo. Nel 1990 ha pubblicato *Screens Against the Sky*, nel 1993 *An Immaculate Figure* e nel 2003 *Bloodlines*, tutti ambientati in Sudafrica. La sua produzione critica comprende *Colonial and Postcolonial Literature* (1995) e *Empire, the National, and the Postcolonial* (2002). Elleke Boehmer ha anche curato *Empire Writing* (1998) e ha appena concluso l'edizione critica di *Scouting for Boys* del 1908 di Robert Baden-Powell. È invitata al convegno sia come critico letterario (con una comunicazione dal titolo "The Postcolonial Impact of Globalisation") sia come scrittrice. L'intervista vuole approfondire quest'ultimo aspetto, perché io ho seguito fin dall'inizio l'evolversi della sua carriera di romanziere e mi interessano gli sviluppi della sua narrativa. Però non ho voluto tralasciare l'aspetto turistico di una Bologna che annovero tra le mie città

"I romanzieri sono cannibali"

Claudia Gualtieri
intervista
Elleke Boehmer

di adozione e che Elleke Boehmer vede per la prima volta.

Claudia Gualtieri: Elleke, questa è la tua prima visita a Bologna. Tu che vieni da Oxford, un'antica università, che impressione hai avuto di questa città, sede della più antica università d'Europa?

Elleke Boehmer: Questa città è una sorta di palinsesto, ci sono riferimenti storici preromani e romani che si notano nell'università e nella città. C'è una stratificazione di epoche storiche. Non accade altrettanto in Gran Bretagna. Anche ad Oxford, per esempio, ci sono segni di storia romana, ma non si impongono alla vista come qui.

C.G.: Oggi c'è stato il tuo intervento al convegno e domani ci sarà la lettura di alcuni brani del tuo ultimo romanzo *Bloodlines*. Come si relazionano le tue identità di scrittrice e critico letterario?

E.B.: È una domanda che mi è stata fatta altre volte; probabilmente tendo a rispondere in modo sempre diverso a seconda di come mi sento nel momento in cui mi viene fatta la domanda. Ricordo di avere risposto una volta a qualcuno che scrivevo critica postcoloniale quando mi capitava di essere piuttosto stanca della mia narrativa, soprattutto quando scrivevo

la mattina presto, ma naturalmente scherzavo. Ci sono molti aspetti dei due diversi di scrittura che non coincidono. Uno dei conflitti psicologici, emotivi, intellettuali che mi trovo ad affrontare, e forse una delle ragioni per cui negli ultimi tempi non ho scritto tanta narrativa quanta avrei voluto scriverne, è proprio perché questi aspetti non coincidono. Ci sono tuttavia dei modi in cui alcune delle ricerche che faccio sulla storia postcoloniale, come si vede molto bene in *Bloodlines*, si riverberano, nutrono, stimolano riflessioni per la scrittura creativa. Ti rivelo una cosa importante sulla mia scrittura: ho deciso di scrivere di più sulla Gran Bretagna che dopotutto ora è la mia patria e il luogo in cui ho avuto due figli. Questa esperienza, diversa dall'"essere nata" in un luogo, è ugualmente un processo di radicamento e di appartenenza. E ora sono contenta, dopo aver dedicato un po' di tempo a questa riflessione, di avere deciso di dedicarmi alla Gran Bretagna come tema della mia scrittura. Però sono sempre attratta dai conflitti di razza, identità, appartenenza e non appartenenza in Gran Bretagna: rimane quindi una continuità tra il critico e la scrittrice postcoloniale.

C.G.: Affrontiamo ora il tema dell'identità. Vorrei introdurlo citando un'espressione che Shirley Chew usò riferendosi a me quando studiavo a Leeds per il dottorato, ero da poco diventata mamma e insegnavo in Italia. Lei parlò delle mie numerose e diverse identità (che tra l'altro penso la maggior parte delle donne abbia). Le tue diverse identità sono sudafricana bianca, britannica, madre, moglie, scrittrice, critico letterario e professore. Ora che vivi in Gran Bretagna da molto tempo, queste identità sono cambiate? È cambiata

la tua percezione dell'essere in parte britannica e in parte sudafricana?

E.B.: È un problema molto ampio, non sono sicura di poter rispondere, ma posso azzardare alcune riflessioni. Una decina di anni fa, quando ci siamo conosciute, mi piaceva definirmi cosmopolita e teorizzare su quel tipo di identità. A quel tempo ero veramente interessata alla prima scrittura modernista degli anni Venti. La scrittura di romanzieri ed intellettuali a New York, Parigi, Londra. Nelle opere di questi autori, spesso sradicati dai loro luoghi di origine, la città diventava un crogiolo nel quale si incontravano e si scambiavano idee: ciò mi appariva davvero avvincente. Mi sono un po' allontanata da questa auto-definizione di come cosmopolita, ed anche dall'atteggiamento relativo, perché penso che implichi un allontanamento dalla storia piuttosto che una considerazione specifica della stessa, una decisione di collocarsi. Quindi, la mia auto-definizione aveva a che fare, sotto molti aspetti, con la mia condizione di africana all'estero. L'interesse per l'Africa, il Sudafrica e l'Africa occidentale mi spinse alla decisione politica ed ideologica di saperne di più di altre parti del continente e di relazionarmi, in un certo modo pan-africano, a quello spazio. Quasi inevitabilmente, durante gli anni vissuti in Gran Bretagna, la posizione del cosmopolita penso che sia diventata insostenibile. Sono sposata con un inglese, ho figli che si ritengono inglesi, quindi ho dovuto accettare una certa percentuale di *Englishness* non tanto come auto-identificazione, ma soprattutto come parte importante di un'identità conglomerata, che non credo più di poter definire cosmopolita, perché non penso più che quella sia la mia. Ci sono modi in cui l'identità dipende anche da come le persone ti vedono, da come ti riconoscono e da come interagisci con loro. Quando porto a scuola i bambini, per esempio, non sono una cosmopolita, sono una mamma che parla inglese e che ha diciotto anni di ricordi di vita in Gran Bretagna. Penso però che ci sia anche un'altra cosa importante, è qualcosa di strano che non si può concettualizzare. Cominciai a scoprire che era diventato improvvisamente possibile prendere la penna per scrivere narrativa sulla Gran Bretagna, mentre prima, se una situazione stimolava l'immaginazione e avevo un'idea per un racconto o un romanzo, mi rivolgevo verso l'Africa: in *An Immacolate Figure*, ad esempio, l'Oceano Indiano

era come un centro gravitazionale che portava verso l'Africa. Mi accorsi intuitivamente che questa emozione ora operava anche con la Gran Bretagna. Fu anche importante il fatto che *Bloodlines* ebbe una risposta critica generalmente favorevole in Sudafrica, anche se due o tre voci fecero eccezione. In *Bloodlines* c'è il tentativo di portare la storia irlandese nella storia boera per mostrare punti di collegamento e offrire una prospettiva internazionale. Si parla infatti di implicazioni internazionali, non solo sudafricane. Fu interessante che questi critici sudafricani criticassero la prospettiva internazionale. Io rimasi sorpresa e addirittura seccata per questa critica. Il romanzo era stato progettato per portare una prospettiva internazionale nella ristretta cornice storico-letteraria sudafricana, e proprio questo non veniva accettato? Mi sembrò un segnale di certe percezioni critiche. Perciò pensai di fare un passo indietro e riflettere su dove fossi posizionata.

C.G.: Allora dobbiamo aspettarci un cambio di direzione nei tuoi romanzi. Siamo giunti al punto in cui stai andando da qualche altra parte. *Screens against the Sky*, *An Immacolate Figure* e poi *Bloodlines*, trattano diversi aspetti del Sudafrica, coprendone la storia recente. Cosa seguirà? Racconterai altre storie?

E.B.: Sì, ho scritto storie di transizione in *An Immacolate Figure* e in *Bloodlines*. Poi arriva un momento – credo sia capitato a Rushdie dopo aver scritto *Shame* – in cui non puoi più scrivere di un luogo in cui non vivi da più di vent'anni che ha subito enormi cambiamenti politici, sociali e culturali. Non si può continuare a scrivere di quel luogo guardandosi attorno nella polvere dei ricordi. Devi vivere, sentire il paese; se sei davvero una scrittrice di narrativa devi decidere se scrivi dell'esperienza, come tutti fanno, e quindi devi scrivere dell'esperienza che hai oggi. C'è una miriade di modi in cui la storia della Gran Bretagna mi affascina e mi cattura sempre di più a mano a mano che riesco a decodificarne il linguaggio sociale.

C.G.: A proposito di Sudafrica. Tra poco ricorrono dieci anni dalle prime elezioni democratiche in Sudafrica. Tu, nel 1994, hai scritto un saggio critico nel quale ti domandavi cosa si sarebbe letto (e scritto) in Sudafrica dopo l'apartheid. John Coetzee ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura. Dal tuo punto di vista qual è il bilancio di questi dieci anni? Cosa si è prodotto?

E.B.: Devo citare aspetti positivi e negativi.

C.G.: Vorrei rispondessi come romanziere non come critico letterario.

E.B.: Mi pare che nel 1989 Albie Sachs, auspicando un cambiamento verso la democrazia in Sudafrica, abbia scritto che l'impatto sulla letteratura ci sarebbe stato: si sarebbe potuto scrivere d'amore; e farlo senza sensi di colpa. Durante l'Apartheid, invece, molti scrittori si sentivano maggiormente coinvolti nelle tematiche politiche piuttosto che in quelle personali. Coetzee ha interpretato questo aspetto come la necessità per lo scrittore di riflettere sul destino umano. A mio parere, nella scrittura creativa sudafricana c'è ancora questa tendenza a privilegiare l'aspetto politico e a sottovalutare quello personale. In altre parole, dieci anni non sono bastati per parlare d'amore senza condizionamenti.

C.G.: Coetzee è la prova di questo?

E.B.: Sì, Coetzee è un grande scrittore. Io sono veramente felice per il suo Nobel, perché è uno scrittore talmente raffinato. Sì, credo che ne sia una prova. La sua scrittura è stata riconosciuta come eccellente, e infatti lo è. E uno dei motivi per cui è eccellente è perché continua a desiderare di vedere la cosiddetta *post race* in Sudafrica (ma, secondo me, è ancora molto condizionato dalle razze) come un conflitto, anzi, come un dilemma del nostro tempo che deve essere ancora esplorato nella narrativa e che è più importante dell'amore.

C.G.: La sua scrittura è talora violenta e crudele. Basti pensare a "The Narrative of Jacobus Coetzee" in *Dusklands*, una ri-scrittura del discorso coloniale.

E.B.: Ti ringrazio per avere introdotto il termine "coloniale" nella conversazione. Venire a patti con quella storia coloniale veramente particolare e andare verso un periodo che forse abbiamo voluto chiamare, senza indugio e troppo in fretta, "postcoloniale" penso che segnerà la scrittura sudafricana per molti anni a venire. Questo è un aspetto particolare e importante. Credo che molti scrittori fossero pronti ad unirsi a quella che forse si potrebbe chiamare banda dei cosmopoliti. Alcuni hanno pensato di diventare in una notte seguaci del postmodernismo, del realismo magico, del cosmopolitismo, del multilinguismo. E mentre sono emerse opere

molto buone da questa tendenza, come i racconti di Ivan Vladislavich e le opere di Zakes Mda, altre opere sembrano quasi brutte copie del romanzo latino americano, della scrittura di Salman Rushdie o di Milan Kundera. Penso che ci sia stato un maggiore interesse verso la Storia: si potrebbe citare *Bloodlines*, ma ci sono molti altri esempi. Il recente *Heart of Redness* di Zakes Mda è certamente da citare. È molto importante che in Sudafrica la scrittura creativa guardi al passato per cercare di scrivere la storia dell'apartheid che è stata dominante fino al 1994. Riassumendo, quello che voglio dire è che c'è ancora una situazione di interregno rispetto ai temi coloniali e un certo velleitarismo stilistico ispirato al realismo magico.

C.G.: Torniamo alla Gran Bretagna. Penso che ci siano fermenti interessanti nella letteratura britannica contemporanea. Si è detto molto delle nuove etnie che ora abitano il vecchio cuore dell'ex-impero e alcuni giovani scrittori stanno producendo opere molto sorprendenti. Pensi che queste nuove voci che parlano dalla Gran Bretagna facciano parte di un fenomeno che cela una diversa forma di imperialismo? Che siano voci agghindate con etichette postcoloniali e inserite nel grande abbraccio del mercato globale, proprio come l'impero ha fagocitato tutte le differenze culturali? Oppure pensi che ci sia fatto un passo avanti e che queste nuove voci ed etnie segnalino qualcosa che sta veramente cambiando nella scrittura creativa britannica? Come accogliamo e valutiamo questa produzione letteraria ibrida che viene dalla Gran Bretagna?

E.B.: Ritengo che una valutazione della produzione degli scrittori di seconda generazione in Gran Bretagna – Zadie Smith, Monica Ali, Caryl Phillips, per esempio – possa condurre a capire che la loro scrittura è una continuazione di certi temi e preoccupazioni su identità in conflitto, resistenza al razzismo, all'esclusione, alla xenofobia, di cui si scrive da tempo, da quando George Lamming e Sam Selvon negli anni Cinquanta scrivevano della loro stessa esperienza nell'incontro con la Gran Bretagna bianca. Ma penso che alcune interessanti strade nuove siano state aperte e percorse da questa generazione di scrittori. La più interessante, per me, è la commedia sociale che mettono in scena: sono abbastanza a loro agio con i linguaggi sociali della Gran Bretagna e con i gruppi sociali. Sono parte del panora-

ma sociale britannico e si possono permettere non solo di ridicolizzare la cultura dominante ma di prendere in giro se stessi. Penso a Zadie Smith in *White Teeth*, che sollecita il riso anche sulle comunità caraibiche e asiatiche in Gran Bretagna.

C.G.: Allora è una nuova sensibilità, e potremmo citare Bachtin quando dice che ridendo mettiamo in atto una sorta di resistenza al potere consolidato. Ma, di nuovo, proprio perché sono più a loro agio nella società britannica, non potrebbe essere che è sparito proprio l'atto della resistenza? Ridendo occultiamo il problema. La logica imperialista assorbe questa scrittura oppure il riso ha assunto la forma della commedia per provocare una maggiore consapevolezza politica?

E.B.: È vero che probabilmente negli scrittori che ho nominato e nei loro libri è meno evidente l'interesse politico per problemi quali razza e razzismo di quanto lo fosse, per esempio, in Lamming o Selvon. Ciò non vuol dire che questi problemi siano stati accantonati: si pensi al dibattito sul razzismo istituzionale all'interno della polizia britannica. Non è che i nemici siano scomparsi e non credo che questi scrittori siano meno interessati a resistere alla discriminazione razziale più o meno evidente. Ma il riso è complesso, molto sottile, e ha un'altra fonte, tra le numerose altre, ed è che questi scrittori sono abbastanza a loro agio in Gran Bretagna e nella loro comunità (qui sto ovviamente generalizzando e parlando genericamente di "loro") da poter dire: "posso ridere della mia comunità perché non sarà usato contro di me né dalla comunità né dal potere dominante, perché siamo diventati maggiormente parte del potere dominante". Non so se questo voglia dire che si diluisce il discorso politico, perché di fatto c'è un messaggio politico anche qui. Penso a una scena in *White Teeth*. È un pezzo bellissimo di circa tre pagine dove la ragazza caraibica si fa stirare i capelli ma i suoi capelli crespi africani vengono fuori e rovinano l'acconciatura generando una situazione di grande disagio. È un disagio da tutti i punti di vista, fisico, estetico ed anche perché interferisce col discorso dell'identità. Come assumiamo identità ibride o cosmopolite? O restiamo africani?

C.G.: Parliamo ora dei tuoi romanzi e dei progetti futuri.

E.B.: Non voglio tradire segreti, perché sono piuttosto superstiziosa. Sono a metà di un progetto, anzi di un

lavoro di scrittura creativa, un romanzo che è iniziato come racconto e poi si è esteso, sull'archeologia e sulla scoperta in Gran Bretagna di emblemi misteriosi e, allo stesso tempo, concreti di Alterità. Mi ispirò all'idea conradiana "e anche questo era uno dei luoghi più oscuri della terra". Una storia è una narrazione che scava nel passato, ma un'altra storia sarà semplicemente quella di un gruppo di bambini che si sfidano a scuola. Quindi, da un lato, il bullismo, e, dall'altro, la scoperta della storia. Non so dove mi porterà ma al momento mi assorbe completamente.

C.G.: Quale dei tuoi romanzi preferisci?

E.B.: Difficile dirlo, perché si tende a proteggere il più giovane, come con i bambini. Ma quando rileggo *Screens against the Sky* mi interessa ancora quello che stavo cercando di fare in quel testo. È un romanzo costruito su spezzoni narrativi che raccontano una storia o forse due. Ciò che accade negli spazi del racconto, le intuizioni, le implicazioni, con cui lavoravo allora è ancora suggestivo e ricco per me. Perciò forse il primo è il mio beniamino. Anche perché, formalmente, è una scrittura di quel tipo che voglio usare ora: spezzoni, fotografie e cornici fotografiche per raccontare storie. Penso che *An Immaculate Figure* e *Bloodlines* siano stati scritti in modo diacronico, lunghi brani di scrittura; adesso voglio scrivere qualcosa di più fotografico.

C.G.: Che abbia a che fare con la storia, un tuo interesse costante?

E.B.: Sì, e con la razza.

C.G.: L'ultima domanda riguarda ancora l'identità. Quale relazione c'è tra la costruzione dell'identità nella tua narrativa e l'immagine nazionale della *Cool Britannia* che Tony Blair ha cercato di definire per il mercato globale?

E.B.: In quanto scrittrice che viene da fuori?

C.G.: Sì, che viene da fuori e che sta ora scrivendo di una ricerca archeologica sul territorio britannico.

E.B.: Forse è una di quelle domande per le quali si deve aspettare per conoscere la risposta. Una risposta breve e leggermente scherzosa è che questo romanzo è ambientato durante la guerra in Afghanistan e perciò tratta di bambini che giocano lungo il fiume nonostante gli eventi mondiali

che travolgono la loro vita. Nel racconto c'è un riconoscimento del fatto che la Gran Bretagna, nel bene e nel male, è un attore sul palcoscenico del mondo. Detto questo, io sono stata tra le persone assolutamente contrarie alla guerra in Iraq, tra coloro che hanno sostenuto che Blair ha portato la Gran Bretagna in guerra da solo. E non aveva il sostegno della popolazione, come poi è venuto fuori durante l'estate. Ha cercato di presentare la sua scelta come sostenuta dalla nazione. In Gran Bretagna c'è l'idea che, una volta incominciata un'impresa, tutti debbano sostenere la causa nazionale, a prescindere dai dissensi. Blair ha cercato di vendere la guerra come una missione per il bene della Gran Bretagna, ma non credo sia riuscito a far passare il messaggio, basti pensare al suicidio dello scienziato David Kelly. Credo che la *Cool Britannia* sia stata screditata molto in fretta perché nella sinistra c'è molta attenzione alla commercializzazione della Gran Bretagna vista come un'americanizzazione a cui molti sono contrari. Anch'io nel mio lavoro di narrativa e di critica, come madre e come cittadina vorrei sostenere l'idea di una Gran Bretagna multiculturale, anche se è un termine difficile da usare. Scriverò sull'archeolo-

gia di una *Black Britain*, penso che questo sia il punto a cui arriverò alla fine del romanzo, o comunque di una Gran Bretagna non solo bianca. Ma non voglio identificare questo specifico modo di sentire con l'idea della *Cool Britannia* di Blair.

C.G.: Mi rimangono due curiosità. La prima è di carattere biografico: la tua esperienza di madre e i tuoi bambini ti hanno influenzato nella rappresentazione dei ragazzi del prossimo romanzo?

E.B.: Non proprio ispirato, ci sono esperienze che non sono legate a loro e che ho preso da altri momenti della mia vita. Ma osservarli mentre giocano con gli amici è ovviamente utile. In fondo i romanzieri sono cannibali. Una volta ero molto idealista sul mio modo di scrivere; ero interessata a certi tipi di allegoria politica, per esempio alla razza, in modo programmatico, non avrei mai confessato di indugiare sui dettagli della vita. Ma ho superato questa fase. Ho cercato di gettare via quel fardello per recuperare con un percorso alternativo, ovvero cannibalizzando la vita umana.

C.G.: In questo ultimo romanzo stai

riproponendo la prospettiva coloniale del bambino che guarda il mondo degli adulti, come il Kim di Kipling o il bambino di Henty in *By Sheer Pluck*, per citare qualcuno che conosciamo bene. Stai usando la vecchia tecnica in modo nuovo?

E.B.: Ci sarà un gruppo di personaggi principali che si passano la storia come si passa il testimone nella staffetta. E come il testimone avanza, la storia procede attraversando delle distanze. Non tutti i personaggi a cui arriva il testimone sono bambini; ci sono anche degli adulti. Non ha solo a che fare con bambini. Il punto centrale è...

C.G.: ... passarsi la storia.

E.B.: Neppure questo, che ricorderebbe Henry James. Non è tanto il conflitto generazionale che voglio rappresentare quanto lo spazio tra generazioni. C'è mancanza di comprensione. Diverse generazioni hanno culture diverse, e queste culture a volte non coincidono. I bambini non parlano agli adulti, hanno le loro lingue. Dicono che hanno sete o fame, ma quando vogliono parlare di qualcosa che è veramente importante per loro, parlano tra loro. ■

Raphaël Confiant ne nécessite d'aucune présentation. Inventeur, avec d'autres intellectuels et linguistes, de la Créolité, il est un romancier inépuisable, un professeur universitaire, un journaliste et un écologiste engagé. Son roman *Le barbare enchanté* (2003) semble représenter un tournant dans sa production littéraire pour différentes raisons. Cet entretien est un extrait d'une interview qui a eu lieu le 9 février 2004 à Schoelcher, en Martinique, et dans laquelle ce roman a constitué le point de départ pour questionner toute la poétique de Confiant.

Paola Ghinelli: Dans *Le barbare enchanté* vous vous êtes inspiré des tableaux que Gauguin a peints à la Martinique. Est-ce qu'il est fréquent pour vous de vous inspirer à des images pour écrire ?

Raphaël Confiant: Non, pas du tout. J'aime beaucoup la peinture mais je n'y connais rien, je l'apprécie en tant qu'amateur. Contrairement à ce qui se passe pour la musique, qui est un art qui ne me dit rien, j'adore regarder des tableaux, mais j'ai dû faire un effort quand il m'a fallu m'y immerger pour comprendre ce qu'était la peinture, quels étaient les différents cou-

Entretien avec Raphaël Confiant

Paola Ghinelli

rants, afin d'écrire *Le barbare enchanté*. J'ai mesuré mon ignorance dans ce domaine en me documentant. En général, ce sont des images mentales qui m'inspirent pour ma création : des souvenirs d'enfance, ou même des choses que je vois dans la rue.

P.G.: Vous avez pourtant écrit plusieurs livres où la parole est associée aux photographies, comme par exemple *Le Galion. Canne, douleur séculaire, Ô tendresse* (2000). Comment cela se passe-t-il, dans ces cas-là ?

R.C.: Ce n'est pas à partir de photos que j'ai écrit les textes. En effet les photos de Damoisson dont vous parlez sont magnifiques, mais ces images, elles sont dans ma mémoire depuis toujours. Comme les photos étaient magnifiques, je les ai gardées à côté de moi pendant que j'écrivais, voilà

tout, mais tout en étant techniquement très belles, elles ne m'ont rien appris, je n'ai pas écrit ces textes directement à partir des photos. Elles ont côtoyé mon écriture comme les autres arts que j'apprécie en amateur : le cinéma, la peinture... il n'y a que la musique que je n'apprécie pas tellement. J'aime pourtant le chant.

P.G.: Je crois comprendre que vous vous documentez énormément avant d'écrire vos œuvres.

R.C.: Je fais des recherches pendant que j'écris, il faut que j'aie déjà écrit les premières pages pour me documenter. Je lis dans les journaux que certains écrivains étudient pendant des mois avant de commencer à écrire leurs romans. Moi, je ne suis pas comme ça. Même ma manière d'écrire est anarchique. Il y a des écrivains, comme Maryse Condé ou Patrick Chamoiseau, qui sont capables de s'asseoir et d'écrire sans se lever de huit heures du matin à midi, alors que moi, après une demi-heure je pars, j'en ai marre, je vais fumer ou faire quelque chose d'autre. Ainsi, j'écris plusieurs fois dans la journée, par

morceaux, car je ne peux pas écrire pendant plusieurs heures de suite, ça m'ennuie. C'est sans doute parce que j'écris comme ça que je suis anarchique dans la documentation aussi. Il m'est déjà arrivé de trouver une publication intéressante sur un certain sujet après que le livre soit publié, mais je n'arrive pas à me discipliner.

P.G.: Avez-vous véritablement utilisé des documents concernant Gauguin qui étaient inédits pour écrire *Le barbare enchanté* ?

R.C.: Oui, c'est Maïotte Dauphite, qui dirige le musée Gauguin à la Martinique, qui m'a donné un certain nombre des documents inédits, mais pas beaucoup, puisqu'il n'y en a pas tellement. J'ai pris connaissance de certains matériaux concernant le fils adultère de Gauguin, enfin celui qu'il a eu avec une femme d'ici, ce qui fait qu'il y a jusqu'à ce jour des descendants de Gauguin en Martinique. D'ailleurs, quand la directrice du musée m'a montré la photo de l'enfant elle m'a raconté une chose extraordinaire : quand elle est allée au Danemark, voir la famille de la femme de Gauguin, elle leur a montré la photo de l'enfant que Gauguin a eu ici, et tout le monde s'est exclamé : "quelle merveilleuse photo de Gauguin ! Où avez-vous eu ça ?" Cet épisode fait partie de ceux que personne ne connaît, de ceux qui ne figurent pas dans les livres, d'ailleurs dans les livres qui parlent de Gauguin on parle très peu de la Martinique. À partir des documents que Maïotte Dauphite m'a donnés et d'autres textes que j'ai repérés, sur Panama par exemple, ou sur la vie du peintre en France, j'ai pu reconstituer une histoire. Je me suis inspiré également des lettres qu'il a écrites à sa femme, mais malheureusement il n'y a pas beaucoup de documents sur sa vie à la Martinique.

P.G.: Vos textes sont souvent organisés à partir de fragments qui s'agglutinent. On peut définir ce procédé comme une intertextualité virtuelle, comme une polyphonie, ou encore comme une récupération de tracées-mémoires. Quelle est votre manière à vous de le définir ? Ou bien, quelle est votre manière de le vivre ?

R.C.: Je cherche une manière créole d'écrire les romans. J'ai bien intégré dans ma tête la manière de faire une littérature classique européenne, car j'ai lu toute la littérature classique européenne : les Balzac, les Dickens,

les Dostoïevski etcetera. Quand j'avais 15 ans, mon héros littéraire, mon écrivain préféré, dont j'ai tout lu, était Alberto Moravia. Aujourd'hui je trouve cela ridicule et je me demande comment cela a été possible, car il n'est pas considéré comme un grand écrivain. Je me réponds en me disant que tous ces gens là ont un art du récit et de la description qui est admirable, même lorsqu'ils ne sont pas de grands écrivains. Or, je me suis dit très tôt qu'il ne fallait pas que je les imite. Bien sûr je les admire, mais la réalité créole est trop différente par rapport à celles qu'ils décrivent, elle est fragmentaire et faite d'empilements : le monde africain, le monde amérindien, le monde hindou... Et puis je m'inspire bien sûr de la manière de conter des vieux conteurs créoles. Ce n'est pas possible de mettre ça par écrit, mais j'essaie, en évitant ainsi le piège de l'écriture linéaire. Je pourrais le faire, bien sûr, je pourrais reproduire ce type de structure car je l'ai dans ma tête; mais, puisque le roman classique correspond à une société arrivée à maturité, il ne s'adapte pas au monde créole qui, lui, doit inventer sa propre forme romanesque.

Je ne suis pas le premier à le dire, ni le seul à faire cette tentative. Glissant par exemple fait cela de manière beaucoup plus radicale que moi, il est d'ailleurs très difficile à lire, même pour nous. Les écrivains comme Glissant ou même Chamoiseau se disent que leurs lecteurs les attendent dans le futur, moi je ne suis pas du même avis. D'autre part, je ne pourrais pas faire un de ces romans où, en enlevant les noms, l'intrigue pourrait se dérouler n'importe où. Mon désir, ou mon ambition, c'est de trouver une manière créole d'écrire le roman, donc j'essaie dans tous les sens : *Eau de café* (1991) n'est quand même pas écrit comme le *Commandeur du sucre* (1994), *L'archet du colonel* (1998) ou *Brin d'amour* (2001). Je n'ai pas encore trouvé la forme particulière qui me convient et peut être ma recherche ne se terminera jamais mais elle est importante en elle-même. D'ailleurs on m'a souvent demandé pourquoi mes livres sont aussi différents les uns par rapport aux autres, c'est parce que j'essaie de défricher une forme. Il y a bien sûr des voies que je ne pourrai plus emprunter. Par exemple, j'ai écrit quatre petits livres pour les éditions Mille et une nuits (*Bassin des ouragans*, 1994 ; *La Savane des Pétrifications*, 1995, *La Baignoire de Joséphine*, 1997 ; *La dernière java de Mama Josépha*, 1999. Les trois premiers textes ont été recueillis dans : *La Trilogie Tropicale*, 1997) et je ne pourrai pas en faire plus. Ou encore, je

crois que la voie où s'inscrivent *Commandeur du sucre*, *Régisseur du rhum* (1998), *La dissidence* (2002), s'épuisera dans un ou deux romans. Il y a aussi une voie inépuisable : c'est celle du *Nègre et l'amiral* (1988) ou de *L'allée des soupirs* (1994).

P.G.: Le fait que cette voie soit inépuisable ne la rend pas plus authentique ou plus valable que les autres...

R.C.: Bien sûr. Je parle là de ma capacité d'emprunter ces voies. Si je continuais à puiser là où je sens qu'il n'y a plus rien à dire, je finirai par écrire toujours le même roman. Je trouve que le livre sur Gauguin constitue déjà un tournant. Mon prochain roman s'inscrit en effet dans la même lignée, car pour l'écrire je me suis inspiré de l'histoire vraie d'Adèle, la fille de Victor Hugo qui était devenue folle, qui a passé une certaine période à Saint Pierre de la Martinique et qu'une noire, qui est ensuite devenue la maîtresse de son père, a ramenée en France. Cette femme, qui exerçait le métier de pacotilleuse, ce qui revient à dire qu'elle se déplaçait dans l'archipel pour vendre des tableaux ou des petites bricoles, repartit après aux Antilles, mais comme Adèle était très malade, Hugo la fit rappeler en France. Le roman, qui s'appellera justement *Adèle et la pacotilleuse*, montrera les trajectoires de ces deux femmes : dans l'archipel pour vendre des choses, et à travers l'océan, à la recherche d'un amour perdu. Comme vous le comprenez, il s'agit là d'une histoire complètement différente par rapport à celle de Gauguin, tout en se situant dans la même lignée.

En effet, ce sujet là m'a intéressé aussi parce qu'on constate à son propos la même chose qui se passe pour Gauguin : la Martinique est presque ignorée dans les livres existants qui retracent cette histoire. Par exemple François Truffaut, le célèbre cinéaste français, a fait un film, *Adèle H*, où on ne parle pas du tout de la vie de cette femme à Saint Pierre et même le rôle de la femme noire est minime, alors qu'en réalité il fut fondamental, car c'est elle qui la ramena à Victor Hugo. Dans le film, c'est surtout l'amour pour le lieutenant anglais qui est au premier plan, tandis qu'est passé sous silence cet épisode qui a laissé sa trace dans l'imaginaire martiniquais et même dans la vie de Victor Hugo, qui aimait beaucoup cette pacotilleuse.

P.G.: Ce que vous avez dit tout à l'heure sur l'agglutination de différents matériaux dans votre écriture m'a suggéré deux réflexions : d'un côté, je

retrouve des procédés semblables à ceux dont on a parlé dans des romans contemporains non martiniquais, donc je vous demande de mieux spécifier ce que vous entendez par une forme romanesque créole. Deuxièmement, votre rapport à l'intertextualité me rappelle que récemment (2000) Maryse Condé a écrit que vous êtes le seul écrivain antillais francophone qui parvient à être cannibale, c'est-à-dire que vous parvenez à intégrer les éléments occidentaux et à les "digérer", pour en faire un produit littéraire original. Est-ce que vous vous reconnaissez dans cette définition ? En d'autres mots, vous sentez-vous cannibale ?

R.C.: Pour ce qui concerne la première question, il est clair que quand je dis que je cherche une forme romanesque qui soit créole, je ne veux pas nécessairement faire quelque chose de totalement différent par rapport à ce qui existe déjà. Il est évident pour moi que le roman latino-américain avec Garcia Marquez, par exemple a inventé des choses qui sont intéressantes, que Carlo Emilio Gadda a réalisé une littérature très particulière, ainsi que Marcello Fois, un écrivain italien contemporain que je trouve génial. Pour créer ma forme créole, qui ne peut pas être considérée totalement indépendante, je pille à droite et à gauche, ce qui répond à votre deuxième question. Ma recherche n'est pas fermée, ma littérature n'est pas autarcique. Je veux que ce roman créole soit ouvert sur le reste du monde. Je me nourris de toutes les littératures du monde en traduction : je lis l'espagnol Montalban, je lis des Japonais, et à chaque livre que je lis j'essaie de récupérer des éléments qui sont pour moi intéressants. Je ne crée pas un roman créole autour de mon nombril créole ! Donc Maryse Condé a raison : je suis cannibale au sens où l'entendent les Brésiliens...

P.G.: ... J'imagine que vous vous référez là à Osvaldo de Andrade... c'est bien de cette conception que dérive le cannibalisme dont parle Maryse Condé.

R.C.: Oui, voilà. Je me reconnais dans la conception de Osvaldo de Andrade, et, en tant qu'écrivain, dès que je trouve quelque chose qui m'intéresse, je le pille.

P.G.: Vous parodiez beaucoup aussi.

R.C.: Oui, bien sûr : je ne suis pas qu'un bricoleur. Je peux donc utiliser les apports des autres écrivains de

manière soit sérieuse soit parodique. Ça dépend, parce que ma conception du roman est un peu rabelaisienne : il s'agit pour moi d'y intégrer tout, comme le théorisait Bachtine avec sa notion de polyphonie. Aujourd'hui, j'aime bien être plongé dans un roman, j'aime m'y perdre. Par contre, quand j'étais enfant ou adolescent et que je lisais Moravia, je n'aimais pas ça. Avec Moravia on n'est pas perdu du tout : ses romans sont tellement limpides qu'on sait toujours où on en est. Maintenant, j'aime lire Gadda et me perdre dans son écriture. Même quand je lis les romans de Glissant, souvent je n'y comprends rien, mais je les lis quand même et je les apprécie. A côté de tout cela, il y a une école romanesque que j'aime beaucoup : celle du Nouveau Roman. Mais je ne pourrais jamais faire rien de semblable, je ne pourrais jamais écrire une histoire où chaque personnage est juste un nom privé d'existence psychologique, comme dans *La Modification* de Michel Butor.

P.G.: Parlons de la langue. Les raisons idéologiques qui vous poussent à inventer votre langue sont claires. Y a-t-il aussi des raisons esthétiques ?

R.C.: Bien sûr. Il y a une jouissance à inventer la langue. Quand je lis les romans que les auteurs français de France appartenant à ma génération écrivent, je me rends compte que leur langue est très pauvre, qu'ils ont perdu la jouissance de la langue, et c'est comme ça depuis le XVII^{ème} siècle : depuis la fin de la Renaissance, la langue française s'est irrémédiablement fermée. Jusqu'à aujourd'hui, si quelqu'un en France écrivait comme Gadda on le traiterait de fou, car le contexte français est monolingue ou, en tout cas, il a une politique monolingue volontaire, avec une langue classique depuis le XVII^{ème} siècle et une centralisation de la culture et de la langue à Paris. En France, il n'existe pas d'auteurs régionaux, alors qu'en Italie presque tous les auteurs contemporains n'ont aucune honte d'admettre leur lien à un lieu déterminé. Un auteur né, disons, à Bordeaux n'admettrait jamais être un écrivain bordelais ! Les écrivains sont parisiens, tout simplement. Pour cela, les auteurs n'ont à disposition en France qu'une langue au lexique très pauvre, la langue qu'enseigne l'école, une langue qui se révèle souvent une chemise trop étroite. C'est pour ça que beaucoup d'auteurs français ont du mal à s'y exprimer : ils s'en tiennent au français qu'ils ont appris en classe, qui est paralysant.

Quand j'ai compris ça je me suis dit qu'il fallait me débarrasser de cette langue scolaire, sur laquelle je m'appuie pourtant, et qu'il fallait inventer me propres mots, mon propre rythme, ma propre manière d'écrire. Or, j'ai eu de la chance car le créole provient d'une ancienne strate du français : de la langue qu'on parlait autrefois en Normandie, en Vendée, ou dans le Poitou. Cela est très important pour moi, car quand je fais revivre des anciens mots, comme par exemple le mot *hallier*, qui signifie buisson, ou le mot *bréhaïne*, qui signifie stérile- des mots qu'un Français d'aujourd'hui ne comprend pas mais qui existent en créole, même s'ils ont été transformés- eh bien, quand je les refrancise je retrouve une ancienne strate de la langue qui remonte à une époque où le français était encore actif et créatif, avant la langue froide, au lexique restreint, de Malherbe, de Racine, de l'Académie française. Donc quelque part, créoliser le français signifie faire un bond en arrière et enjamber toute la période classique pour revenir à l'époque de Rabelais, de François Villon, de Du Bellay. Or, tout cela est extrêmement jouissif, je prend un plaisir extrême à feuilleter les dictionnaires de Picard, de Poitevin ou de Normand, et choisir mes mots là dedans, car ces langues là, contrairement à ce qui se passe en Italie, sont mortes, et les gens ne soupçonnent même pas qu'elle survivent dans le créole. Par exemple, *chatrou*, le polype d'ici, est un nom qui dérive directement du mot normand *chatrouille* et ça, personne ne le sait. Je trouve cela très excitant de renouer avec cette langue, à l'époque où elle était encore libre. D'ailleurs je pense que si la langue française, qui est langue officielle de 45 pays, est en train de disparaître, c'est à cause du français classique standard, qui est trop étriqué, trop fermé. En France on se moque de ceux qui parlent une variante de ce français. Allez voir un film québécois : les gens rient de l'accent des acteurs même lors des scènes tragiques, ce qui révèle le jacobinisme et le centralisme de la langue française.

P.G.: Les mots que vous inventez ou que vous récupérez sont très expressifs et rendent votre littérature originale. Pourtant, le choix d'insérer ces types de mots comporte un risque de créer quelque chose d'artificiel. Est-ce que cela vous préoccupe ?

R.C.: Non, parce que pour moi, la littérature est déjà quelque chose d'artificiel. La langue écrite l'est aussi. Le fait même d'écrire une phrase est

artificiel, car dans la vie on ne fait pas de phrases : on se répète, on bafouille, on hésite... il n'y a qu'à l'écrire qu'on fait des phrases qui se terminent avec des points. La littérature est donc pour moi une activité artificielle qui n'a pas à reproduire le réel : elle n'a qu'à tirer son inspiration du réel. Quand on me dit que les gens ne parlent pas comme j'écris je me dis "encore heureux qu'ils ne le fassent pas, car je ne suis pas un ethnologue". J'ai un imaginaire de la langue, ce que j'écris correspond à mes fantasmes et à mon imaginaire de la lan-

gue ; je ne m'intéresse pas à la langue réelle, que n'importe qui pourrait enregistrer et reproduire. A mon sens, la littérature n'a pas comme vocation celle de reproduire exactement la réalité au niveau linguistique. Ma langue peut ressembler à la langue parlée parfois, dans les dialogues par exemple, mais dès que les dialogues se terminent je suis dans la liberté de construire ma langue ; et pour moi chaque écrivain doit construire sa langue dans la langue qu'il utilise, il doit se servir de sa propre langue comme s'il s'agissait d'une langue

étrangère, parce que quand on écrit il faut essayer de la transformer pour se l'approprier. Pensez à Glissant, à Gadda et surtout à Faulkner. C'est pour ce travail sur la langue qu'ils sont incompréhensibles, parfois, mais ce qu'ils font est exceptionnel. Je ne suis pas aussi radical qu'eux, car j'ai quand même un petit souci pour le lecteur. Glissant me dit que son lecteur à lui est dans l'avenir et qu'il le comprendra ; Chamoiseau fait un peu le même aussi. Moi je veux quand même permettre un espace de lecture. ■

David Kinloch was born in Lennoxtown in 1959. He is a poet, literary analyst, and academic. He was brought up in the Pollokshields area of Glasgow. His mother was an infants teacher who also had a talent for painting. His father was a lawyer who was also a gifted amateur opera singer and actor. The Scottish poet William Jeffrey (1896-1946) was his grandfather, whose wife was one of the first women in Scotland to lecture at a Scottish University in English Literature. David Kinloch studied English and French at Glasgow University. He then continued his French studies at Oxford University.

He took a series of temporary jobs in Paris, Swansea, and Salford. In 1979 he spent a year in Paris. He then joined Strathclyde University in Glasgow and became a Senior Lecturer in French Studies. He was a founder and a co-editor of *Verse*, and he is a co-editor of *Southfields*. His poem *Bed* was turned into a short film. His main publications are: *Dustie-fute* (1992); *The Thought and Art of Joseph Joubert 1754-1824* (1992); *Reading Douglas Dunn*, with Robert Crawford, eds. (1992); *Paris-Forfar* (1994); *Talking Verse: Interviews with Poets*, with Henry Hart and Richard Price, eds. (1995); *Situating Mallarme*, with Gordon Millan (2000); *La Nouvelle Alliance: Influences francophones sur la littérature écossaise moderne*, with Richard Price, eds. (2000); *Un Tour d'Ecosse* (2001).

Marco Fazzini: Did your parents encourage your interests in writing or did they react against your literary and creative leanings?

David Kinloch: They were very supportive from the beginning. My parents were both highly creative and talented people so this wasn't really an

David Kinloch: An Interview with Marco Fazzini

issue. My father died when I was 25. My mother, now that she has retired from teaching infants, has enjoyed a new lease of life as a painter. But it was always understood – and I agreed at the time – that I would pursue my creative interests in the context of an academic career as soon as it became clear that I had abilities in that direction. I think they would have been concerned had I chosen to try to make a career as a writer per se but they would have supported my decision.

M.F.: What do you remember of your periods of study in Glasgow and Oxford? Was there any writer or friend who encouraged your writing?

D.K.: Glasgow and Oxford were inevitably very different experiences. My feelings about my time as an undergraduate at Glasgow are very mixed. I remember it as a time of intense, focused study. At last I had the opportunity to concentrate on the books I wanted to spend time with and I spent an inordinate amount of time doing just that. I was a very intense, very mixed up young man, quite unable to deal with my sexuality and painfully shy with other people. As a result I became a hermit. The only times I ventured beyond the library was to visit Alasdair Gray who was Writer-in-Residence in 1979. I showed him countless extremely bad poems and short stories and he helped me to structure and pair down my material. Paradoxically I was able to communicate with Alasdair because I realised he was probably madder and more conflicted than I

was. Occasionally he organised readings from people like Liz Lochhead, James Kelman and Tom Leonard. At the time I don't really think I had a very good grasp of who these people were. I was so immersed in English and French Literature that I hadn't much of a clue what was going on in Scottish Literature. The exception to this was Douglas Dunn's poetry which I read carefully and admired. But this was before Dunn's move back to Scotland and, odd as this might seem, I didn't really think of him as Scottish. Ironically I had to wait until I got to Oxford before becoming interested in the matter of Scotland. I must explain that this lack of interest in Scottish Literature was partly a result of my secondary school education at Glasgow Academy which contained no trace of anything Scottish except an annual recitation of "Tam o' Shanter" by our Maths teacher during a Maths lesson. The fact that my own grandfather had been a Scottish poet doesn't seem to have sunk in much beyond the initial impetus it gave me to start writing poetry. The poets I read thoroughly at Glasgow were Eliot, Auden and the Metaphysicals. In particular, I loved the poetry of Andrew Marvell. Edwin Morgan lectured on both Eliot and Auden but, again, I was relatively unaware of Morgan's own importance at the time. Oxford represented escape to some extent. I got away from my family which I needed to do, no matter how supportive they were. I went to Balliol College and spent my first year staying at the Graduate Centre called Holywell Manor. This was, and is, a wonderful place that brings together students from all the Commonwealth Countries. I spent most of that first year making up for the time I didn't spend socialising in Glasgow! I was part of a small band of Glasgow Scots that included Robert Crawford who

had been a year senior to me at Glasgow. Robert and I started to swap poems almost immediately. I liked his and he hated mine, mostly! He was probably quite right and there is no doubt that Robert helped me to focus on the craft of poetry. He introduced me to W.N. Herbert, suggested I should try writing in Scots and after a while we agreed to try editing a poetry magazine together. We approached an American friend, Henry Hart, and the first issue of our magazine *Verse* was published in 1984. My Oxford experience was broken by two important events: the death of my father from cancer in 1984 and a year spent as a Lecteur at the Ecole Normale Supérieure in Paris. My father's death was a traumatic experience. Although I loved him we had an occasionally awkward relationship and I felt a mixture of grief and release at his passing. In Paris I fell in love with another young man for the first time. I was, however, not really able to cope with either of these experiences which chased me into the arms of the Catholic Church in 1985. This was a mistake and I know that I hurt a close friend in the process. What I needed to do was 'come out' and acknowledge my homosexuality but I was unable to do this until a second stay in Paris much later in 1988. During this time in Oxford I started to read more Scottish and American authors, including Hugh MacDiarmid. What really focused me on Scotland and made me want to return to teach at a Scottish University was a certain condescension to me on the part of some Oxford dons. I wouldn't go so far as to call it 'racist' but I was sometimes made to feel that I wasn't 'part of the club'.

M.F.: Speaking about translation Valéry affirms: 'The poet is a peculiar type of translator, who translates ordinary speech, modified by emotion, into "language of the gods" and his inner labour consists less of seeking words for his ideas than seeking ideas for his words and paramount rhythms'. Do you accept this idea that a poem can be originated first in a sound or a rhythm or in a larger formal intuition rather than in some urgent message to be expressed?

D.K.: Valéry is one of the most 'musical' poets of the French language so his remarks about translation are understandable from this point of view. I agree up to a point. This is why I listen especially to Marvell, W.S. Graham, Derek Mahon, Michael Longley, Geoffrey Hill, Hart Crane,

James Schuyler, Barry McSweeney, Douglas Dunn, Drew Milne and John Burnside to give just a few examples. They have marvellous ears! And although these are poets who *do* have ideas and messages to communicate, it's as verbal musicians that I value them most. I also like some of the improvisations of L.A.N.G.U.A.G.E. poetries, poetries which try to answer W.S. Graham's searching question: 'What is the language using us for?' Some of MacDiarmid's great early lyrics originated in the seduction of a single word culled from the dictionary and some of the more successful passages in his, still controversial, late work, stem from his ability to recognise and capitalise on strong rhythmical pulses embedded in found material. I acknowledge, also, your use of the formula 'a larger formal intuition'. I like creating extended poetic sequences and here the excitement derives at least as much from the mixing and matching of different verbal and poetic textures and forms as from the notion that the 'subject' or 'idea' demands extended development. You have to be careful though. Even the most 'difficult' and 'abstruse' poems contain words that 'mean'. That meaning may be plural and ambiguous but even the most sublime 'Nonsense' poems communicate ideas and messages. The great poems for me are the ones that begin in a note, a timbre or pitch, a phrase that invites, seduces, romances, abolishes, restores idea and sense. They are the ones in which the ideas seem to flow out of the words – not necessarily in an easy linear fashion – out of the music and then back into it so that at the end of the poem you are not immediately aware that you have been listening to 'language or 'ideas' but to a strange – I was about to say divine! – mixture of the two.

M.F.: Would you speak about a period of gestation in which the poem is being pre-determined?

D.K.: Yes. Most poems are probably two thirds gestation. Mine are anyway. The poem that gets published is only the tip of an iceberg. The process reminds me of the way a dog turns and turns in its litter before settling! It is a peculiar mixture of physical, emotional and intellectual enticement and discomfort. The French writer, Joseph Joubert (1754-1824) who I wrote a book about, spent his entire life gestating a book of aphorisms he never published. For me there are four distinct phases: the 'envelope phase' during which you scribble a phrase or

an idea on the back of an envelope or a bus ticket, the 'notebook stage' in which you work through initial ideas, try out some 'lines', get distracted by dinner or the telly, the 'blank sheet' phase which is as terrifying as Mallarmé thought it was ('le vide papier que la blancheur défend'), during which you make a first stab at the 'whole' poem and then finally the 'revision stage' which can seem almost endless. And for all this work and terror most of us only ever see about £50 if we're lucky!!

M.F.: Would you comment on the following observation made by Wallace Stevens: 'After one has abandoned a belief in god (sic), poetry is that essence which takes its place as life's redemption'.

D.K.: It depends a bit on how you interpret the word 'redemption'. There is the sense of 'buying back' or 'compensating' for something lost. In the Christian context (although Stevens does not capitalise his 'god') redemption is about acknowledging and making up for sin, a notion I no longer believe in. Can I, do I attempt to 'redeem' my life, Life itself, through poetry? Is it what enables me to give my life value and structure? I have no definite answer to these questions. There is no doubt that I use poetry at times to 'make sense', to give verbal structure to certain experiences. I also use it to transform those experiences imaginatively. If they are negative, I can transform them to some degree into something beautiful and positive (*Les Fleurs du Mal*). But I'm also suspicious of taking too 'sacral' an attitude to poetry. Poems are objects made out of language, some are better made than others, some are totally disposable. They're the odd bits of putty or expanding polyfilla that shore up your tottering day to day existence! Ask me this question again when I'm eighty, if I make it that far!

M.F.: Are you afraid to be misinterpreted or that your poems can be mismanaged by the critics?

D.K.: Not 'afraid' no. I'm afraid of not being read at all. The biggest challenge that faces most poets is getting a decent hearing, of simply getting published and decently distributed. Then, you have to fight for attention among all the other cultural forms, nearly every one of which is watched, listened to, participated in by thousands more than those who pay even the slightest attention to poetry. Only then does the issue of the 'critic' pos-

sibly kick in. I say possibly because even then there is no guarantee that the critics will deem you worthy of their 'misinterpretation'. In fact I would rather be misinterpreted by a bad critic than not interpreted at all. This might sound perverse but the fact is that because Literature and now Creative Writing have become part of the Education Industry probably more people read the critics to get a quick fix on who they should 'read' than actually read poets themselves. How many academics actually read, I mean really really READ poets? Very few in my experience and I earn my living as an academic. That's the pessimistic bit. Where there is initial misinterpretation or 'mismanagement' however, I am confident that eventually the 'good' critic will come along. Not always from the best of motives. He or she might be writing a thesis and simply have to disagree with the critics who got it 'wrong' in the first place. But I have a healthy respect for good critics and little time for those who dismiss them haughtily. A first rate critic of poetry is worth any number of mediocre poets. Providing they avoid too much academic jargon they can be beacons for poets and poetry. Some of the highest criticism and philosophy is in its own way fine poetry: I'm thinking here of some of Derrida's work and much of Barthes. I think it's wrong also to assume that being the victim of critical 'misinterpretation' is always a bad thing for a poet. It can be initially frustrating, deadening even, but once you've rallied it might conceivably be stimulating. It might galvanise you to more poems where you try to explore what sent the critic off on the 'wrong' track. The creative imagination can be wonderfully perverse at times. Nor, indeed, are poets themselves exempt from the follies of misinterpretation. Harold Bloom has a remark to the effect that most great poems are the product of creative misreadings of earlier poems. All poets are also critics because they are readers. The main thing though is just to get the poem out there into an arena where debate takes place. The worst thing is oblivion and this is a particularly acute problem for an agnostic gay writer such as myself. Cliché though it may be: my books are my progeny. Why the hell did I choose poetry?! Ye gods! What malevolent genie made it choose me?!

M.F.: The philosopher Hans-Georg Gadamer, in his essay 'On the Contribution of Poetry to the Search for Truth', says that 'the word of the poet is autonomous in the sense that

it is self-fulfilling... To speak of truth in poetry is to ask how the poetic word finds fulfillment precisely by refusing external verification of any kind'. Would you agree with this statement or would you rather accept the Platonic phrase: 'Poets often lie'?

D.K.: To answer this question properly would take an entire book! It's primarily a question for the philosopher and the critic. Perhaps not for the poet, except maybe when surveying – briefly one hopes – an august career! What I mean by this is that if the poet stops to ask him or herself too deeply whether what s/he is doing is ethical, whether their creative fictions or 'lies' are justifiable, and on what grounds, then the risk is that the well runs dry. At the risk of sounding like some demented, vatic, primitive, I would observe that it is difficult, perhaps, for people who are not hassled by the muse to imagine the extent to which poets are caught up in the rush of language and there is a sense in which language has little to do with notions of Truth and Falsehood. This sounds as if I'm proposing a kind of poetry that is unreflective and not self-aware which some folk would find strange coming from me. Perhaps all I'm trying to say here is that your question makes me uncomfortable because it is couched in language that is *essentially* alien to me. As an academic, of course, I understand your question entirely! Maybe I'm being too evasive here. I wonder how Gadamer would have reacted to the poetry of the late MacDiarmid which is in a sense a poetry of 'external verification', a poetry which simultaneously presents, hijacks, distorts and lies about facts. My own work has been described, rightly or wrongly, as 'informationist' because it responds creatively to the fact of living in the post-industrial information era. As a poet I deliberately try to negotiate, deploy and play with bodies of fact but my poetry does not seek the 'external verification' of the information highway which is in any case so overwhelmingly diverse that one senses that all notions of the factually or even ethically 'true' are instantly relativised. Indeed, the more I think about this, the more I feel that your question is simply not 'understandable' in today's context. This is a question a Romantic or Post-Romantic writer would comprehend and be able to answer. I find myself just staring at it dumbly. Sorry! In the final (final?!) analysis, Gadamer agrees with Plato to some extent. He simply believes poet's 'lies' are a kind of truth.

M.F.: Can you tell me how you came to terms with the task of translating Eugénio De Andrade into Scots?

D.K.: I heard Andrade read when I was a graduate student at Oxford and was immensely impressed. I instantly recognised a deeply homoerotic imagination that springs from and transforms the body of the world. Gay sensibility is often associated with urban territories but here was a poet who was able to write out of and create almost timeless, elemental landscapes. When I think about Heidegger's concept of 'dasein', of 'being in the world', Andrade is the poet I think of first. In Andrade the erotic comes across as an utterly natural, compelling force. It has the smell and taste of earth about it and that is something I wanted in my own poetry. In one respect, therefore, there was a sense in which Andrade seemed intimately familiar to me when I first read him. But there was also something strange connected to this elemental quality I've just mentioned. For this reason I turned to Scots rather than English. I had bought Alexis Levitin's very fine book of translations into English, *Memory of Another River* but because my knowledge of Romance languages is sufficiently good to allow me to grasp something of the flavour of the original Portuguese I was able to sense that perhaps these English versions inadvertently 'civilised' or 'softened' what I can only describe as a sometimes abrupt or wersh 'otherness'. I have to be careful here because this kind of argument can lead one into clichés about the 'earthiness' of Scots. Scots can be a sophisticated, urbane instrument but it can also cope very well with sudden changes of register and mood as well as render the primitive, guttural urges of desire. I've talked at more length elsewhere about my own ambiguous relationship to Scots, a language that I find both strange – because I was not brought up speaking any dialect of it – and familiar – because I hear it spoken around me in the form of Glaswegian Scots. It echoes my own personal emotional experience of growing up gay in Scotland, in a fairly macho masculine culture, of belonging but not quite belonging. For all these reasons, Andrade went more 'naturally' for me into Scots and although I approached them as translations I intended from the very first to 'incorporate' them into the long sequence of prose and verse poems of my own called 'Dustie-Fute'. My intention was that the 'otherness' of this Scots Andrade would signify the foreignness of the gay Orpheus who sings his way through that sequence while

these translations to escape the charge of 'domestication', Most translation 'domesticates' and 'appropriates'. Setting Andrade in Scots in this context was a way of shaking a dear stranger's hand, of participating for the duration of a lyric in his sensibility while respecting his own inviolable otherness. I have a feeling that sounds rather precious but it's the best I can do at the moment darling! I think it's the word 'inviolable'. It makes me reach for my wig and mascara!

M.F.: Do you think your translations can be considered a kind of versions or interpretations of the original poems or would you rather say that you tried to be as faithful as possible to the poet's ideas and verbal inventions?

D.K.: I've tried to indicate some of the reasons I incorporated my Andrade translations into my own sequence of 'original' poems and I suppose this was the experience that led me into thinking in a much more sustained way about the relationship between translation and 'original' composition to the point that I have argued against the artificial division of a poet's work into two different categories: the poet as 'creator' and the poet as 'translator'. This stems from a Romantic understanding of the poet as some kind of minor linguistic deity who creates out of nothing. I'm tempted to suggest that it's bad Romanticism because, as Antoine Berman has so magnificently shown in his study of the German Romantics, some of them had a very high conception of the translator's function even going so far as to assert that a translation can 'improve' upon an 'original' work. Latterly, Jacques Derrida's work has problematised the whole notion of an 'original' anything. When you get into this area, therefore, the issue of being more or less 'faithful' becomes more complex. The old certainties have gone. You're much more free to experiment -which I have done, blithely inserting my own lines into an otherwise 'faithful' translation for example- and in the process make a complete arse of yourself. To be serious though: I would say that even the most apparently 'faithful' translations are 'versions', are 'interpretations'. Because every translation involves choice and choice is interpretation. It's all a matter of degree. You could argue too -and I think you're about to!- that some of my poems about other writers and poets are kinds of 'translation' in so far as they offer a 'version', -a misinterpretation even!- of those

authors' work. So it seems my 'translations' often pretend to be 'original' or occur in an 'original' context while my 'poems' are in fact 'translations'. Perverse, aint it?

M.F.: Your poems often contain many references to other poets' works, even though you sometimes seem to prefer a kind of ironical rewriting of those poets' achievements. I remember an observation made by Renato Poggioli, in an essay published in 1959, where he follows André Gide's concept of 'disponibilité' and he states: 'At any rate what moves the genuine translator is not a mimetic urge, but an elective affinity: the attraction of a content so appealing that he can identify it with a content of his own, thus enabling him to control the latter through a form which, though not inborn, is at least congenial to him'.

D.K.: Yes. I think my answer to your question about Andrade is fairly conclusive in this respect. But I would distinguish between those writers and artists I feel a genuine 'elective affinity' with - such as Andrade, Rimbaud or Derek Jarman - and others whom I find interesting and useful, points on a compass that I feel Scotland should consult from time to time: Lorca, Whitman, Hervé Guibert, Apollinaire, Frank O'Hara. Very often I'm more interested by the 'idea' of a particular kind of writer or body of work than by the actual work itself and this is where we get into the area of 'creative misinterpretation' I was speaking about earlier.

M.F.: What are your ideas about poetry? Do you think that when we look for consolation or redemption in art we must be sceptical about its value?

D.K.: I think I've already tried to answer this question in relation to your quotation from Wallace Stevens. I would simply add that I don't often reflect in my capacity as a poet about poetry as such. I'm much more concerned with ideas about and for *poems*. Where is the next one going to come from? What's the best way to go about it? I suppose it's really only in contexts like this -a questionnaire or an interview- that poets are forced to step back and examine what they do. That can be healthy, periodically. But it shouldn't obsess them. I have no taste for vatic utterances about poetry. That's very French and in this respect at least I'm quite Anglo-Saxon! Our job is to write poems. I feel I'm descending into the banal now, so I'll shut up!

M.F.: Presenting an anthology of Scottish poetry in Italian translation, in 1992, I said that in Scotland it is 'the passion for sensuality, for an agnostic link between man and nature to enable the reader to enjoy a new sacrality, a sacrality relieved from institutional and ceremonial conventions'. Do you agree with this statement?

D.K.: I think my answer to your question about Andrade suggests a certain measure of agreement with you here. I am reluctant to fully endorse a view of poetry as a kind of substitute religion though. Poetry for me is also a craft, a game, an entertainment with language. It is a way of thinking about the world and a working through and with the materiality of language.

M.F.: Do you consider yourself a Scottish poet or a British poet writing in the United Kingdom?

D.K.: A Scottish and European poet but one with a deep interest in English and American literary traditions. The terms 'British' and 'United Kingdom' are contested and, I feel, have little real force or meaning at least in relation to contemporary poetry.

M.F.: What do you think Scottish literary identity is today?

D.K.: I think you can only speak about Scottish literary identities, in the plural. It would be very boring if I were to be able to offer you a definition we could all agree on. We might as well all just down pens and go home. Although I fervently hope that Scottish writers are not simply engaged in a search for their identity. This is a way of saying that I don't have a clear picture and I think it might even be creatively counter-productive to have one. All I can tell you is that these identities are changing and that a new 'take' on gender and sexuality are, in my view, significant aspects of that change. A certain degree of political self-determination has been achieved but individuals' identities in so far as these are determined in relation to family and friendships: these are in a state of flux as elsewhere in Europe and this will feed through into and be reflected in the literary arena as well.

M.F.: What is your impression about the New Scotland? Do you see any change for literature, and poetry in particular?

D.K.: My initial reaction is to laugh

hollowly at the phrase the 'New Scotland'. The euphoria felt by many at Devolution melted away almost immediately in the face of the Executive's incompetence in dealing with several important issues. I was particularly shocked – in retrospect this was no doubt naïve – at its pusillanimity in dealing with the abolition of 'Section 28' in Scotland, a piece of homophobic, Thatcherite legislation which forbade the 'promotion of homosexuality' (ridiculous phrase!) by local councils. Remarkably this furore about homosexuality took centre-stage almost immediately after Devolution. The clause was abolished but it said quite a lot about Scotland's continuing difficulty with issues relating to gender and sexuality. The 'New Scotland' is, in this respect, still an Old Scotland, if one that is trying, sometimes painfully, to change. My own poetry is obviously concerned with this and I expect it will continue to chart that evolution in some form or other.

M.F.: Do you think that Scottish literature should be treated and included in the so-called post-colonial discourse?

D.K.: Yes and no. If you take the term 'post-colonial' simply as a temporal one initially then it is quite hard to decide at what stage Scotland became a 'colony' of England and when it ceased to be one (if, indeed, that has in fact occurred). Dates might be argued about and the degree of connivance by Scots in that fate would be an issue. As would the role played by

Scottish writers and texts either voluntarily or involuntarily in what became the imperialist British project. 'Post-colonial discourse' is, however, not necessarily determined by temporal constraints. If you see it, rather, as an argument with and contestation of colonialism's discourses as they seep insidiously into language, education, religion, literature and popular culture then there is much in Scotland that can be interestingly examined in the context of this critical discourse and parallels drawn with what has happened in other areas of the world where the term 'colony' has been less problematically applied. Indeed, Michael Cronin, one of Ireland's foremost Translation Studies specialists has attacked the homogenising tendencies of some post-colonial critics who have been over-anxious to identify 'Europe' as Coloniser thus overlooking the rejection of imperialist projects and languages undertaken by peoples such as the Irish and Scots with vigorous vernacular cultures living on the 'peripheries' of Europe. So this is a difficult and stimulating area of debate.

M.F.: Would you like to summarise your feeling about the relationship between politics and aesthetics in the young generations of Scottish poets?

D.K.: I think my answer to your question about the 'New Scotland' is all I can really usefully say about this. I wouldn't dream of trying to speak for other poets of my generation beyond saying that I sense a certain disaffec-

tion from the 'world of politics' and that this is quite common among the younger generations. It's not confined to poets. It depends really how you define 'politics'. At the risk of seeming completely banal, it is true that every poem is 'political' to the extent that it engages or does not engage with the 'polis'. (And I don't mean the 'fuzz'!) The huge argument that goes on in MacDiarmid's poetry between politics and aesthetics would be unimaginable among younger generations of Scottish poets. Although having said that, there are obviously deliberately playful echoes of it in the work of some poets: W.N. Herbert maybe, Robert Crawford's early poetry, some of Don Paterson's stances.

M.F.: Would you like to summarize your feeling about the importance of the relationship between imagination and reality for your poetry?

D.K.: Again I feel I've already answered this question, implicitly if not explicitly, when commenting on Gadamer's remark. Does the 'real' exist in our media-saturated age? Hasn't it simply been invented on someone else's web page by a person now deceased? I find it difficult to tell.

M.F.: Looking back over all your poetic work, what do you think is its most characteristic feature?

D.K.: I think my writing is quite various, quite diverse in character. If I've got to choose a single characteristic I'd go for its spirit of curiosity. ■

Prospettive critiche

"Ricordare le storie che un uomo ha raccontato lo rende immortale, lo sapevi?"
David Wallace, *Big Fish*.

Per un tragico incidente domestico, Raffaele Cocchi, vecchio e caro amico di molti di noi, ci ha lasciati mercoledì 24 marzo 2004.

Sono poche le persone per le quali, quando vengono a mancare, la logora frase: "Lascia un vuoto incolmabile" non suona retorica: Lele è una di queste. Per tutti noi che lavoravamo insieme a lui a Bologna, ora il Dipartimento di Lingue è silenzioso; il suo cortile, buio. Manca la voce di Lele, che risuonava nei corridoi dall'apertura mattutina del portone fino alla chiusura serale; mancano i colori brillanti dei suoi vestiti, che illuminavano il grigio di una città dove il sole può negarsi per intere settimane. Lele, che ormai da più di un decennio si dedicava quasi esclusivamente all'informatica e alle sue applicazioni alla letteratura e alla didattica, era stato uno dei pionieri italiani dell'anglofonia. Tra i primi iscritti dell'Associazione di Studi Canadesi, aveva scritto saggi su autori quali Margaret Atwood e si era dedica-

In Memoriam,
Lele Cocchi (1942-2004)

Silvia Albertazzi

to anche, fin dai primi anni ottanta, agli studi australiani, analizzando, tra l'altro, con l'ironia e l'arguzia che gli erano proprie, le "Drover's wives" di Lawson e Bail.

Studio della letteratura italo-americana – si era laureato con una tesi su Gregory Corso, che aveva ospitato più volte a Bologna e con cui era rimasto in contatto fino alla morte del poeta – aveva in seguito allargato le sue ricerche alla scrittura degli emigranti italiani sparsi in tutto il mondo: a tale scopo si era recato nel 1999 in Australia, dove aveva compiuto indagini sulla popolazione di origine italiana ed era entrato in contatto, a Melbourne e Sydney, con le locali organizzazioni italo-australiane. Gli esiti delle sue ricerche si possono consultare nella sua pagina web, preziosissimo ausilio per chiunque

intenda occuparsi di scritture della diaspora e della migrazione.

Appassionato di poesia, nello stesso sito Lele aveva raccolto le sue interviste ai poeti che gli erano più cari, da Corso a Mary di Michele, da Seamus Heaney a Joe Rosenblatt, insieme ai testi delle loro poesie che preferiva.

Proprio il suo privilegiare la diffusione delle proprie ricerche il medium informatico alla carta stampata è specchio della grande generosità che ha caratterizzato la figura e l'opera di Raffaele Cocchi: traspare, in questo suo mettere in rete le proprie scoperte, la volontà di condivisione, di aprirsi agli altri senza riserve, che ha caratterizzato tutta la sua storia umana e professionale.

Ma chi di noi ha avuto la fortuna di conoscerlo nei suoi giorni migliori non potrà dimenticare soprattutto le sue parole, i suoi racconti: brillante conversatore, instancabile narratore, Lele aveva il dono di trasformare ogni situazione, ogni fatto, in una storia. Se, come dice Rushdie, alla fine ciò che resta di noi sono le storie, molto resterà, a noi che abbiamo condiviso con lui un quarto e più di secolo, del grande Lele. ■

Alla pura e troppo spesso rigida visione manichea del concetto di "dualità" insita nella tradizione del pensiero occidentale, si oppone una presenza tangibile il cui carattere "liminale" si staglia, ora, come atto di consapevolezza e di volontà. È in questa "zona di confine" che le due autrici di questo volume hanno scelto e deciso di operare aprendo un dialogo che non rimane fine a se stesso e quindi unidirezionale, bensì costantemente rivolto verso uno "spazio" che prende vita dall'intersecarsi di voci, parole e

Silvia Albertazzi –
Adalinda Gasparini, *Il romanzo new global. storie di intolleranza, fiabe di comunità*, Pisa, Edizioni ETS, 2003, pp. 208

Claudia Pelliconi

significati plurimi e che diventa materiale d'indagine. Come scrive Antonio

Faeti nella prefazione, "Questo è un libro che contiene molti libri. Le due autrici sono unite da una comune passione per un'ermeneutica ricca e variegata, certo scaturita, preliminarmente, dal dialogo motivato e intenso che si realizza quando mettono a confronto un sapere psicoanalitico, rivissuto con autonomia forza interpretativa, e un sapere storico, letterario, comparatistico, del pari affrontato con un approccio assolutamente originale." (p. 7). Un dialogo, dunque, vivace e creativo tra letteratura e psicoanalisi

attorno alla "terra feconda" rappresentata dai romanzi postcoloniali.

Ci si potrebbe a questo punto domandare che cosa può accomunare discipline quali la letteratura – nello specifico la letteratura postcoloniale – e la psicoanalisi e, soprattutto, qual è il filo di Arianna che unisce uno studio e un'interrogazione che si pone in maniera innovativa e "trans-culturale". L'elemento, il *trait d'union* che può fornire una risposta ci viene dato già dal titolo scelto per la prefazione: "Sogni al bivio, finzioni al crocevia", il cui richiamo, esplicitamente freudiano da un lato e narrativo dall'altro, regala al lettore attento le chiavi di interpretazione necessarie e di cui faranno uso le scrittrici stesse.

L'utilizzo nei romanzi postcoloniali del "fantastico", del "magico" e del "fiabesco" come presenza normativa e come infinita possibilità di dare voce, di raccontare le "storie" taciute e spezzate dall'oppressione attuata dal "discorso coloniale", consente al romanzo realistico-mimetico, di aprirsi ad uno spazio "altro", spazio che la tradizione occidentale ha relegato ed emarginato nelle stanze dei bambini, delle donne e in quelle irrazionali e superstiziose del folklore popolare. "Tutto questo deve bastare" è il titolo dell'introduzione in cui Adalinda Gasparini ci conduce al tema del fantastico lasciando "parlare" uno dei libri qui adottati come punto di riferimento e di inizio per l'intera disamina, *Terra rossa e pioggia scrosciante* di Vikram Chandra. Riprese dal romanzo, le parole del titolo si riferiscono al momento in cui la scimmia, che era stata poeta in una vita precedente, nella notte, pensa alle storie che dovrà inventare e narrare per avere salva la vita, proprio come Shahrazàd. Se la "favola o fiaba, dal latino *fabula*, che come il greco *mythos* significa parola e racconto, fino all'Ottocento designava qualsiasi storia priva di riscontro oggettivo" (p. 17) ora assurde ad elemento primario riconosciuto, origine dello spazio cosiddetto "immaginario", luogo indispensabile per creare e crearsi la propria "identità", il punto di contatto tra psicoanalisi e letteratura diviene sempre più trasparente. Con la letteratura, con il racconto, il mondo simbolico del singolo si espande e diventa comunità così come l'identità fa parte di una storia ed è sempre "racconto". L'illusione di una conoscenza oggettiva cade di fronte a rappresentazioni "altre" pre-esistenti la cosiddetta "realtà fenomenica": "La matrice della conoscenza scientifica, come delle ideologie e dei sistemi religiosi, è la stessa del delirio e del sogno [...]

nel nostro tempo ci illudiamo che esista un metodo critico sufficiente a ignorare l'inconscio, la sua tirannia sui processi cognitivi, la sua natura pulsionale, il principio economico che domina la realtà psichica." (p. 18). Sogni, fantasie, storie, pensieri e idee che sorgono dalle profondità della psiche come "piante di loto" – come scriverà anche Jung – e che genereranno altre storie all'infinito.

La divisione nei tre capitoli "Il regno sterile", "Attacco al regno" e "Il regno senz'anima", ciascuno dei quali a sua volta suddiviso in due sezioni pensate per dare vita ad una sorta di duetto "contrappuntistico" da parte delle due autrici, conduce il lettore ad un'analisi approfondita e stimolante delle tematiche introdotte.

Nel primo capitolo, nella sezione "Nati per incantesimo", la Gasparini sottolinea l'opposizione esistente fra la struttura narrativa magica del romanzo postcoloniale e quella assolutistica occidentale che considera il "realismo oggettivante" la "forma espressiva della maturità" (p. 28) e che ha posto il suo essere in un ideale di purezza e di identità incontaminata necessarie "a sostenere l'identità narcisistica che è presente nel singolo soggetto umano come in ciascuna delle sue culture, con la funzione di formare un contenitore per l'identità dei suoi membri." (p. 31). Proprio dalla mancanza di tale "unità" dovuta alla dominazione occidentale, dai romanzi postcoloniali muove la volontà di delegittimare tali assunti e di raccontare i frammenti del presente e la vitalità insita nelle proprie culture. È così che la fiaba, portavoce della "complessità di certe rappresentazioni della realtà psichica" (p. 28), con la sua "irrazionalità", non viene "rimossa" bensì diviene fonte, sorgente di nutrimento per il singolo e per la comunità intera; ora i "sogni collettivi" si perpetuano dalle voci dei bambini nati per incantesimo in *Terra rossa e pioggia scrosciante* così come dai *Figli della mezzanotte* di Salman Rushdie. Tra sogno e realtà, tra vita e morte, tra Eros e Thanatos si intrecciano le storie fantastiche e quel "rigore ideale sempre teso verso la mortale fissità narcisistica" (p. 48) che non sopporta il caos della diversità o, meglio, l'alterità intesa come "il perturbante", soggiace alla visione dinamica delle storie "altre". La volontà di tenere lontano l'inconscio avrebbe dunque – come sostiene la Gasparini – creato una "sterilità" nella letteratura realistica occidentale che sarebbe il motivo della mancanza di bambini nella narrativa del Novecento, ed esempi di tale genere ne offre in abbondanza Silvia Albertazzi

nella sezione che segue, "Bambini di mezzanotte". Partendo dalle considerazioni di Edward Said sulla incapacità di filiazione di molti dei protagonisti della letteratura del tardo ottocento e del primo novecento vista come metafora di "sterilità" della società del tempo, l'autrice presenta, dal romanzo vittoriano al modernismo della "terra desolata", coppie sterili, donne che non riescono a generare, schiere di orfani dickensiani, bambini che tragicamente "si pongono [...] come macabri simulacri del presente metropolitano" (p. 60) come in *Giuda l'oscuro* di Thomas Hardy, oppure bambini che rifiutano di crescere come Kim. Se in *Giro di vite* di Henry James i bambini ormai sono solo ombre, è nel modernismo che la condizione di sterilità diviene assoluta con forti accenti di paralisi e di impossibilità di resurrezione ne *La terra desolata* di T.S. Eliot. Nel secondo dopoguerra poi il tema della gravidanza indesiderata e dell'aborto procurato entra prepotentemente nella produzione degli *angry young men* e il senso della morte aleggia nei *Racconti di Dublino* di Joyce e in *Aspettando Godot* di Beckett. Si offrono poi esempi dalla narrativa statunitense di adolescenti che compiono viaggi iniziatici come ne *Il corpo* di S. King, e le cui turbe si possono correlare metaforicamente a quelle del loro paese. Dunque, fiabe di un Regno sterile in cui i bambini non nascono, ma anche fiabe che se "presentano come funzione iniziale, in termini proppiani *mancanza o danneggiamento*, la sterilità, la rimozione del danneggiamento è costituita sia dalla generazione magica di bambini, che dalla nascita di bambini che hanno caratteristiche magiche..." (pp. 33-34). Nuovamente dunque è la fiaba collettiva che parla, il tramandarsi della narrazione, della "Storia" e delle "storie".

Il *leitmotiv* del secondo capitolo è il concetto di *unheimlich* o, metaforicamente, di "tenebre". In "Dal cielo, dalla terra, dal mare e dalle tenebre" la Gasparini rivolge la sua attenzione alla figura mitica dell'eroe e al protagonista del romanzo realistico; ambedue combattono in difesa di un'ideale e di un'identità radice (Glissant) origine di un regno inteso come "il luogo legittimato da un'identità culturale a radice unica" (p. 83). La minaccia al regno è così rappresentato dal reame astorico e soggetto alla "realtà psichica" della fiaba e del romanzo postcoloniale, i quali si privano della legittimazione e dell'assolutezza culturale per preferire la complessità da cui nasce il processo di creolizzazione e il concetto di *identità rizoma*. I mostri che abitavano le terre oltre i confini

segnati sulle mappe scompaiono per riapparire nelle pieghe oscure dell'inconscio. In "Angeli sterminatori" Silvia Albertazzi prefigura uno scenario apocalittico in cui i fantasmi dell'ignoto s'impossessano dell'identità radice. Dal *Robinson Crusoe*, allo *Strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, ai racconti indiani di Kipling e al *Cuore di tenebra* conradiano, la paura della *wilderness* e il "ritorno del rimosso coloniale" (p. 106), si identificano nell'"Altro". I romanzi postcoloniali ribaltano tale proiezione e ripropongono i fantasmi, tentando di "nominare il 'terrore senza nome', raccontando la sconfitta, la violenza, la vergogna dell'impresa coloniale." (p. 110). A tal fine, mettono in scena la violenza, il caos, l'Altro come mostro. Così avviene in *La vergogna*, *Furia* e nei *Versi satanici* di Rushdie e ancora ne *La polvere dei sogni* di Brink, solo per citarne alcuni. Lo sconfinamento nel fantastico è dunque l'unica forma possibile di narrazione anche contro "una volontà di amnesia storica" (p. 122).

Nell'ultimo capitolo – sezione "Muta d'accento e di pensiero" – è nuovamente la Gasparini che introduce il rapporto simbolico tra figura femmini-

le e narrazione. È Shahrazad che sospende la certezza e la "fissazione narcisistica" del maschio e del potere da lui rappresentato e, con lei, le figure "altre" delle storie postcoloniali il cui anello di congiunzione è il movimento metamorfico della fiaba, l'Eros, il racconto che sgorga libero e che crea il mondo come avviene in *Eucalyptus* di Murray Bail e nelle fiabe di Basile. Spesso però il dono tutto al femminile della parola con il suo potere rigenerante deve lottare contro il dominio al maschile e allora è "Una lotta a morte con la morte", in cui le narratrici postcoloniali fronteggiano la sterile e monolitica concezione della tradizione patriarcale. Tanti sono i libri di cui parla Silvia Albertazzi che investigano lo spazio dell'"immaginario" e che muovono verso i margini per raccontare la centralità della vita; del resto, "Se è vero, come afferma Benjamin, che ogni narrazione acquista autorità dalla morte, il postcoloniale si fonda sull'idea stessa di morte, intesa come perdita – dell'identità, della terra, della lingua, di Dio. Il soggetto postcoloniale non può che partire dalla perdita, dalla castrazione, perché l'occidentale l'ha castrato. Non è data, per lui, l'illusione occidentale

di onnipotenza." (pp. 160-161).

Nella conclusione, "Folgorati dalla vita", l'Albertazzi pone l'accento sul tema del "contagio narrativo"; una pianta di loto rampicante che metterà radici sempre più profonde in un'infinita contaminazione di racconti magici, di sogni collettivi provenienti dai romanzi "new global".

Concludendo questa narrazione – intenzionalmente favolistica (se ne veda la ripartizione duplice e triadica dell'intera struttura) – con una postfazione che ciclicamente richiama le parole pronunciate dalla scimmia che era il poeta Sanjay "Conosci superstizioni più assurde della razionalità?", S.A. Tilli consolida l'incontro tra letteratura e psicoanalisi nella scoperta del discorso "altro" e "latente", di un simbolismo che nel sogno come nel costruito narrativo crea le potenzialità e i limiti del linguaggio e, quindi, della costruzione identitaria in un 'sé' e in un 'altro' costantemente intrecciati.

Dunque, "Un nuovo libro per te, *ipocrita* lettore postimperiale, postcoloniale, neoglobale, nostro simile, fratello" come recita l'epigrafe iniziale; "un romanzo *new global*" inteso come ricostruzione di Mille e una storie in cui il soggetto ora si fa co-autore. ■

Il volume fondante della critica letteraria postcoloniale, *The Empire Writes Back*, del 1989, curato dagli studiosi australiani Bill Ashcroft, Gareth Griffin ed Helen Tiffin, ha rappresentato una svolta teorica nella considerazione di scrittori e opere provenienti dalle ex colonie dell'impero britannico. Bill Ashcroft, in particolare, uno dei massimi teorici in questo campo di studi, ha riformulato negli anni successivi alcune delle teorie proposte nel volume, conducendo uno studio che sempre più ha posto in esame gli sviluppi della letteratura contemporanea fra globalizzazione e postcolonialismo. Questo tema è centrale anche nel suo contributo presente nel volume del 2002, *Postmodernism and Postcolonialism*. Il testo, curato da Silvia Albertazzi e Donatella Possamai, comprende gli atti di una giornata di studi svoltasi il 5 ottobre 2001 all'interno del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna. Nell'introduzione al volume, le curatrici spiegano come l'idea di invitare Bill Ashcroft ed altri studiosi dall'Australia, assieme a critici letterari provenienti da Russia (Mark Lipovetsky) e Italia (Remo Ceserani) sia potuta sembrare, sia per i relatori

Silvia Albertazzi –
Donatella Possamai (a
cura di), *Postmodernism and
Postcolonialism*, Padova,
Il Poligrafo, 2002, pp.103

Federica Zullo

che per il pubblico, alquanto inusuale. In effetti, questo tipo di incontro ha rappresentato indubbiamente una sfida, ma il successo dell'evento si è manifestato nel corso di tutta la giornata, quando gli studiosi e il pubblico hanno discusso con vivacità ed interesse i temi proposti negli interventi, offrendo nuove prospettive critiche e teoriche allo studio della letteratura contemporanea.

Il tema degli intereventi riguarda in modi diversi e a volte contrastanti il rapporto fra le svariate forme letterarie ed artistiche del Postmoderno e l'esperienza cosiddetta Postcoloniale. Silvia Albertazzi, nell'introduzione ai lavori, espone chiaramente la condizione attuale riguardo ai due versanti della critica: il postmoderno "occidentale" tende spesso ad includere alcune forme del postcoloniale

nelle proprie espressioni, senza considerare la profonda originalità e capacità innovativa delle opere letterarie delle ex colonie degli imperi, le quali contengono senza dubbio alcuni elementi di postmodernità, ma con specificità ben definite.

Nella voce "Postcoloniale/Postmoderno" del volume *Abbecedario Postcoloniale*, (Quodlibet, 2001), Albertazzi tratta in modo più approfondito questa relazione e specifica che "postcoloniale" e "postmoderno" si differenziano fin dal significato in essi attribuito al prefisso "post": indicativo di successione cronologica nel secondo, "post" è invece, in "postcoloniale", segno di reazione". (Albertazzi 2001:115). A questo proposito è sicuramente molto chiaro ed esplicativo il percorso storico-letterario che Remo Ceserani mette in atto nel suo contributo, il quale aveva concluso la giornata del 5 ottobre. Il professore di Letterature Compare dell'Università di Bologna, autore, fra gli altri, del famoso saggio, *Raccontare il Postmoderno* (1997), compie vere e proprie distinzioni a livello terminologico, iniziando da tre termini cruciali quali Modernità, Modernizzazione e Modernismo, fino ad arrivare ai concetti successivi di Post-Moder-

nità, Post-Modernismo e Post-Modernizzazione. Questa analisi risulta estremamente utile per individuare gli elementi distintivi di passaggi e momenti storici in cui si sono verificati cambiamenti epocali di natura storico-politica, sociale e culturale. Occorre sottolineare che Ceserani tende a definire "cambiamento epocale" quasi esclusivamente il passaggio dalla pre-modernità all'età moderna di fine '700, con l'avvento delle rivoluzioni politiche, lo stazionamento, l'industrializzazione, la cosiddetta sensibilità dell'uomo moderno nelle sue diverse forme artistiche. Nel parlare di Post-Modernità egli esprime, alla pari di altri storici e critici letterari, qualche esitazione nel vedere una trasformazione epocale rispetto alla modernità, proprio per le diversissime espressioni e derivazioni che il concetto di postmoderno ha assunto dal secondo dopoguerra ad oggi e la difficoltà di trovare un'unica grande idea che potesse caratterizzare in pieno una svolta decisiva nella società contemporanea. Quel "post" può talvolta essere solamente indicativo di successioni cronologiche, oppure, a livello letterario, può invece significare grande sperimentazione e rinnovamento di stili, temi e forme della narrazione. A questo punto, Ceserani inserisce un'altra serie di termini che gli intellettuali dovrebbero prendere maggiormente in considerazione, ovvero ciò che riguarda "globalità, globalismo e globalizzazione". È forse in questo senso che si può tornare a parlare di vero e proprio passaggio epocale, rispetto alla trasformazione delle comunicazioni, dei flussi migratori, della visione generale del mondo in cui viviamo, nonché delle

forme letterarie che assumono elementi di località e globalità risultanti da specifiche realtà di contaminazione e ibridazione. A tal proposito si inseriscono, infatti, gli interventi di Bill Ashcroft, Veronica Brady, Delys Bird, Gabriella Imposti e George Seddon. In particolare, il tema affrontato da Bill Ashcroft, come già ricordato, riguarda "Postcolonial Transformation and Global Culture", nel senso di una precisa attenzione sul fatto che la globalizzazione rappresenta dinamiche di potere, cambiamento e interazione trans-culturale in cui gli studi postcoloniali si trovano in una posizione assai strategica, perchè, come afferma lo studioso australiano, "globalization is not a *thing* – it is something we *do*, and as such, it can be the long-standing struggle of colonized people to re-configure imperial power" (p.19). Viene quindi precisato che il post-coloniale non è né il postmoderno, né il multicultural, visto che, rispetto a questi due termini, esso emerge dall'esperienza storica della colonizzazione e dell'imperialismo; la produzione letteraria contiene in sé le complesse relazioni colonizzato/colonizzatore, centro/periferia, locale/globale che sono prova di come non possiamo comprendere il fenomeno della globalizzazione senza fare chiarezza sulle relazioni di potere globale che si sono sviluppate nel ventesimo secolo con le eredità degli imperi.

Ashcroft considera inoltre la letteratura e gli studi postcoloniali quali elementi di profonda utilità per costruire modelli con cui verificare come il locale acquista potere nonostante la pressione delle egemonie globali. La citazione dal racconto di Amitav Ghosh, "The Imam and the

Indian", apparso nella rivista *Granta* nel 1986, è significativa in quanto ridefinisce il concetto di "home" nella situazione contemporanea di flusso globale del lavoro, degli spostamenti dettati dalla ricerca di una patria autentica, della definizione incerta di identità diasporiche.

La dissoluzione degli imperi e la problematica ricostruzione di identità riguarda anche la realtà russa e, come ricorda Gabriella Imposti nel suo intervento, nel 1989, anno di uscita di *The Empire Writes Back*, l'Unione Sovietica esisteva ancora come forza e potenza che dominava la scena geopolitica internazionale, ma solo due anni più tardi questa realtà non esisteva più e si cominciò a parlare non solo di fine del comunismo, ma anche di fine di un impero. Sia nel saggio di Imposti che nel contributo del famoso studioso del postmodernismo russo, Mark Lipovetsky, sono da rilevare alcuni elementi distintivi della letteratura russa contemporanea che contengono numerosi aspetti del post-coloniale, sia per quanto riguarda l'uso della lingua "imperiale", che per la complessità di contaminazioni etniche e culturali presenti nello stesso territorio.

I saggi contenuti nel volume si presentano, quindi, come un'inedita trattazione di problemi di notevole attualità e offrono possibilità di incontro e comparazione su fronti apparentemente lontani fra di loro. Riprendendo la citazione di Said riportata nella quarta di copertina, si può così commentare l'intenzione delle curatrici: "to see things that are usually lost on minds that have never travelled beyond the conventional and the comfortable". ■

C'è una canzone dei Genesis che racchiude in un verso un sentimento di insofferenza e incomprendimento molto diffuso nella cultura contemporanea: "Arabs and Jews, boy, too much for me." Il libro di Gil Anidjar ci aiuta a ri-pensare ebrei ed arabi *insieme*, contro la tendenza secolare a immaginarli come irriducibili nemici dell'Occidente cristiano e avversari reciproci. Si tratta di uno studio filosofico denso ed eclettico, che spazia da Shakespeare a Primo Levi, da Agostino a Lévinas, da Hobbes a Carl Schmitt, da Hegel a Freud, da Jacques Derrida (di cui Anidjar ha curato in inglese le opere sulla religione nel volume *Acts of Religion* pubblicato da Routledge nel 2001) a Giorgio

Gil Anidjar,
The Jew, the Arab. A History of the Enemy, Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 261

Shaul Bassi

Agamben e che ha il pregio di avvicinare in modo inatteso ambiti culturali solitamente incommensurabili. Nel suo stile inconfondibilmente derrideano, il volume inizia con un'affermazione netta: "It should become clear that *The Jew, the Arab* is about

Europe: Europe is its limit and limitations". Risalendo alla concezione di Carl Schmitt della politica come sfera del nemico, Anidjar suggerisce che l'identità europea si sia andata definendo nei secoli in relazione alle figure dell'ebreo e dell'arabo/musulmano, il primo in quanto nemico teologico (interno) e il secondo in quanto nemico politico (esterno). Da qui la tesi che ebreo ed arabo, e quindi sin eddichicamente religione e politica, siano *distinti ma indissociabili*. Anidjar sviluppa questa tesi individuando e analizzando alcuni nodi fondamentali della storia culturale europea, dalla concezione di inimicizia in Paolo di Tarso fino all'uso del termine *musulmano* nei lager nazisti. In prospettiva postcoloniale

questo volume è particolarmente significativo perché mette in discussione il pregiudizio diffuso che l'Europa stia diventando multi-etnica

solo adesso, o che sia semplicemente sempre stata "cristiana". A questo va aggiunto che lo studio di Anidjar, emblematicamente aperto dai versi

del massimo poeta palestinese Mahmoud Darwish, ci fornisce anche nuove chiavi di lettura per decifrare il conflitto israelo-palestinese. ■

La prima impressione di chi si trovi ad aprire questa guida antologica sui diritti umani, è di trovarsi a sfogliare uno strumento tecnologico in forma di libro. Grafica e immagini sembrano tasti-funzione. In modo semplice, invitano ad intraprendere processi di lavoro che, in realtà, sono il frutto di secoli di lotte e traguardi della civiltà umana. In questo formato easy-access, è da includersi anche l'uso integrale dell'inglese, in programmatica 'iterazione di causa' con l'italiano. Se l'inglese è concepito come lingua franca, competenza necessaria per l'accesso e l'utilizzo dei mezzi di comunicazione e della cultura, l'italiano è usato come glossa a margine per risolvere possibili inceppi di contenuto, ma anche come glossa di sistema, ovvero logica strutturale che disinibisce l'interazione multi-culturale e linguistica. Esempio del plurilinguismo e della multidisciplinarietà della guida, è la sorta di desktop che compare subito dopo l'indice/Contents, in cui si presentano al lettore i vari percorsi incentrati su cinque diritti umani fondamentali, suggerendo, quindi, di non dovere seguire necessariamente l'ordine consequenziale delle pagine. La scelta, di per sé, ha uno ruolo di primo piano, come indicano gli svariati imput offerti per la sua attuazione: una cornice di immagini rappresentative dei contenuti dell'intero volume; una griglia-mappa di ciascun percorso, che elenca Prerequisites, Objectives, Authors, e Revision Tests, cosicché, fin da principio, il lettore si responsabilizza circa l'impegno che gli viene richiesto.

Il linguaggio appetibile della multi-medialità, non ha nulla di meccanico o semplicistico. Semmai, se da un lato allarga la visuale sul mondo e sulle molte drammatiche realtà, dall'altro aiuta a far emergere lo spazio spesso non configurato della riflessione personale, del confronto, della graduale costruzione di un punto di vista, cioè a formare gli strumenti di un individuale sistema operativo. Di fatto, perciò, lo studio multidisciplinare dei diritti della persona passa attraverso l'esercizio del primo diritto, al pensiero.

Tutte le sezioni del volume sono inter-comunicanti, invitano al collegamento, al libero passaggio da un'informazione a una fotografia, a un quadro, una canzone, un documento giuridico. Volendo però seguire l'ordine consequenziale delle pagine, i cinque

Giannina Parrucchini
Armando Pajalich (eds.),
*We Have a Dream. Human
Rights and Literature*,
Milano, Principato,
2004, pp 128

Roberta Cimarosti

Paths/capitoli relativi ai diritti umani, costituiscono la base di partenza per gli eventuali percorsi alternativi o paralleli. Infatti, all'interno, ogni capitolo è ricco di links, che invitano a approfondimenti laterali entro lo spazio del volume, oltre che di ampie sezioni con esercizi di analisi e discussione, sorta di individual links che ognuno può imparare ad attualizzare oltre il testo. La capacità esplorativa dei vari *Paths* è fortemente arricchita dalla bellezza dei brani letterari scelti, che offre aperture sugli argomenti di studio, impensabili per gli sviluppi meccanicistici delle legislazioni, dell'iter delle politiche, e anche degli eventi storici. Continuando a seguire per ordine il menu principale della guida, dopo i cinque percorsi, troviamo un intermezzo, *A Fable and a Song*, in cui l'esploratore è invitato a fermarsi e ripensare l'itinerario svolto, il modo con cui ha recepito le informazioni e le opinioni che si è formato. La canzone, è la celebre *We Are the World*, prodotta per raccogliere fondi contro la fame nel mondo. La fiaba, racconta di una iena che, trovato un cucciolo di leone in un sentiero della foresta, decide di tenerlo in cattività e di servirsene per soddisfare i suoi bisogni primari, finché il leone, riflettendo sui discorsi della iena, giunge a capirne le intenzioni e, prima ancora di filarsi su, recuperata la sua naturale forza, se la mangia. Segue la sezione *Documents*, formata da almeno due finestre di dialogo: la carta dei diritti scritta da Shelley, e i documenti simili redatti da fine '700 ai giorni nostri. La piccola sezione *Biographies* fornisce brevi note sugli autori dei brani introdotti nei capitoli di base. Scarna, questa sezione rinvia a cercare eventuali ulteriori informazioni nella seguente *Bibliography*; la quale, costituita preliminarmente da siti web, invita gentilmente a togliere le ancore e continuare l'esplorazione altrove.

Il menu principale è costituito dai cinque *Paths* sui diritti umani. Nel primo, *The Right to Freedom and Equality*, due poesie e due brani narrativi conducono a capire quale siano gli elementi concreti che motivano i bei sostantivi astratti. Il rapporto fondamentale elemento specifico/concetto generale, è efficacemente rappresentato dal titolo della poesia 'I, Too, Sing America', in cui la voce nera che ben si riesce ad immaginare negli Stati Uniti (dove la cultura musicale è fondamentalmente di origine africana) cozza con lo scenario di discriminazione presentato dal testo, i cui presupposti risultano perciò assurdi. Similmente, il brano narrativo 'Escape', pensa l'uguaglianza fra i sessi sulla base dei bisogni reciproci e complementari e dell'evento comune della nascita. 'Hello', titolo del secondo brano narrativo, è il saluto che si scambiano Selina, una giovane ballerina di colore, e la madre della sua meno dotata amica, che, risentita, intraprende una spedizione razzista verbale contro la ragazza che gradualmente si rende conto di quanto sta accadendo. Ne risulta, che il pregiudizio e la discriminazione nascono da un'incapacità di apprezzare le qualità naturali di ciascuno. "Those eyes were a well-lighted mirror in which, for the first time, Selina truly saw – with a sharp and shattering clarity – the full meaning of her black skin." La poesia 'Perspectives', che chiude questo percorso, indica la sofferenza fisica e il parto come massimi comuni divisori di equità e uguaglianza, in cui il muro culturale fra una palestinese e un'israeliana momentaneamente crolla.

Il secondo percorso, *The Right to Life*, è basato sulla tortura e la pena di morte, ed affrontato attraverso brani letterari che collegano tali pratiche con la circolazione delle idee. Il brano musicale 'Time is an Ocean', rappresenta il dialogo di un bambino ispano-americano con la propria coscienza di adulto, che si è costruito durante un processo auto-educativo durante la lunga permanenza in carcere per un delitto commesso da ragazzo. Parlando al bambino, l'adulto afferma, "I'll keep your image in my eye", l'immagine del proprio errore, ma anche della propria innocenza. Qui, lo sguardo non è 'shattering' ma di completamento dell'individuo. Il brano narrativo 'The Colonel', ci conduce in un Sud America dittatoriale, da guerra civile, e fin qui nelle nostre case democratiche, ogni giorno di fronte a interlocutori potentis-

simi, come la TV e i luoghi comuni che diffonde con totale spensieratezza. Nel caso del nostro brano, la responsabilità della ricezione dei fatti è centrale, essendo l'interlocutore del tiranno un intellettuale e un poeta che, ammette, "What you have heard is true. I was in the house." Volendo, anche questo brano si ricollega a 'Hello' (nel primo percorso), rinviando allo scambio fra Selina e la sua interlocutrice, "the parrot said hallo on the terrace, the colonel told him to shut up". Rinvia anche al precedente 'Time is an Ocean', quando terminato il pranzo col dittatore, l'invitato alza gli occhi alla TV e nota che "there was a brief commercial in Spanish". Cosa significhi, in senso meno evidente, lo scenario affatto surreale di orecchie chiuse in un sacco e che cadono per terra dove vengono calpestate, lo spiega la poesia 'Notes to a Poem that can Never be Written', incentrata sulla tortura e sul diritto d'espressione, violato anche laddove la parola è libera ma non c'è 'nessuno che ascolta'.

Il terzo percorso, *The Right to a Decent Standard of Living*, conduce a riflettere sull'accesso alle risorse naturali, come la terra, da cui dipendono le politiche dell'ubicazione, del lavoro, del reddito, le dinamiche configuranti una comunità. Non a caso, per parlare delle condizioni di vita dei sudafricani, il discorso di Nelson Mandela si sofferma sulle istituzioni governative, da sempre implicanti lo status di privilegio dei bianchi che si perpetua nella gestione degli uffici pubblici. Questo stato di cose pre-fabbricato, che implica il non accesso della comunità nera alla programmazione del sistema centrale, è ben rappresentato nel brano 'A Sleep-in Job', dove una donna a servizio in una casa di bianchi, nel Sudafrica post-apartheid, nota che i bambini triplicano il suo lavoro, quindi i suoi momenti liberi, e le sue condizioni di vita, semplicemente perché non hanno imparato a gestirsi. "They did not know how to do anything by themselves, so they messed up the kitchen".

Attraverso due poesie, il quarto percorso, *The Right to Free Movement*, conduce a riflettere su quel diritto alla 'universal citizenship' che, seppure alla base di tutte le costituzioni moderne, spesso non viene applicato. 'Refugee Blues', di W.H. Auden, parla del rifiuto degli Stati Uniti di accogliere i profughi ebrei in fuga dal nazismo. In 'A Telephone Conversation' il rifugiato politico Wole Soyinka è a Londra, al telefono per rispondere ad un annuncio per un alloggio, si trova a dover giustificare il colore della sua pelle. La città che i due testi hanno in mente è la medesima, "a city of 10,000,000 souls", in cui autobus, cabine telefoniche arrossiscono, per le istituzioni e i pregiudizi a cui devono assistere.

Il quinto percorso, *The Rights of Children and Elderly People*, tasta il polso a questa città umana in fin di vita, mostrandoci lo stato in cui sono ridotte le sue risorse primarie, natura e conoscenza, ovvero i bambini e gli anziani. Le condizioni in cui vivono forniscono un'idea precisa sulle premesse e i risultati che si pongono le nostre società civili. I testi letterari non lasciano molto spazio al dubbio. Alcune poesie ci mostrano bambini-topo frugare fra le macerie di città distrutte, bambini farsi richieste viventi, non di diritti preamboli, ma dettati direttamente dal Creatore. Gli anziani, sono vecchi che s'interrogano sul perché essere schiavi di bisogni sempre più fisici, pessimisti (o davvero realisti) sul valore che essi hanno nella vita sociale.

Il rimedio a questa trita conclusione, lo si trova nella sezione *Documents*, in quella parte della carta dei diritti stilata da Shelley che obsoleta divenne da subito, anche rispetto a quelle contemporanee a cui somiglia, per via dei principi morali che sostiene e che le costituzioni nazionali e le carte internazionali non sembrano disposte ad assorbire. Per Shelley (ma forse anche per Auden e Soyinka), il diritto non nasce da una norma legislativa, ma dalle potenzialità di sviluppo dell'essere umano, che, semmai, gli stati hanno

il diritto/dovere di facilitare e garantire, quali mezzi operativi di una volontà più grande e competente. Per Shelley ogni uomo ha il diritto di essere il proprio leone. "He may before he ought". Conseguentemente, una norma che violi questa legge è illegale. "Government cannot make a law, it can only pronounce that which was law before its organization, the moral result of the imperishable relation of things". Dunque, "man has no right to kill his brother, it is no excuse that he does so in uniform". I documenti che regolano i diritti umani, dalla fine del '700 ad oggi, hanno eliminato la priorità della legge di natura, o divina, e possono perciò considerarsi rimedi mediocri a grandi mali compiuti in passato e che continuano in rinnovate forme. Si veda, ad esempio, il modo con cui si regolamenta la gestione della proprietà dei territori, su cui la base stessa degli equilibri economici mondiali, nonché l'identità di alcune nazioni sarebbero messe in gioco.

A migliona della carta di Shelley, i nuovi documenti sostituiscono la parola 'person' a 'man', bella consolazione. Forse, i governi responsabili di mali 'certificati', potrebbero auto-sanzionarsi. Come gesto simbolico, potrebbero condannarsi a scrivere, per i prossimi trecento anni, in versi a rima baciata o in una delle lingue che hanno contribuito ad estinguere in maniera programmatica, dandosi così una chance per redimersi. In realtà, questo è ciò che la letteratura continua a fare, oggi più che mai, anche parlando della propria inutilità, del proprio gesto gratuito che, forse per questo, è uno dei pochi segni dell'umanità che ci rimane. È ancora Shelley a dire che i poeti sono i veri legislatori del mondo. Potremmo aggiungere, anche i pensatori. Ed è forse questo il sogno degli autori di questa guida, che una volta gustato il sapore di conquistare un'idea, di formarsi un'opinione indipendente, il lettore non sia più disposto a rinunciarvi. ■

Quarta collezione di saggi dell'autrice indiana dopo *The Cost of Living* (1999), *Power Politics* (2002) e *War Talk* (2003), *The Ordinary Person's Guide to Empire* è una raccolta di articoli e riflessioni già apparsi nel corso del 2002 e del 2003 su alcuni quotidiani internazionali, dall'*Hindustan Times* al *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Unica eccezione è il saggio "The Loneliness of Noam Chomsky", concepito come introduzione alla nuova edizione di *For Reasons of State*

Arundhati Roy, *The Ordinary Person's Guide to Empire*, Flamingo, London, 2004, pp. 160.

(Guida all'impero per la gente comune, Parma, Guanda, 2003, pp. 171)

Tiziana Morosetti

(Chomsky, 2003) e già riunito e tradotto in italiano insieme a quelli qui presenti e ad alcuni altri saggi nel volume *Guida all'impero per la gente comune*, edito da Guanda nel 2003. Al riguardo occorre dunque precisare, per chi potesse essere tratto in inganno dai titoli, che (come è anche chiaro dalla data di pubblicazione) i due volumi sono stati concepiti indipendentemente, e che il testo di Guanda non è quindi la traduzione di quello qui discusso. Purtroppo, però, l'abitu-

dine di riunire in raccolte saggi già separatamente pubblicati e l'inevitabile autonomia delle case editrici, che possono contemporaneamente pubblicare raccolte di poco differenti fra loro, può talvolta danneggiare l'autore, dando l'impressione che abbia il vizio di ripetersi.

Può essere questo il caso di Arundhati Roy, soprattutto per l'inesauribile passione che l'ha portata negli ultimi anni a concentrarsi su alcuni argomenti che ricorrono più volte all'interno dei suoi libri. In *The Ordinary Person's* la tematica dominante è senz'altro ciò che potremmo genericamente chiamare l'atmosfera post-11 settembre, un soggetto molto caro all'autrice, che a questo come ad altre importanti tematiche politiche (soprattutto in ambito indiano) ha dedicato anche le precedenti raccolte. L'essere originariamente concepiti per la stampa (e in alcuni casi per l'esposizione orale) unitamente all'attualità dell'argomento ha ovviamente avuto un'influenza decisiva sullo stile di questi articoli, che l'autrice organizza in forma di riflessioni estremamente colloquiali. Anche nel caso della più 'accademica' introduzione a Chomsky, infatti, uno studio dedicato al contributo del linguista americano alla riflessione sulle dinamiche geopolitiche del mondo contemporaneo, Arundhati Roy si sofferma sul panorama mondiale successivo all'attacco alle Twin Towers esponendo il suo pensiero in maniera quanto mai disinvolta. La solitudine del titolo, quella che Chomsky stesso provò a sedici anni nell'apprendere il disastro nucleare di Hiroshima e Nagasaki, ha – secondo l'autrice – dato origine a un pensiero fra i più critici ed originali del nostro tempo, e fra i pochi in grado di tracciare una radiografia chiara e impietosa dei rapporti fra l'Occidente e il cosiddetto Terzo Mondo, e soprattutto del ruolo significativo che gli Stati Uniti vi rivestono.

Alla loro politica estera e allo sviluppo di un nuovo Imperialismo su scala globale è dedicato in modo particolare "Come September" che, incentrandosi sul triplice parallelo fra 11 settembre 2001 (strage del WTC), 11 settembre 1973 (data dell'assassinio del presidente cileno Salvador Allende e del relativo colpo di stato) e 11 settembre 1922 (data del mandato britannico di occupazione della Palestina), disegna un complesso mosaico le cui fila vengono intrecciate da Arundhati Roy con rara abilità. L'interesse dell'autrice per questa tematica tanto scottante quanto forse già abbastanza esaurientemente trattata dalla critica (e ricordiamo al pro-

posito lo studio pubblicato nel 2001 dallo stesso Chomsky, 9/11), viene riconfermato anche nei tre contributi successivi. Il primo, "Confronting Empire", è la trascrizione di un discorso tenuto da Arundhati Roy a Porto Alegre (Brasile) nel corso del World Social Forum 2003. La retorica (nel senso più buono di arte retorica) dispiegata in questo come negli altri contributi è personalissima e mai stanca e fa un larghissimo uso di un'ironia caustica e suggestiva, della quale nel volume non si sente mai la mancanza. Ne è senz'altro un buon esempio "Instant-Mix Imperial Democracy (Buy One, Get One Free)", che già a partire dal titolo promette battaglia al traballante edificio ideologico della propaganda statunitense, mentre "The Ordinary Person's Guide to Empire", che fornisce il titolo alla raccolta, si sofferma più dettagliatamente sulla guerra in Iraq e sugli effetti devastanti, sebbene ufficialmente 'collaterali', che essa ha avuto tanto sulle popolazioni civili quanto sugli stessi soldati americani.

Gli ultimi due saggi, ovvero "Ahimsa" e "When the Saints Go Marching Out", che rispettivamente aprono e chiudono il volume, sono anche quelli apparentemente più lontani dalla tematica dell'11 settembre, sebbene l'autrice sottolinei come essi siano ad ogni modo collegati. Nel primo dei due, oggetto della discussione è la resistenza non violenta offerta da un gruppo di attivisti indiani che da ben 29 giorni (due in più, si sottolinea, di quanto fece Ghandi) digiunano per protestare contro la costruzione della diga Maan. Si tratta di una forma di protesta assai diffusa e la Roy fornisce un numero preciso –3165- delle dighe più o meno grandi contro le quali protestare in India; la novità della protesta di questi attivisti non sta dunque secondo l'autrice nelle forme o nella motivazione della protesta in sé, ma piuttosto nel clima nel quale essa si attua. Proprio la guerra al terrorismo e il terrorismo stesso (che spesso si sovrappongono nel volume, divenendo quasi indistinguibili) chiamano infatti a una riflessione più profonda sullo strumento della non violenza, così che riuscire ad ascoltare qualunque protesta ad essa ispirata significa nella sostanza dare una mano alla pace. Il secondo saggio, invece, è tutto dedicato a quella che l'autrice designa come una 'trinità', ovvero Martin Luther King, Mohandas Ghandi e Nelson Mandela, ed è forse il più amaro dei saggi qui pubblicati. L'eredità della resistenza alla colonizzazione e soprattutto le grandi conquiste della lotta per la parità fra bianchi

e neri vengono infatti secondo la Roy paradossalmente contraddette proprio nella presenza di personaggi neri di spicco, quali Colin Powell e Condoleezza Rice, all'interno della imperialista amministrazione del presidente americano Bush, che da questi viene difesa e aiutata.

Nell'insieme, non si può affermare che *The Ordinary Person's Guide to Empire* aggiunga niente di nuovo a quanto già affermato in altre sedi e da altre fonti sulla politica estera americana e sul suo impatto sugli equilibri (o meglio squilibri) mondiali, al punto che l'ormai notoria accusa di imperialistica attitudine nei confronti degli Stati Uniti può risultare forse anche banale a chi legge. A difesa del libro, mi sentirei di precisare che – purtroppo e paradossalmente – spesso questo come altri testi finisce col rivolgersi a un pubblico già consapevole di quanto viene scritto e d'accordo con le conclusioni. Ma nonostante ciò, credo che questo come altri testi continui a essere di un'utilità estrema anche per il lettore più convinto. Non bisogna pensare infatti che Arundhati Roy basi tutta la forza dei suoi articoli sull'uso – senz'altro sapiente – della parola; al contrario, è possibile trovare nei suoi scritti una lunga serie di precisi ed esatti esempi, di eventi storici, di affermazioni documentate che si susseguono con incalzante e sentita ferocia. Di questi dati, che già da soli sono in grado di fornire più di un argomento a favore di un'eventuale convinzione istintiva a priori, l'autrice fornisce accurati riferimenti nelle novantadue note del testo. Inoltre, si ha spesso l'impressione che la sua evidente passionalità non si rivolga (solamente) a coloro coi quali è possibile condividerla, perché appunto d'accordo, ma soprattutto a chi ancora deve farsi un'opinione o è in cerca di dati cui appoggiarsi per confermare quella che ha già. Al pubblico che è immaginariamente al di là della pagina è quindi più spesso rivolto un appello in forma di sfida, che non di comune attestazione del fatto, così che – se per un momento fantastichiamo sulla possibilità che ci sia dall'altra parte un lettore *non* convinto – comprendiamo d'un colpo l'utilità del testo. Che è poi anche quella di saper consolidare in 160 pagine un rifiuto che è prima di tutto questione di principio e di orgoglio, e che come tale ha bisogno di un qualcosa che non voli come le parole ma piuttosto rimanga ben ferma sulla carta a portare prima di tutto la testimonianza storica di un'opposizione che non è senz'altro materia personale della sola Roy. ■

Africa

La Gran Bretagna, cuore dell'impero nell'immaginario coloniale occidentale e territorio contaminato dalle ibridazioni che l'incontro coloniale ha prodotto, spesso offre il palcoscenico a una polifonia di voci. Si è da poco concluso a Cambridge il *The Letters Home Festival. Exiles and Emigrés: South Africans Writing Abroad*, ospitato il 5 e 6 marzo nella splendida cornice del St. John's College, del Pembroke College e del Trinity College, con una presenza italiana dalle università di Milano e Roma. La manifestazione, organizzata in modo impeccabile da Georgie Horrell e Sheila Davis, si inserisce nel grande fermento intorno al Sudafrica che quest'anno celebra il decimo anniversario delle libere elezioni, della fine dell'apartheid e dell'inizio della presidenza di Nelson Mandela, prima, e di Thabo Mbeki, poi. Già lo scorso ottobre a Londra l'Ambasciata sudafricana in Gran Bretagna aveva organizzato la *South Africa 2004 Conference. Towards a Decade of Freedom ... the Decade Ahead* per creare un dialogo tra i partecipanti sudafricani, britannici ed europei, portare alla ribalta le problematiche dello sviluppo urbano e rurale del Sudafrica e del ruolo del Sudafrica nel NEPAD (New Partnership for Africa's Development), oltreché rafforzare forme di cooperazione internazionale per il cammino futuro della nazione. Altri convegni sono già previsti per l'autunno per fare un bilancio, in diversi campi, della straordinaria e unica esperienza del nuovo Sudafrica e per prospettare sviluppi futuri.

Durante il periodo coloniale e il regime dell'apartheid molti intellettuali ed attivisti sudafricani sono stati costretti a lasciare il paese, soffrendo l'esilio politico, psicologico e creativo e vivendo la costante condi-

*The Letters Home Festival.
Exiles and Emigrés: South
Africans Writing Abroad,
Cambridge,
Gran Bretagna,
5-6 marzo 2004*

Claudia Gualtieri

zione dell'essere divisi tra diversi mondi e culture. Nei dieci anni di democrazia oggi trascorsi in Sudafrica, dove alcuni sono tornati in modo saltuario o stabile, è rimasta per questi artisti, critici e intellettuali militanti l'urgenza di parlare e scrivere del Sudafrica. Il *The Letters Home Festival* ha radunato poeti, scrittori, critici ed accademici sudafricani appunto per celebrare, ma soprattutto per indagare ed interrogare, le complesse e tentacolari nozioni di patria ed esilio, appartenenza e distanza connesse al loro rapporto turbato, contrastato, sognato, raccontato e realizzato con il Sudafrica.

Le due giornate a Cambridge hanno affiancato comunicazioni critiche, letture di scrittura creativa, interviste, dibattiti, mostre fotografiche e proiezioni di film. Al Clare Hall è stata allestita la mostra di Alf Kumalo che esponeva fotografie in gran parte in bianco e nero del periodo dell'apartheid (l'artista è conosciuto in Italia per *Alf Kumalo: fotografo sudafricano*, mostra curata da Itala Vivan nel 1999 di cui Electra ha pubblicato il catalogo). Insieme erano presentate delle fotografie di Jillian Edelstein il cui *Truth and Lies? Photographing the South African Truth and Reconciliation*

Commission (Londra, Granta, 2004) documenta, attraverso personaggi chiave, alcune tappe dello straordinario percorso della Truth and Reconciliation Commission. La sera precedente il convegno, Dan Jacobson e Graham Pechey hanno presentato la retrospettiva "All Things Can Be All Colours" della pittrice Nola Clendinning (nata in Natal e trapiantata a Cambridge). Le sue miniature, talora ispirate all'iconografia russa, accostano temi religiosi e spirituali tratti dalla tradizione ebraica a rappresentazioni intimistiche dell'esperienza personale dell'autrice. Il tema del *unbelonging* è anche collegato ad agganci reali quali, ad esempio, la tirannia.

Le proiezioni cinematografiche hanno incluso il film già ampiamente conosciuto di Shawn Slovo *A World Apart* sulla vita della madre, l'attivista Ruth First, e il cortometraggio *Perfect Darkness* della giovane Lindiwe Dovey. Quest'ultimo propone una rilettura di *The Story of An African Farm* di Olive Schreiner come allegoria della storia del Sudafrica seguendo l'interpretazione di J. M. Coetzee. Però con varianti notevoli, poiché esplora il tema dell'emigrazione e dell'esilio dal Sudafrica verso gli Stati Uniti. L'occasione ha anche introdotto un dibattito sulle possibilità effettive per i giovani di produrre film. Lungo questa linea, pur in diverso ambito, Sarah Penny ha esaminato l'aspetto editoriale, ovvero, le possibilità di divulgazione degli scritti sudafricani fuori dal territorio nazionale. Si è analizzato il rapporto tra la produzione sudafricana e il mercato britannico, lo stereotipo coloniale dell'esotismo che ancora influenza il possibile successo editoriale della produzione africana e, in contrapposizione, il linguaggio della crudeltà e della violen-

za che caratterizza certa altra produzione sudafricana. L'intervento ha posto anche degli interrogativi su come debba caratterizzarsi oggi la scrittura creativa sudafricana, in particolare il romanzo. La questione è stata se il linguaggio di protesta, di punizione e di vergogna del passato debba essere abbandonato per costruire una nuova identità del Sudafrica post-apartheid, per produrre qualcosa di più universale e per raggiungere una pubblico più vasto.

Se si volesse isolare una nozione chiave che assieme ad "esilio" potesse efficacemente accomunare le comunicazioni del *Festival* sarebbe "libertà". Esilio e libertà. È nell'anomalo accostamento di questi due termini apparentemente antitetici che il convegno di Cambridge ha rivelato il suo aspetto più interessante. L'esilio considerato come usurpazione di libertà da parte di un potere politico totalitario, tirannico e crudelmente oppressivo quale è stato l'apartheid in Sudafrica; l'esilio come annullamento dei diritti del cittadino e anche dell'essere umano, come strappo lacerante, ferita che non si rimargina, distanza colma di malinconia e di nostalgia; l'esilio come impossibilità d'azione, che diventa, dopo il ritorno e dopo la riconquistata libertà, esperienza e condizione privilegiata. È infatti con grande onestà e rigore intellettuali che gli studiosi e gli artisti intervenuti hanno anche esplorato come l'esilio sia stato, e sia ancora in qualche modo, una sorta di privilegio, sia perché ha concesso loro di vivere, sia perché ha offerto una posizione d'osservazione alternativa, dal di fuori.

Ne parla subito Ato Quayson (originario del Ghana, professore a Cambridge ed ospite del convegno, in quanto direttore del Centro di Studi Africani) usando l'espressione "*anthropology of the senses*": cioè l'intensificazione della percezione sensoriale per effetto dell'esilio e la modificazione della percezione stessa per effetto dell'acquisita libertà dopo l'apartheid. Secondo Quayson, in questo modo il significante Africa stimola reazioni che sono ben diverse dagli atteggiamenti occidentali prodotti dagli stereotipi coloniali e paternalistici sull'Africa e gli africani. Inoltre, a causa della distanza spaziale, l'esilio offre uno spettro di possibilità di analisi diverso da chi vive l'esperienza in prima persona sul territorio sudafricano post-apartheid. Auspicando che il convegno di Cambridge promuova una rinnovata consapevolezza su cosa significhi "essere in esilio", Quayson sottolinea

il valore morale della libertà sia a casa propria sia lontano da essa.

Della "libertà dell'esilio" come "freedom to be" – libertà dalle imposizioni, dalle classificazioni e dagli stereotipi di patria – parla Sindiwe Magona tracciando una sorta di autobiografia artistica. In riferimento alla propria esperienza di "volontario" esilio negli Stati Uniti, Magona sottolinea come anche questo tipo di esilio sia una costrizione, un radicarsi altrove necessario ed imposto. Con una graffiante retorica costruita su metafore che incoraggiano alla militanza politica, brani che sembrano citazioni da un romanzo, frasi colloquiali, riflessioni personali e battute umoristiche, Magona affronta il tema del convegno *writing away from home* ripercorrendo le tappe che l'hanno portata alla scrittura di *Mother to Mother* (suo primo libro, ma il più recente in ordine di pubblicazione). Il romanzo prende spunto da un fatto di cronaca: l'uccisione di una turista americana bianca nella *township* di Guguletu (luogo natale di Sindiwe Magona) da parte di alcuni giovani di colore tra cui il figlio di un'amica d'infanzia della scrittrice. Il racconto rivisitato di quest'esperienza indaga e ricorda una molteplicità di punti di vista "altri", dove "altra" è soprattutto la famiglia della ragazza uccisa ed è anche la prospettiva esterna della scrittrice (che si trova negli Stati Uniti) pur indirettamente coinvolta nel fatto (accaduto in Sudafrica). Dunque il racconto rivela anche come l'esilio non sia una rottura definitiva – "il Sudafrica non mi ha mai lasciato", dice Magona – semmai consenta una sorta di distante imparzialità, di sguardo di lontano che pure è incompleto. Dopo ventidue anni di esilio volontario negli Stati Uniti, nel dicembre scorso Magona è ritornata in Sudafrica per ricucire lo strappo e "imparare di nuovo", come lei stessa dice, tutto ciò che per lunghi anni aveva recuperato solo tramite la memoria.

Anche Zakes Mda, vissuto in esilio per 15 anni e ora ritornato in Sudafrica per alcuni mesi all'anno, parla della propria scrittura (soprattutto testi teatrali) come indissolubilmente legata al suo paese e, d'altro canto, degli aspetti positivi della distanza forzata. Ma parla soprattutto della gioia dell'essere libero oggi in Sudafrica, del contatto fecondo con la terra e con la tradizione orale locale che durante l'esilio poteva ricostruire solo con artifici retorici. Se l'esilio ha permesso di esplorare nuovi modi per parlare del Sudafrica, il ritorno cancella l'alienazione della

distanza e consente nuove e differenti forme di scrittura. Come dice Mda, l'apartheid ha indotto gli scrittori a produrre una tipologia di storie "dell'assurdo", mentre l'esilio, la libertà e il ritorno, consentono il recupero del magico nella tradizione, non solo tramite il ricordo e gli archivi, ma attraverso una sorta di pellegrinaggio fisico nel territorio geografico, storico e culturale sudafricano. Parlando di "Memory and Magic" e disegnando un percorso metaforico di resurrezione per il nuovo Sudafrica, Zda presenta e legge il suo romanzo *Heart of Redness* (evocativo titolo di sapore conradiano che sarà pubblicato in Italia dalle Edizioni e/o). Nel testo il passato irrompe prepotentemente nella storia presente del Sudafrica attraverso la narrazione di un evento magico e religioso avvenuto circa 150 anni fa: la profezia di Nongquase alla popolazione xhosa. Il recupero del passato si combina, dunque, con la condizione privilegiata del presente e insieme gettano le basi per la costruzione della nuova identità sudafricana.

Ha un taglio completamente diverso la comunicazione di Lewis Nkosi "South African Identities: Luster's 'Lost Quarter'" che parla di identità perdute e rubate. Riferendosi ad importanti testi della tradizione anglofona – da *Go Down Moses* di William Faulkner a *The Story of Jacobus Coetzee* di J. M. Coetzee a *The Conservationist* di Nadine Gordimer – Nkosi adotta il punto di vista psicoanalitico e parla di "perdita" come qualcosa di irrecuperabile eppure costantemente e fortemente desiderato. Il desiderio diventa allora un elemento determinante nella costruzione dell'identità. Se è vero che molti gruppi etnici ritengono di avere perso qualcosa nell'incontro con l'altro, ed è pur vero che la perdita della terra è spesso coincisa anche con la perdita dell'identità per molti gruppi indigeni, va anche detto che il desiderio è uno "shaper of identity". Nella storia sudafricana, i nazionalisti anti-apartheid hanno valorizzato la terra come elemento chiave per la costruzione dell'identità nazionale; oggi, sottolinea Nkosi, il desiderio ne è un ulteriore elemento fondante. Un esempio di come il desiderio si leghi al ritorno è dato con la lettura di un lungo estratto da un testo teatrale, *Flying Home*, che si rivela essere un'amara ironia sul tema dell'identità.

L'indagine sulla storia e sull'identità griqua è all'origine della struttura narrativa di *David's Story*, ultimo romanzo di Zoë Wicomb, di cui l'autrice parla in conversazione con

Derek Attridge. Il romanzo propone una revisione postcoloniale della storia coloniale tramite la scrittura del processo di liberazione del Sudafrica. Traccia anche una sorta di autobiografia della Wicomb, costruendo due storie parallele di personaggi griqua che distano però circa un secolo una dall'altra. Come afferma Wicomb, il romanzo non ha pretese di veridicità, "there is no truth to apartheid", l'apartheid è guerra. Allora è nella rappresentazione delle atrocità e delle torture che la storia griqua diventa apocrifia, magica, irrazionale, proprio perché ci sono alcuni eventi che per la loro incredibile violenza sono inconnoscibili e impossibili da raccontare. Se questo spesso giustifica la non consapevolzza del fatto che questa violenza sia stata prodotta dal colonialismo, le parole della Wicomb sono invece cariche di potenza espressiva e di denuncia. Alla lettura di alcuni brani da *David's Story* si accompagna quella del suggestivo racconto inedito "Nothing like the Wind" che esplora i temi di *gender*, classe e differenza.

Le letture hanno lasciato spazio, oltre alla narrativa e al teatro, anche alla scrittura di viaggio e alla poesia. Mandla Langa, a lungo esule e attivista dell'ANC, ha introdotto il proprio intervento con la curiosa epigrafe "the future is certain, it is the past which is unpredictable" e ha letto alcune poesie. Si tratta di una scrittura fantascientifica che utilizza anche immagini di sapore orwelliano. La rottura col passato e la profezia sul futuro costruiscono un sogno/incubo nel quale, tra 50 anni, la libertà di parola e del parlare stesso sarà completamente annullata. Diversamente, Barbara Trapido rappresenta il Sudafrica come "That Land Where Lemon-Trees Bloom" e Isobel Dixon e Denis Hirson creano immagini attorno al tema "The Long Distance South African". Infine, Dixon e Hirson prestano anche la loro voce per la lettura di "Mr Chameleon: Poems by Tatamkhulu Africa", artista scomparso di recente.

Christopher Hope e Dan Jacobson compongono "Two Letters Home" leggendo brani dai loro scritti di viaggio. Quello di Hope è tratto da un diario di viaggio nel sud-est asiatico ed accosta svariati stereotipi nazionali a diverse ottiche di valutazione, ovviamente influenzate da differenze culturali. L'esilarante avventura di Christopher, in compagnia di un amico cinese in una Kuala Lumpur sconvolta da rivolte armate, si snoda attraverso ristoranti di cibi "esotici", fraintesi dovuti alle diverse

esperienze personali e la costante presenza della madre, sia nei pensieri del protagonista sia effettivamente per le sue telefonate dal Sudafrica. Questi elementi compongono una sfaccettata quanto disomogenea rappresentazione. La descrizione di patria che ne deriva è quella di un "nowhere", "not real", "it was not left behind, but it is always where you are getting to".

Dan Jacobson legge da *The Electronic Elephant* (un libro di viaggio che è anche un'autobiografia) un brano sulla costruzione della linea ferroviaria che correva da Kimberley, sul confine dell'ex-Betchuana seguendo i percorsi coloniali dei missionari e dei cacciatori. La narrazione sottolinea come la ferrovia ubbidisse a un preciso progetto politico per marcare il confine tra i boeri a nord e gli inglesi a sud.

Elleke Boehmer propone la lettura di un brano da *Bloodlines*, l'ultimo romanzo pubblicato (da me recensito su *Il Tolomeo* 7), e di un racconto da un "work in progress". Nata in Sudafrica da genitori olandesi e residente da più di vent'anni in Gran Bretagna, Boehmer descrive la propria diversità nel contesto sudafricano ed anche quella di molti suoi personaggi che partecipano a identità plurime, come ad esempio l'infermiera olandese in *Bloodlines*. Con la seconda lettura, invece, esplora l'esilio "in and within the country", nella descrizione di Robben Island come territorio di esilio interno al Sudafrica.

Di natura critica sono stati gli interventi di Graham Pechey e di Benita Perry, famosi teorici postcoloniali di formazione marxista. In "Pharaoh's sjambok: Roy Campbell and the lexicon of emigration", Pechey propone un testo poetico di Campbell nel quale esplora il legame tra parola e territorio. Le parole – "words, the savage alphabet" – vengono analizzate nel loro valore fonico come parole nel vuoto (con un chiaro riferimento al paesaggio sudafricano rappresentato come vuoto, per esempio, da Olive Schreiner), attribuendo quindi un valore estetico al paesaggio quando è vuoto. Analizzando poi la migrazione del lessico – per esempio *sjambok*, parola malese usata nel contesto della lingua inglese con grafia boera – Pechey osserva come essa sia stata ascritta all'Africa diventando una definizione "tipicamente africana". Questa parola esotica presentata come afrikaans diventa l'espressione della conversione della lingua inglese ed anche dell'alienazione del "English-speaking South Africa". Nelle mani del poeta la lingua inglese

se ricrea una tradizione nella quale la parola non evoca un territorio bensì un rapporto con esso. L'apartheid diventa allora, per Pechey, la versione burocrattizzata di una parola che è in realtà un termine di esclusione. La storia del Sudafrica era già scritta, così come il significato di apartheid, nella cultura coloniale, appunto nella percezione di quella terra come vuota. Illuminante e raffinata, la comunicazione di Pechey illustra come sia ancora interessante esaminare i testi coloniali per fare luce sulle dinamiche culturali e politiche del presente.

In modo diverso, l'intervento prolocutorio di Benita Parry mira a sollecitare una costante vigilanza critica sui processi di militanza politica e di gestione del potere. Come annuncia il titolo della comunicazione, "The New South Africa, A Revolution Deferred", Parry offre "una visione disincantata benché non demoralizzata" della situazione sudafricana contemporanea. Esamina i vari compromessi che, a suo avviso, il Sudafrica post-apartheid ha dovuto accettare e rifiuta anche quelle categorie di indagine oggi spesso usate, quali ibridismo e *metisage*, perché confondono le specificità. Parry critica numerose scelte del governo sudafricano dopo le libere elezioni, riguardanti ad esempio le privatizzazioni, la proprietà della terra e l'adesione alla globalizzazione economica. Denuncia inoltre come perdurino antagonismi di classe e come la ricchezza sia ancora concentrata nelle mani di capitalisti bianchi. In conclusione, l'interrogativo di Benita Parry, che ha aperto un vivace dibattito che non è possibile riferire qui, è se si possa trovare un'alternativa socialista applicabile al Sudafrica.

The Letters Home Festival si chiude con soddisfazione dei partecipanti perché numerosi e notevoli sono stati gli spunti di riflessione e di indagine emersi. A conclusione vorrei ricordare che anche Lindiwe Mabuza, Ambasciatore (High Commissioner) del Sudafrica in Gran Bretagna, è intervenuta al convegno di Cambridge non solo per l'alta carica politica che ricopre ma anche come poetessa. Pertanto ha intrattenuto gli ospiti al "gala dinner" con un discorso ufficiale e con la lettura di sue poesie. Parole come libertà, resistenza, lotta e liberazione sono servite a descrivere il tortuoso e sofferto percorso del Sudafrica e a sottolineare come le conquiste del presente dipendano dall'impegno politico e dal coinvolgimento intellettuale di ciascuno. ■

Esce ora in traduzione italiana *Elizabeth Costello*, l'opera più recente del premio Nobel John Coetzee. Costruito a incastri, il libro comprende una serie di testi già comparsi in precedenza e in certi casi addirittura presentati dall'autore in forma di conferenza; alcuni di essi erano entrati nel volume miscelaneo *La vita degli animali*, ove già agiva come personaggio la stessa Elizabeth Costello.

Il nuovo romanzo si articola in otto lezioni e un poscritto. Il fatto che le parti siano denominate appunto 'lezioni' deriva dalla natura del narrare, che consiste in un ibrido di riflessioni autobiografiche riconducibili alla protagonista Elizabeth Costello, in cui si incastonano le sue lezioni tenute in sedi disperate, geograficamente e culturalmente assai differenziate. La narrazione avviene attraverso punti di vista in continuo movimento che appartengono a una serie di figure di primo o secondo piano (dal figlio John alla sorella Blanche e al critico africano Emmanuel Egudu), ma che risalgono sempre alla matassa esistenziale di Elizabeth la quale riassume in sé la vicenda del narrare ponendosi dirimpetto ai lettori invisibili cui risponde in prima persona. È lei il cuore del racconto, lo scrittore morituro che percorre il mondo disegnando una sorta di via crucis alle cui stazioni si sofferma per venire fotografata nelle varie pose di sofferenza, macerazione, ripensamento e revisione, sino a raggiungere le porte di un aldilà postmoderno il cui accesso le viene negato per la sua incapacità di formulare un credo qualsivoglia.

John Coetzee ha cominciato questo libro alcuni anni fa, quando stava preparando il proprio trasferimento dal Sudafrica in Australia e viveva ancora fra più continenti. La traccia di tale condizione è visibile nell'incipit del romanzo: "Prima di tutto" (informa la voce del narratore impersonale, che usa il 'noi' per qualificarsi) "c'è il problema dell'apertura, ovvero di come spostarci da dove siamo, che per ora è in nessun luogo, all'altra sponda, lontana. È un semplice problema di collegamento, il problema di mettere insieme un ponte. [...] Mettiamo che il ponte sia stato costruito e attraversato, che possiamo levarcelo dalla testa. Ci siamo lasciati alle spalle il territorio dove stavamo. Siamo nel territorio lontano, dove vogliamo stare." (p.5)

L'incipit è rivelatore: uno spostamento, una dislocazione spaziale, ma anche una presa di distanza dal passato africano e dai modi del narrare che quel passato aveva generato. La

John Coetzee, *Elizabeth Costello*, trad. it. Maria Baiocchi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 193 (London, Secker & Warbur, 2003, pp. 230)

Itala Vivan

voce disincarnata che avvia al racconto avverte che stiamo assistendo a configurarsi di una frattura e di un distacco. Per Elizabeth, però, è il distacco da una vita che volge alla conclusione: i suoi incontri sono segrete cerimonie di un reiterato, prolungato addio alle persone a lei più vicine e ai grandi temi su cui si era esercitata la sua riflessione filosofica ed estetica, ma anche morale. Spente tutte le passioni (ma lo sono davvero, spente, se Elizabeth è ancora così capace di timori e tremori?), sciolti i legami (anche se le loro radici ancora ingenerano fitte di sofferenza), Elizabeth può abbandonarsi a un vagabondaggio fra continenti e città che la porta a reincontrare antichi amori oppure a imbattersi in un collega scrittore, Paul West, la cui presenza la turba; a incrociare il poeta americano Robert Duncan, del gruppo Black Mountain, da cui molti anni addietro era stata respinta, e a saldare i conti con il figlio e la nuora, come pure con la rigorosa e forse maniacale sorella monaca che vive nel KwaZulu, in Sudafrica.

Gli incontri con persone in carne ed ossa si sovrappongono alle rivisitazioni di opere letterarie, filosofiche e talora anche squisitamente poetiche i cui autori irrompono nella pagina forse con maggiore vivezza dei personaggi umani. Kafka, Joyce, Hölderlin (*Hölderlin dalla grande anima*), Winckelmann, funzionano non come citazioni, ma come presenze negli scaffali della memoria e della coscienza di Elizabeth. Di lei si apprende subito che è diventata famosa per un romanzo ambientato nella Dublino dell'Ulisse joyciano, *The House on Eccles Street*, la cui protagonista è la moglie di Leopold Bloom, la Molly del celebre monologo finale. Anche se queste indicazioni potrebbero far pensare a una Elizabeth tutta intellettuale e magari pedante, lei di fatto non è tale; le sue riflessioni fondono i temi filosofici con gli aspetti esistenziali del vivere, e lei, a somiglianza di Leopold Bloom che trascorre la giornata girovagando per le vie della sua città visibile e invisibile – città di aria e sole, ma anche inferno di mostri e visioni – ci costringe ad assi-

stere a un'avventura la cui componente di fisicità è forte e fondamentale.

Coetzee ha sempre avuto un'attenzione particolare per il tema dell'umano morire: morte come frattura e perdita dei legami affettivi (*Elà di ferro*), come scomparsa ed enigma intollerabile (*Il maestro di Pietroburgo*), o, anche, come modalità di affermazione del super-io coloniale, nel *Racconto di Jacobus Coetzee* (seconda parte di *Terre al crepuscolo*, sua prima opera). In *Elizabeth Costello* viene messo a fuoco il processo del morire, nella percezione interiore della protagonista ma anche negli aspetti della sua esperienza di moritura. Un tema raro e difficile, eppure stranamente connotato al compito dello scrittore. Non è un caso che Coetzee citi e chiami in causa così direttamente Kafka, scrittore morituro per eccellenza, e adombri così da vicino le riflessioni del terribile Dostoevskij, poiché l'area del suo discorso teorico si incentra intorno al problema del rapporto fra autore ed eroe (inteso come personaggio) in funzione della determinazione del rapporto tra forma e contenuto nell'opera d'arte, e suggerisce in una modalità fintamente autobiografica non la domanda tragica 'Chi sono io?', bensì quella comica, 'Sono io?', cui risponde implicitamente, con le parole di Rousseau, *je est un autre*.

Elizabeth Costello, che si dichiara "segretaria dell'invisibile", ha "delle convinzioni in cui non crede" (p.179); la sua scrittura letteraria si pone fuori della vita e guarda alle cose umane dall'estrema soglia e quindi con una inevitabile ironia, con un atteggiamento serio-comico. Come ha detto Michail Bachtin, l'artista è appunto colui/colei che sa situare la sua attività fuori dalla vita, e che non soltanto all'interno partecipa alla vita e all'interno la comprende, ma anche l'ama dal di fuori, là dove essa non esiste per sé, dove essa è rivolta fuori di sé e ha bisogno di una attività extralocalizzata e avulsa dal senso. E Bachtin, come il Maurice Blanchot studioso di Kafka, teorizzava proprio la necessità etica ed estetica della posizione di morituro dello scrittore. E forse in questa definizione, che deriva da *mortuus*, è riassunta l'essenza di ciò che costituisce l'essere umano, in quanto destinato a morire, a differenza di quanto accade alle divinità che sono invece concepite come immortali.

Quest'opera di Coetzee, in cui l'autore si lascia andare più liberamente che mai all'indagine teorica, offre dunque una riflessione estetica importante di per sé, che parte da un punto di vista fuori della vita.

Le lezioni di Costello, il suo itine-

rante andare per le strade del mondo, contengono schegge e frammenti preziosi di meditazioni su temi collaterali che hanno occupato la mente dell'autore ma sono di interesse più generale. Vale la pena di citarne almeno due, contenuti nelle lezioni intitolate *Il romanzo in Africa* ed *Eros*. Nella prima c'è una sarcastica descrizione della cattiva critica africanistica che, partendo da un concetto (fallace) di 'africanitudine', ascrive a sé l'unico diritto di valutare i prodotti letterari africani e riconosce come validi soltanto quelli tra essi che appartengono alla tradizione orale. Le elucubrazioni sono messe in bocca al caricaturale Egudu, tronfio e vacuo; Elizabeth ribatte che è forse per questo che in Africa non ci sono grandi romanzi. Sarebbe vano chiedersi, a questo proposito, se l'affermazione di Egudu (e la tagliente osservazione di Elizabeth) rispecchino o meno una convinzione di Coetzee: se interrogato, Coetzee stesso direbbe sorridendo che occorre piuttosto interrogare i suoi personaggi, dato che sui loro enunciati l'autore non ha responsabilità alcuna.

L'attraente lezione su *Eros* o, meglio, su *Eros* e *Psiche*, è una fantasticheria postmoderna generata da suggerimenti neoclassici, alla

Winckelmann, che riprende la fantasia del protagonista di *Vergogna*, David Lurie, sull'eroticismo di Byron e sui suoi rapporti con Teresa Guiccioli. Ma è anche una meditazione sul senso della bellezza, sul mito della grecità e su quella suprema bellezza che negli dèi greci si incarnava al di fuori della mortalità. Gli dèi sono gelosi di noi mortali, conclude Elizabeth, perché ci invidiano il desiderio. Il desiderio, già anima nascosta dell'itinerario di abiezione e redenzione di David Lurie, diventa il fulcro dell'umanità degli esseri umani. "È strano come, man mano che il desiderio allenta la presa sul suo corpo, lei [Elizabeth Costello] veda sempre più chiaramente un universo dominato dal desiderio. [...] Una visione, un'apertura, come i cieli spaccati dall'arcobaleno dopo la pioggia. Basterà, ai vecchi, avere ogni tanto quelle visioni, quegli arcobaleni, a confortarli, prima che la pioggia battente ricominci a cadere? Bisogna davvero esser troppo malconci per partecipare al ballo, prima di riuscire a discernere il disegno?"

Il libro – che si esita a chiamare romanzo, date le sue caratteristiche fortemente ibride, frutto di quella che ancora una volta Bachtin avrebbe

chiamato una 'romanzizzazione' dei generi – è dotato di un ambiguo poscritto (di gusto decisamente post-moderno), la *Lettera di Elizabeth, Lady Chandos, a Francis Bacon* (1603), innestato su un testo di Hofmannstahl, del 1902, che fingeva di essere una lettera di Lord Chandos a Lord Bacon. Il Lord Chandos di Hofmannstahl scriveva di aver perduto ogni fiducia nel rapporto del linguaggio con la realtà e annunciava di aver sperimentato visioni mistiche dell'Infinito; la Lady Chandos di Coetzee, in parole allucinate, rivela una presunta pazzia del marito e invoca soccorso, "mentre anneghiamo, scriviamo dai nostri diversi destini. Salvateci."(p.192) Il poscritto, pur nella sua enigmatica ambiguità, lancia un messaggio dalla sponda della disperazione e del delirio, e sembra confermare la posizione di uno scrittore colto nella vertigine del cambiamento, teso alla ricerca di una traccia più importante che non sia quella offerta dalla cultura letteraria quale la si intende comunemente. La salvezza viene impetrata dal filosofo empirista, quel Francis Bacon con cui culmina il pensiero del Rinascimento inglese. ■

La caratteristica che per prima colpisce e convince del nuovo saggio di Marcella Emiliani (già autrice di diversi studi sul Medio Oriente) è senz'altro la chiarezza. Elemento fondamentale per qualunque testo storico, la capacità di disegnare con pochi tratti essenziali le condizioni di un paese è in questo caso assolutamente determinante. Chi infatti conosce sia pure a grandi linee la storia nigeriana o si interessa generalmente di Africa, sa che il panorama storico-politico di questo continente è stato e continua ad essere un continuo intrecciarsi di eventi complessi in cui etnie, nazionalismi, crisi economiche e soprattutto un passato di culture sovrapposte giocano un ruolo importante. Ciò vuol dire spesso, in termini critici, relegare la storia africana a una serie di studi specialistici dedicati agli "esperti" del settore, o a una serie di manuali di divulgazione tanto generici quanto imprecisi. La forza di *Petrolio, forze armate e democrazia* è invece senz'altro quella di poter costituire, per trasparenza e precisione, un testo di riferimento adatto sia a chi affronta la storia nigeriana per la prima volta, sia a coloro che, da un punto di vista letterario o politico, ci abbiano già lavorato in precedenza.

Marcella Emiliani,
*Petrolio, forze armate
e democrazia. Il caso
Nigeria*, Roma, Carocci,
2004, pp.359

Tiziana Morosetti

In modo particolare, per chi si occupa di studi postcoloniali in ambito anglofono, il saggio di Marcella Emiliani offre una dettagliata ricostruzione delle vicende politiche della Nigeria dalla dichiarazione dell'indipendenza a oggi, sottolineando in modo puntuale il ruolo essenziale giocato dall'amministrazione britannica sulla futura configurazione del paese. Dopo una "introduzione" già di per sé sufficiente a illustrare i punti più controversi della storia nigeriana, il primo capitolo è tutto dedicato all'innestarsi della logica coloniale sulle strutture tradizionali della Nigeria e alle conseguenze che ne derivano in modo particolare nei delicati rapporti fra le etnie del Nord e quelle meridionali. Come è però già evidente dal titolo del volume, che saggiamente pone in *primis* la paro-

la "petrolio", si tratta di un'influenza che avrà ancora lunga vita anche dopo il raggiungimento dell'Indipendenza. Se questa infatti sancisce una formale separazione del territorio nigeriano dalla 'madre' Inghilterra, non impedisce però che il Regno Unito stesso, insieme a tante altre entità politiche, possa continuare in vesti economiche la sua corsa alla dominazione di un altro e più preciso bottino, che è appunto il petrolio. Non si tratta dunque, per l'autrice, di tirare semplicemente le fila della gestione britannica della Nigeria e in modo particolare della pratica dell'*indirect rule*, ma piuttosto di comprendere come proprio il petrolio (definito come leggiamo da Wole Soyinka la "maledizione della Nigeria") avrebbe consegnato per sempre il paese alla spada di Damocle delle mire altrui.

Ciò non vuol dire che per l'autrice si debbano minimamente diminuire le gravi responsabilità delle varie autorità più o meno legittimamente costituitesi che hanno governato la Nigeria fino a oggi. Per questo, dopo essersi concentrata nel secondo capitolo sulla guerra del Biafra e sulle sue devastanti conseguenze, Marcella Emiliani dedica il terzo e più ampio capitolo del suo volume alla figura di Ibrahim Badamosi

Babangida, che lei stessa descrive come l'uomo che più di tutti ha illuso e poi deluso la sempre travagliata popolazione nigeriana. Questo non tanto perché Babangida rappresenta di fatto il quinto dei sei dittatori nigeriani che hanno amministrato il paese dal 1966 al 1998, quanto per aver mascherato la sua dittatura sotto il falso tentativo di una "transizione" alla democrazia che avrebbe invece aperto le porte alla sanguinosissima amministrazione di Sani Abacha (1993-1998). Questo tentativo di mascherare un potere forte sotto le spoglie di un difficile ma necessario periodo di aggiustamenti strutturali e istituzionali era in realtà un'attitudine del governo non sconosciuta alla Nigeria all'epoca di Babangida, che ne rimane tuttavia il caso più eclatante. L'importanza di IBB (acronimo con cui il dittatore veniva comunemente chiamato dalla popolazione nigeriana) è inoltre legata a due elementi fra i più rilevanti all'interno del panorama politico del paese: ovvero il ruolo delle forze armate e i difficili e contrastati rapporti col Fondo Monetario Internazionale (FMI). Per quanto riguarda il primo punto, "si deve a lui [Babangida] la trasformazione definitiva dei militari al potere in professionisti della politica, non più come 'arbitri' dei politici civili, ma *in alternativa* ad essi" (p.137). Ciò vuol dire che non solo, come era già accaduto con le precedenti dittature, le forze armate costituivano di fatto il braccio destro del potere politico, ma che dall'amministrazione Babangida in poi esse ne sarebbero divenute parte integrante al punto che IBB stesso cominciò a tracciare una separazione fra i militari al governo e i militari che rimanevano a svolgere il loro lavoro nelle caserme. In secondo luogo, "negli anni Ottanta la Nigeria fu l'unico paese al mondo a imbarcarsi contemporaneamente in un processo di transizione alla democrazia e in un programma di aggiustamento strutturale" (p.154). Il primo di questi programmi venne varato nel settembre 1986 e diede senz'altro del filo da torcere al governo Babangida, che dovette affrontare fin da subito la violenta opposizione di buona parte della società civile a un programma che si tradusse in breve in una privatizzazione dei servizi e in un impoverimento graduale della popolazione. Alle ragioni dello scontento si aggiunsero inoltre il continuo e ininterrotto sperpero del denaro pubblico disponibile da parte della classe politica, e il fatto che la prima categoria a beneficiare del programma di aggiustamento strutturale fosse proprio quella dei militari. Alla specializzazione delle forze armate come forze di governo va infatti aggiun-

ta la trasformazione di parte dei militari in uomini d'affari che costituisce senz'altro una caratteristica peculiare della storia nigeriana rispetto al panorama internazionale.

Gli ultimi due capitoli sono infine dedicati a uno dei periodi più oscuri della storia nigeriana, quello della dittatura di Abacha, e successivamente alla vera e propria transizione del paese verso la democrazia, tuttavia ancora instabilmente amministrata dal governo centrale e in convivenza con forme preoccupanti di corruzione e di violenza. Per questo il quinto capitolo, lontano dall'esprimere un'ottimistica visione del recentissimo presente e del futuro della Nigeria, cerca di analizzare gli elementi della transizione verso una gestione democratica della *res publica* presentando un accurato schema dei risultati elettorali e senza nascondere le molteplici difficoltà del "vaso di Pandora" – come l'autrice stessa lo definisce – che il presidente Obasanjo si trova a dover gestire. La corruzione, ancora oggi fortissima nel paese, è senz'altro l'aspetto su cui Marcella Emiliani si sofferma di più, dimostrando così come il petrolio e in generale le ricchezze della Nigeria non abbiano costituito un banchetto invitante per i soli ospiti stranieri. La volontà di una (per quanto possibile) oggettiva ed esauriente descrizione delle cause e degli effetti in quaranta anni di storia nigeriana è confermata però non solo dalla puntuale analisi che l'autrice conduce, ma anche dall'uso tanto discreto quanto efficace delle tabelle, che ci illustrano con numeri più certi i rapporti fra i partiti, la durata delle dittature, i dati dei vari censimenti ed elezioni, così da condurre il lettore nel meandro delle dinamiche politiche nigeriane con mano più ferma. Esempio rappresentativo al riguardo sembra l'interessante schema proposto dall'autrice nel corso del capitolo terzo in cui, alle virtuali tappe della "transizione" alla democrazia proposta dal governo Babangida, vengono opposte le più vere e scoraggianti tappe della sua dittatura.

In questo mosaico, l'autrice si sofferma quindi nel corso del suo volume su alcuni dei più noti e complessi problemi della Nigeria, a cominciare dall'eredità della iniziale triplice divisione del paese in Northern Region/Western Region/Eastern Region che, voluta dall'amministrazione britannica, è poi degenerata nella moltiplicazione degli Stati fine ai 36 attualmente in vigore e alla conseguente frammentazione degli interessi. Ma grande spazio viene anche dato alle complesse dinamiche di relazione fra i partiti, al ruolo che la religione ha avuto e ancora riveste

nelle campagne elettorali, e allo sviluppo della rete "clientelare" delle corrotte amministrazioni nigeriane, senza trascurare tuttavia altri aspetti senz'altro meno famosi ma non per questo secondari della storia della Nigeria. Fra questi, c'è naturalmente la vivacità intellettuale del paese, che non si esprime solamente in un sempre caustico uso dell'ironia da parte della stampa, ma anche nella grandissima produzione artistica e letteraria che è ben nota agli specialisti. A questa l'autrice dedica più di un pensiero quando, ad esempio, racconta della morte del poeta Ken Saro-Wiwa, ucciso nel 1995 nell'ambito della protesta della popolazione degli Ogoni contro l'inquinamento provocato dai pozzi petroliferi gestiti dalla Shell. Il patrimonio letterario della Nigeria contribuisce a quel titanismo che, secondo la Emiliani, ha sempre, nonostante le tante divisioni interne, conferito ai nigeriani un certo orgoglio nazionale unito alla generale sensazione di avere un ruolo determinante (quasi una missione) all'interno del panorama africano occidentale. Infatti, come ricorda l'autrice già a partire dall'introduzione, la Nigeria è il paese più popoloso dell'Africa e quello con le risorse petrolifere senz'altro maggiori, il che ne fa contemporaneamente un colosso quasi ingestibile e un irresistibile richiamo per il mercato soprattutto occidentale, per non parlare dei tristi primati che può annoverare nel continente in termini di crimine ed insicurezza interni.

Proprio il complesso intreccio di elementi e di tragedie che hanno tracciato il percorso della Nigeria sembra essere il motore primo di questo libro, che è in sé un notevole quanto riuscito sforzo di rimettere insieme i tanti pezzi sparsi del puzzle nigeriano in una figura di comprensibile profilo. *Petrolio, forze armate e democrazia* si dimostra senz'altro in questo sforzo uno dei libri fondamentali in italiano per ciò che concerne la Nigeria, soprattutto se si considera che buona parte dei contributi sull'argomento è di lingua inglese e dedicata ad aspetti specifici del panorama nigeriano e in modo particolare alle culture locali delle tre principali etnie (Yoruba, Igbo e Hausa), mentre la maggioranza dei contributi più generali in italiano risale per lo più agli anni Sessanta e Settanta. È quindi senz'altro un libro consigliabile non solo a chi voglia cercare di dipanare la matassa del complesso panorama di uno dei paesi più travagliati dell'Africa, ma anche a chi stia cercando un buon volume di storia da affiancare ai tanti che sono stati dedicati alla ricchissima produzione letteraria della Nigeria. ■

Curioso il caso letterario di Alexander McCall Smith, nato in Zimbabwe (quando ancora si chiamava Southern Rhodesia), la cui formazione, avvenuta sia in Africa che in Europa, risiede negli ambienti legali e medici. Da studioso valente, la scrittura non gli appare certo aliena, visto l'ampio numero di pubblicazioni scientifiche a suo carico, ma l'approccio con il romanzo lo porta a sperimentare altre modalità di genere: *The No. 1 Ladies' Detective Agency*, originariamente pubblicato nel 1998, offre un interessante spaccato di vita del pacifico Botswana attraverso le avventure della detective Precious Ramotswe. Il paragone con la più nota creazione di Agatha Christie, Miss Marple, soppesato dalla critica internazionale, è confermato dal testo stesso, in cui la grande giallista viene citata esplicitamente. Lo stile a primo sguardo pare nutrirsi della tendenza alla riscrittura postcoloniale o rilettura del canone britannico, come dimostrano valenti autori caraibici o africani, anche se tale discorso rimane marginale poiché la prosa di McCall Smith assume la forma di un *divertissement* narrativo, influenzato anche dalla sua produzione di libri per ragazzi.

Piccoli e grandi misteri (ma lo scrittore provocatoriamente dice che un'impresa investigativa condotta da una donna in Botswana è già un mistero) investono la duplice dimensione abitativa dell'Africa, il villaggio e la città, sullo sfondo storico marchiato dall'esperienza coloniale, che traspare soprattutto attraverso le memorie di Obed Ramotswe, il padre della protagonista che racconta della sua vita di minatore emigrato nella vicina Repubblica Sudafricana. Occorre notare che il Botswana stesso è personaggio funzionale all'intreccio, oltre che scenario dalla rossa terra: i capitoli con cui principia il testo delineano infatti la fase pre-indipendenza, sotto lo spettro delle discriminazioni razziali. Nelle immagini del giovane Obed, testimone delle grandi trasformazioni storico-politiche del periodo, è il treno, simbolo di rapida modernità, a diventare metafora delle dinamiche dell'egemonia coloniale: "As a boy I used to watch the trains as they drew up at the siding. [...] We hid behind plants and boxes and dashed out to ask for coins from the closed windows of the trains. We saw the white people look out of the their windows, like ghosts and sometimes they would toss us one of the Rhodesian pennies – large copper coins with a hole in the middle – or, if we were lucky, a tiny silver coin we called a ticky, which could buy us a small tin of syrup." (p.14).

Alexander McCall Smith,
The No. 1 Ladies' Detective Agency (1998), London,
Abacus, 2003, pp. 250

Esterino Adami

Ma è la figlia, Mma Ramotswe, l'indiscussa e singolare eroina del romanzo, una paffutella versione di Miss Marple in guisa africana che esplora l'intricata psiche umana di ciarlatani e imbroglioni, guidando per il desolato *bush* il suo furgoncino bianco. Se la tensione della *detective fiction* promossa dalla Christie appare qui diluita da una visione ottimista e spensierata, ciò non va a scapito della sfera del genere. Anzi l'aver scelto una donna come personaggio principale infatti dischiude l'originalità di McCall Smith che celebra in maniera vitale la femminilità africana, liberandola dalla claustrofobia domestica per rappresentarla come agente attivo sulla scacchiera della vita quotidiana. Questo elemento funziona anche da perno tematico per avallare il legame con la regina del giallo e Mma Ramotswe riafferma, in modo spiritoso ma sottilmente ironico, la propria emancipazione d'identità. Il suo brio e la sua *verve* la portano a essere una donna autonoma ed indipendente, conscia del proprio ruolo. A colloquio con il suo avvocato, che le notifica la generosa eredità lasciata dal padre, la donna non ha dubbi su come investirla: intende infatti aprire una agenzia investigativa. Per sedare lo stupefatto notabile, Precious non esita a evidenziare la scaltrezza femminile: "'Women are the ones who know what's going on,' she said quietly. 'They are the ones with eyes. Have you not heard of Agatha Christie?' The lawyer looked taken aback. 'Agatha Christie? Of course I know her. Yes, that is true. A woman can see more than a man sees. That is well known.' 'So,' said Mma Ramotswe, 'when people see a sign saying NO. 1 LADIES' DETECTIVE AGENCY, what will they think? They'll think those ladies will know what's going on. They're the ones.'" (pp.59-60).

La rivisitazione dei ruoli assume un carattere particolare nell'ambiente urbano e rurale dell'Africa. Annaffiando con abbondanti tazze di *rooibos* o *bush tea* le sue elucubrazioni, Mma Ramotswe affronta i casi più disparati, in una Babele in miniatura, ove l'inglese si accosta alla lingua setswana.

Girovagando attraverso decrepite bidonville in lamiera e vecchie case coloniali l'audace detective si muove in uno spazio che affonda le proprie radici storiche in un fertile terreno culturale. Apprendiamo di Precious che è nata in una cittadina chiamata Mochudi ma vive nella capitale, Gaborone, dove lavora nel suo ufficio su Zebra Drive, coadiuvata dall'efficace segretaria, Mma Makutsi. McCall Smith sapientemente dosa i colori da cartone animato in questo fresco acquerello africano ma non dimentica certe atmosfere della *children's literature*, in cui la natura stessa può riverberare di minacciosi ornamenti.

Durante l'inseguimento di un misterioso dottore nigeriano, la donna si reca a Mafikeng, oltre il confine con il Sudafrica, e qui osserva la tentacolare vegetazione che divora la decadenza sociale delle vecchie case coloniali, ormai ridotte a squallide vestigia del passato: "She stood in the sanitary lane at the back of the eighth house and peered through the garden. Somebody had once cared for it, but that must have been years ago. Now it was a tangle of vegetation – mulberry trees, uncontrolled bougainvillea bushes that had grown to giant proportions and sent great springs of purple flowers skywards, paw-paw trees with rotting fruit on the stem. It would be a paradise for snakes, she thought; there could be mambas lurking in the uncut grass and boomslangs draped over the benches of the trees, all of them lying in wait for somebody like her to be foolish enough to enter." (pp.209-10). La rigogliosa natura è qui dipinta con fosche tonalità per suggerire il pericolo della situazione, e con echi alla Doris Lessing il *veld* si riappropria degli spazi domestici, ridisegnando costruzioni topografiche e psicologiche di una cultura altra. Infatti il paesaggio africano, con la sua aria secca e le alte piante spinose, viene perennemente enfatizzato come scenario vivace e proteiforme, barometro di umori e malesseri. La regione del Kalahari, per esempio, dipana immense distese color ocra, evocando un senso di *emptiness* che erode le coordinate dell'io, ancora più che intaccare concezioni fisiche o geografiche; la natura circostante con le sue molteplici manifestazioni illumina sia una forza benigna sia un ostile distacco, ma funge anche da specchio policromatico delle ansie dell'animo umano: "This was Botswana distilled; the essence of her country. It was the rainy season, and the land was covered with green. Rain could transform it so quickly, and had done so; now

the ground was covered with shoots of sweet new grass, Namaqualand daisies, the vines of Tsama melons, and aloes with stalk flowers of red and yellow.” (pp.122-23).

Il lessico, tenuemente contaminato da un substrato africano, rivela altresì collegamenti con i contesti più familiari per McCall Smith, cioè quelli di tipo forense e sanitario (l'autore è fra l'altro docente di medicina legale all'Università di Edimburgo). È Mma Ramotswe stessa a separare le due categorie poiché “[...] she took comfort in the fact that you could tell a doctor something and, like a priest, he would carry your secret to the grave. You never found this amongst lawyers, who were boastful people, on the whole, always prepared to tell a story at the expense of a client, [...]” (pp.192-92). Sul piano linguistico, inoltre, vi sono alcuni bisticci semantici, quasi a sottintendere che è più agevole usare il setswana che imparare l'inglese specialistico dei medici per definire il metacarpo o l'osteomielite.

La prudente investigatrice, lungi dal dichiararsi infallibile nonostante diversi casi risolti con successo, pare essere caratterizzata da una spiccata ironia e naturale sincerità, che utilizza per esplorare il comportamento della società e dei suoi personaggi negativi. Precious eredita dal padre alcune qualità, fra cui la capacità critica di analizzare dettagli apparentemente insignificanti. Diventa, in tal modo, una “fixer of lives” (p.184) che elabora diagnosi sulle diverse forme di illegalità con cui viene in contatto. Le pungenti esternazioni di Precious, rivolte addirittura a un ambiguo boss della malavita cittadina, dimostrano le sue capacità retoriche e inquisitive, anche nel tenere a bada l'arroganza maschile; sono queste doti, e l'ausilio di un poderoso manuale intitolato *Principles of Private Detection*, che la rendono personaggio *sui generis* nella produzione letteraria recente.

L'enigma più intrigante che Precious è chiamata a risolvere concerne la scomparsa di un ragazzino, figlio di un insegnante del villaggio di Katsana. L'evento pare oscurato dal

sospetto di magia tribale, essendo il rapitore forse un *witchdoctor*, figura tradizionale del folklore locale, talvolta anche associata a riti indicibili con sacrifici umani. La *suspence* del romanzo aumenta con il rinvenimento di un feticcio ad opera del meccanico J. L. B. Matekoni in un'auto da riparare presso la sua officina, la Tlokweg Road Speedy Motors. L'uomo e l'investigatrice devono confrontarsi con i sistemi arcani della divinazione e della stregoneria, ampiamente diffusi in tutto l'intero continente, dal simbolo magico della Nigeria, il *juju*, all'attività dei *bush doctors* nell'Africa australe. La narrazione di McCall Smith, tuttavia, procede per timidi accenni alle pratiche occulte, con una serie di dettagli che emergono gradualmente per contrastare una visione razionale e moderna del mondo. Qui l'elemento cardine è il grezzo talismano, scrigno di strutture culturali arcaiche, osservate ora sotto la lente curiosa dell'intraprendente detective: “It was made of animal skin – a pouch really – and was similar to the bags which the Basarwa ornamented with fragments of ostrich shell and used to store herbs and pastes for their arrows. [...] And there was a smell, a dry, musty odour, as he extracted the three small objects from the bag. [...] Mr J. L. B. Matekoni had found muti. He had found medicine. She said nothing as the objects were laid out on the table. What could one say about these pitiful remnants, about the bone, about the piece of skin, about the little wooden bottle stoppered, and its awful contents?” (p.147). Abbozzando un'sequela di indizi esteriormente indecifrabili, l'autore fissa le reti della sua trama. Al lettore rimane il piacere, secondo la miglior tradizione giallistica, di vedere se e come Mma Ramotswe riuscirà a sfidare il perfido stregone.

In definitiva, assistiamo alla rappresentazione di Mma Ramotswe come figura metonimica di un'intera nazione, inserita in un complesso testuale ove compaiono figure centrali del mosaico africano, come “Sir Seretse Khama, who was a good man, who invented Botswana and made it

a good place.” (p.33). Significativo e profondo risulta essere il rapporto fra la donna e Matekoni, che vorrebbe diventarne il marito. Ai suoi occhi, Precious assume un'aura polifonica, che recupera la ricchezza della prospettiva femminile, il patrimonio del retaggio africano, la fermezza dei sentimenti umani e la condizione dei paesi postcoloniali, deturpati dalla schiacciante miseria ma percorsi da radicata dignità: “He looked at her in the darkness, at this woman who was everything to him – mother, Africa, wisdom, understanding, good things to eat, pumpkins, chicken, the smell of sweet cattle breath, the white sky across the endless, endless bush, and the giraffe that cried, giving its tears from women to daub on their baskets; o Botswana, my country, my place.” (p.232).

Nel complesso, il romanzo per dichiarazione stessa dell'autore non si riallaccia tanto ai capisaldi delle letterature africane, come Achebe e Soyinka, quanto piuttosto a una narrativa popolare, intrisa di *weightlessness*, che gioca con stilemi differenti. Dal nucleo postcoloniale alla cornice del *whodunnit*, dai tentativi di emancipazione femminile al ricorso alla letteratura per ragazzi, *The No. 1 Ladies' Detective Agency* adotta strategie di scrittura improntate sulla sobrietà e schiettezza, senza tuttavia omettere i riferimenti al fantasma del colonialismo, alle precarie condizioni di salute e alla endemica corruzione di molti paesi africani. Una parte della critica internazionale ha rivisto in McCall Smith, forse in maniera eccessivamente lusinghiera, un rimando all'opera di R. K. Narayan, uno dei grandi padri della cultura letteraria indiana, la cui fittizia Malgudi è tappa obbligatoria sulla mappa delle letterature in lingua inglese. A livello editoriale si è trattato di un caloroso successo che ha inaugurato un'intera serie dedicata all'inusuale detective Mma Ramotswe; i successivi titoli sono *Tears of the Giraffe*, *Morality for Beautiful Girls*, *The Kalahari Typing School for Men*, e un quinto che deve essere ancora pubblicato. ■

L'elaborata costruzione testuale di *The Cry of Winnie Mandela* (2003) si incentra su un tema forse accostabile alle categorie critiche osservate da Calvino nelle sue *Lezioni americane*: l'attesa, vista come cifra simbolica di trasformazioni culturali e sociali. Partendo da una matrice classica, cioè la storia di

Njabulo S. Ndebele, *The Cry of Winnie Mandela*, Claremont, David Philip Publishes, 2003, pp. 123

Esterino Adami

Penelope che attende pazientemente il ritorno di Ulisse, Njabulo Ndebele si muove all'interno del contesto sudafricano pre- e post-apartheid per cesellare figure femminili liminali, che in attesa dei propri amati, mettono in discussione la dimensione privata e pubblica, l'intimità domestica e la visibilità sociale, in una rivisita-

zione di ruoli che supera le prospettive femministe o i *gender studies*. In un delicato equilibrio fra *fiction* e *non fiction*, l'autore gioca con toni postmoderni in un confronto dialogico fra quattro donne africane e Winnie Mandela, incoronata dalla folla come Mother-of-the-Nation, che attese per 27 anni la scarcerazione del marito. Negli interstizi linguistici, la formula *leleidi laka*, termine Sotho ma probabilmente un calco dall'inglese (*Le-leidi*, "the lady", per poi indicare "the one and only lady"), attesta le dimensioni dell'identità femminile, narrate in maniera catacresca.

Le discendenti di Penelope, per adottare la definizione fornita dall'autore stesso, tessono un discorso polifonico sullo sfondo delle desolate *township* e del brullo *veld*. Non si tratta, però, di esempi di mere confessioni, parole vergate nel segno stesso della vita, ma piuttosto di riflessioni spontanee e complesse su aspetti mutevoli della cultura sudafricana. L'onomastica, per esempio, offre suggerimenti semantici, così che una delle protagoniste, Mamello Molete, trova iscritto nel proprio io una scheggia di identità, in bilico fra l'influenza occidentale e il richiamo alla tradizione: "I became known as Patience by choice. There was that time at school when my friends and I went through a swirl of admiration for European names. We wished to be known by them: Moira, Annabelle, Irene, Gladys, Magdalene, Patricia, Pamela, Barbara, Clara, Sheila, Angela, Maureen, Doris, Shirley, Peggy. As we got older we would all graduate into Sis' Peggy, Sis Angie, Sis' Pat, Sis' Pam, Sis' Anna... As for me, I didn't have to invent a name or pick it up from a glossy magazine, I simply translated my name and became Patience! It stuck." (p.19). Ma i nomi possono anche contenere profezie funeste, così come il destino della donna è sfregiato dalla separazione dal proprio marito, un attivista dell'African National Congress che, dopo anni di silenzio, riappare in televisione, scortato dalla nuova moglie, una donna bianca, e dai loro figli.

Marara Joyce Baloyi, invece, indaga il senso dell'attesa in riferimento allo spazio, a come le latitudini diventano forme, nelle dinamiche dettate dal binomio *home / exile*. Tristemente la storia del Sudafrica registra parallelamente un altro concetto, attraverso la *dislocation* della popolazione di colore e la riscrittura topografica del paese. Le evacuazioni forzate a Sophiatown, Limehill, Dimbaza, Duduza parlano della disintegrazione delle comunità e del loro tessuto sociale e culturale.

L'attesa della donna, quindi, diventa analisi metafisica della solitudine dei rapporti umani, paradossale catarsi che attraversa il tempo e lo spazio volgendo uno sguardo introspettivo. La definizione stessa di casa, o luogo delle origini, diventa problematica e appare ora come sito svuotato degli affetti e dei valori famigliari: "What on earth is a home? Is it a meaning of myself that has assumed the shape of a rectangular dwelling? Or is it the dream of self-actualisation beyond the rectangular dwelling, that takes the form of conventions of behaviour acted out within and without dwelling? What is it that one does within the privacy of one's home which transforms the home into an eye of society looking at you at every turn in your life? My husband's remains lie in the dark, hidden luxury of a casket bought by me, who continues to live in a home I like to pretend he did not destroy." (pp.66-67). Si tratta, in definitiva, di un crocevia di esperienze interrotte, ove assenze e presenze evocano una malsana poetica dello spazio. Il significato di *home* è annichilito da un perenne moto alienante che ricorda come le difficoltà pratiche del viaggiare, sotto il regime dell'apartheid, mutavano le coordinate dei commiati, delle partenze e delle riunioni, in una prolungata ansia del vivere.

Le quattro donne immaginarie smontano norme sociali e attraverso lo stucchevole rito del tè pomeridiano, obliquo riferimento a un formalismo barocco, evocano Winnie Mandela in una comunione dell'attesa. Il confronto sfuggente che si crea fra le discendenti di Penelope e Winnie è ben lungi dall'essere un panegirico celebrativo, anzi rivela ombre e dubbi, tensioni e paure, desideri e metamorfosi. In tal modo, il rapporto con Nelson è filtrato anche attraverso la lettera che la donna inviò al suo amante, Dali, e che fu pubblicata dai quotidiani sudafricani. Fagocitata dal potere bulimico dei media, Winnie vede la propria immagine riflessa su un palinsesto pubblico, riscritta e reinventata: "all manner of people wanting me to be their creation" (p.91). La strategia di Ndebele opera qui su vari piani, dallo specifico contesto storico sudafricano alle alchimie testuali del personaggio che interroga il proprio ruolo. Winnie Mandela, lodata nelle mille voci dell'Africa (ad esempio, in una breve lirica di Moussa Kanoute), assurde a un'iconografia quasi mitica, costantemente cesellata da una dialettica fra pubblico e privato, fino all'esplicita ammissione di un'identità di confine, in cui si alternano una

femminilità della tradizione rurale e una molteplicità retorica e letteraria: "So I, too, Winifred Nomzamo Zanyiwe Mandela, will be a character in my own story, certain in the knowledge that I myself could never be entirely, my own creation, even less yours." (p.92). Lo scrittore quindi infrange la barriera dell'anonimità e mostra un incardinamento bipolare di Winnie, come figura reale e personaggio letterario, che è luogo di analisi profonde. Il senso di frammentarietà che pare emergere dal testo è riconducibile ai paradigmi del postmodernismo, alla sfasatura fra romanzo, saggio e biografia, dalla citazione dotta di Baldassare Castiglione (il cui *Libro del Cortegiano* elenca le regole di buon comportamento che la morale cinquecentesca prescriveva per le donne) all'estratto giornalistico o allo stile epistolare.

Ma le pagine deliranti del diario di Winnie possono forse esser lette come escamotage metanarrativo per avallare una ricerca intima sui percorsi del significato, non solo all'interno di una prospettiva del femminile. La donna soppesa memorie private, realtà domestiche e storie pubbliche, fino a stillare una sorta di manifesto della memoria per commentare la separazione da Nelson, e implicitamente dalle sue immaginarie compagne, delegate al destino di un'intera nazione: "I'm leaving you there outside Victor Verster Prison. I can move on now, having narrated you from two degrees of distance. First, I narrated you from the outside, and then from the inside: two stages of a journey towards myself. I have arrived at myself. Although I conjured you into being, you've become too real for me to extinguish you. I acknowledge your existence, but take the liberty of leaving you to your own devices. There will be those who will seek you out, desiring conversations with you. You will decide what to do with them; you're on your own now. Thank you for being there. Thank you for taking me to the most difficult period of my waiting: the beginning of its end." (p.107). L'eredità di Winnie risiede proprio nelle plusvalenze narrative, nella denuncia dei dolori pubblici del territorio africano e delle piccole tragedie familiari, che vengono amplificate e tramandate con l'oralità e la scrittura, il mito e la cronaca. Con un'immagine floreale – viene citato il termine Sotho *sekila*, che indica i cespugli della protea, il fiore diventato emblema del rinascimento sudafricano che prende il nome dal dio greco della trasformazione – si celebrano le declinazioni della femminilità.

Lo sforzo speculativo di Ndebele diventa ipertesto ancorato a toni di mestizia: per esempio la sfera del sesso (*ukufeba*, in lingua Xhosa) viene delineata con metafore sporche, sugli stupri di massa che violano la sacralità dell'essere umano: "Sometimes they come in a queue, these fucking machines: a group of men, sometimes boys, in a gang rape." (p.45). Ma il

messaggio finale che Winnie e le altre donne dell'*ibandla* (nella lingua Zulu, il consiglio o in questo caso un'assemblea di donne) paiono sussurrare scuote le coscienze e comunica lo spirito della riconciliazione: Penelope, sottrattasi alla narrazione mitica e sotto i nuovi panni di una donna bianca che fa l'autostop sulle tentacolari autostrade sudafricane, cura la

memoria ferita dell'esperienza dell'apartheid. Accostiamoci, dunque, a questo abbraccio cosmico che diversamente dall'attesa di Godot cancella l'inganno del miraggio: "Come into my arms and stir me back into feelings. Yours, whose waiting was ended by death, and then began again. Come into my arms. Come home. Let's wait together. Again." (p.77). ■

Oggi la narrativa e la poesia che vengono dall'Africa vanno ormai assumendo caratteri sempre più nazionali (o regionali) e locali, costringendo i critici a lasciar cadere l'antica definizione generalistica di "letteratura africana" e invitandoli a soffermarsi invece sulle specificità delle culture e sulle diverse politiche testuali praticate dai singoli autori.

Abasse Ndione costituisce un caso culturalmente assai interessante. Ndione appartiene al popolo wolof – maggioritario nel suo Senegal natio – e ha cominciato a pubblicare dopo i cinquant'anni d'età, avendo alle spalle non una carriera di insegnante o di universitario, bensì una vita come infermiere in un grande ospedale di Dakar. Il suo primo libro, che ha inaugurato la collana "I leoni" delle edizioni e/o, si intitolava *Vita a spirale* e raccontava le avventure quotidiane di un gruppo di spacciatori di yamba (marijuana), facendone una epopea popolare divenuta ben presto libro di culto in Senegal; lo aveva scritto a ventisette anni, negli anni Settanta. Il secondo è *Ramata*, appena comparso in Italia e scritto in età matura, avendo intorno a sé una numerosa famiglia composta da sette figli e vari nipoti.

Ramata è un romanzo che si rifà direttamente ed esplicitamente alla tradizione orale; è un vero e proprio racconto orale di lungo passo, per così dire, dato che totalizza ben 437 pagine. Si apre con un Prologo ambientato nel bar La Brise de Mer, nei pressi di Dakar, dove un ubriacone che ha voglia di chiacchiere, Gobi, riesce a catturare l'attenzione di un avventore e gli snocciola la storia di una donna straordinaria, appunto Ramata, che è appena stata trovata morta nella terrazza sul lungomare.

La lunga, complessa e strana vicenda di questa donna bellissima e sventurata è così avvincente che il lettore non riesce più a staccarsi dalla pagina, proprio come se avesse dinanzi a sé Gobi in persona; e attra-

Abasse N'Dione, *Ramata*, trad. di Barbara Ferri, Roma, edizioni e/o, 2004, pp. 438 (Ramata, Paris, Gallimard, 2000)

Itala Vivan

verso le movenze del dramma che gradatamente, implacabilmente, si srotola sotto i suoi occhi si trova immerso nella storia del Senegal postcoloniale, a partire dall'epoca di Senghor e fino alle ultime elezioni che hanno visto la fine del lungo regime di Abdou Diouf e l'affermarsi di un'opposizione democratica al sistema monopartitico precedente. *Ramata*, bella e maledetta, attira su di sé la fortuna e accumula potere e ricchezza, prestigio e buona sorte: sino a che la sua stessa arroganza provoca la morte di un guardiano dell'ospedale Le Dantec ucciso a bastonate dalla polizia per una sua falsa denuncia. Ngor Ndong è il nome del poveretto. E Ngor Ndong è anche il nome del figlio di lui, del quale *Ramata*, ignara del destino che la perseguita, si incapriccia follemente ad anni di distanza, causando la rovina propria e del marito e finendo per precipitare nel buio della pazzia. I personaggi hanno dei ruoli precisi determinati dal loro carattere e dalle loro qualità, ma soprattutto dal loro destino, cui non si possono sottrarre, perduti come sono nell'abbraccio di un'esistenza rapida come una ballata tragica.

La vena di questo vivace narratore si innesta direttamente sullo stile popolare-politico di Sembène Ousmane, con cui, al di là delle soluzioni testuali in chiave sensazionalistica, condivide lo sguardo di compassione e comprensione per le sorti umane, ma anche l'ironia spesso tagliente nei confronti delle classi al potere e di chi esercita tale potere

con prepotenza. La sagoma della protagonista, bella e dannata, appartiene al repertorio classico della narrativa popolare dell'Africa Occidentale: basti pensare all'archetipo celebrato dal nigeriano Cyprian Ekwensi in *Jagua Nana* nell'ancor lontano 1960, e attinto al mondo colorato e romanzesco della letteratura popolare del mercato di Onitsha.

Un romanzo che è quasi un fotomanzo, quanto a genere narrativo, e che suggerirebbe una versione cinematografica affidata a una regia di largo respiro; ma che nelle pagine di Ndione si arricchisce di una fisicità accentuata sino a divenire farsesca oppure a declinare scene truculente. Verrebbe fatto di pensare ai nostri romanzi d'appendice o anche ai fotomanzi, se non fosse per l'enigma di un destino che appare tutto africano, legato al doppio ruolo di un eroe maschile vittima e insieme vendicatore che infferisce sul corpo femminile che non sa staccarsi dalla propria perversità.

Alcuni critici hanno sospettato un'influenza della *pulp fiction* americana, ma Ndione ha risposto di non aver mai visto i film di Quentin Tarantino, spiegando di aver voluto invece narrare la storia di un collega dell'ospedale Le Dantec, un uomo semplice e onesto che era stato stritolato dalla violenza e dalla corruzione. Per certi versi, e fatte le debite differenze, Ndione sembra disceso dalla stessa vena che generò, in epoca ancora coloniale, l'incredibile tempeste narrative del nigeriano Amos Tutuola, e che seppe suggerire al grande Amadou Hampaté Bâ la figura dell'*Interprete briccone*, trickster indiato, vittima di un implacabile destino rovinoso. Una fertile vena di sapienza orale che testimonia ancor oggi l'antica arte di avvicinare l'interlocutore incatenandolo attraverso affabulazioni incantatorie.

La vitalità di questo testo racchiuso nella cornice di una narrazione orale si misura dalla sua vibrante conclusione. Quando il narratore Gobi finisce la sua storia, colui che lo

ha ascoltato e che ora riferisce la vicenda confessa al pubblico immaginario: " Nel corso del lungo racconto mi sono commosso fino alle lacrime, sono stato contento, ho sorriso, ho trepidato, ho esclamato *ndeyssane* per esprimere pietà, ho imparato molte cose, ho avuto delle erezioni, ho provato tenerezza, ho pensato a Dio, al suo profeta Mamadou, pace e salvez-

za a lui, sono stato sospettoso, ho applaudito calorosamente, mi sono poste molte domande, ho tremato, ho avuto la nausea, ho riso a crepapelle, mi si è stretto il cuore, ho detto bravo, mi sono rallegtrato, rattristato, ribellato, ho pensato all'aldilà, all'inferno, al paradiso e al giudizio universale, ho gridato allo scandalo, ho dubitato, mi sono sentito a disagio,

sono rimasto sorpreso, mi si sono rizzati i capelli in capo, mi sono sentito mortificato... Insomma, non mi sono mai annoiato." (pp.436-437)

Credo che ogni scrittore, ogni narratore di storie vorrebbe poter avere un pubblico che reagisce con altrettanta vivezza: poiché allora vi sarebbe certezza di aver narrato una storia straordinaria. ■

Se non la più antica, la professione di mercenario è vecchia quanto l'idea di guerra, e segue come un'ombra l'uomo da quando questi ha iniziato a combattere. Di mercenari si parla già nelle Guerre del Peloponneso, gli eserciti di Annibale e di Alessandro il Grande erano in larga misura costituiti da soldati di ventura, e le legioni romane non sarebbero potute esistere senza il loro apporto: ma il loro vero momento di gloria fu durante il Rinascimento.

Il termine mercenario si presta a diverse interpretazioni, nessuna delle quali esaustiva, in cui spesso le implicazioni di carattere morale e gli aspetti emotivi tendono a pregiudicare una valutazione oggettiva del fenomeno. Finora non si è trovata una definizione legale soddisfacente nel quadro del diritto internazionale e del diritto umanitario: l'articolo 47 del Protocollo di Ginevra, ispirato ai risultati della Convenzione per l'Eliminazione dei Mercenari voluta dall'OUA (Organizzazione per l'Unità Africana) nel 1977, afferma che "un mercenario è una persona motivata essenzialmente dal desiderio di guadagno individuale e alla quale è promesso un compenso materiale sostanzialmente superiore a quello promesso o pagato ai combattenti delle forze regolari."

La distinzione tra mercenario e soldato regolare, dal punto di vista ideologico, è da far risalire all'era napoleonica, quando si impone l'idea della coscrizione di massa obbligatoria ponendo le basi per la nascita degli eserciti statuali caratterizzati dal forte contenuto nazionalistico. È in questo ambito che matura e si sviluppa la concezione di segno fortemente negativo riguardo a questa attività. Essa viene a rappresentare la professione militare esclusivamente indirizzata al guadagno e priva di qualsiasi motivazione di ordine ideale tesa essenzialmente alla difesa e alla realizzazione della potenza degli stati nazionali. Nell'era contemporanea, il momento aureo per i soldati di ventura è coinciso con l'epoca della decolonizzazione

Gabriella Pagliani,
Il mestiere della guerra. Dai mercenari ai manager della sicurezza, Milano, Franco Angeli, 2004, pp.283

Roberto Pedretti

e dei conflitti postcoloniali che hanno interessato principalmente i paesi dell'Africa subsahariana tra gli anni '60 e '70. È durante questo periodo che conquistano gli onori della cronaca personaggi come Bob Denard, la cui figura contribuirà, grazie ai media occidentali, all'elaborazione dell'iconografia tradizionale basata, come in un romanzo di Forsyth, su una miscela di avventura ed esotismo, rudezza e coraggio, celando la vera natura dei conflitti sanguinari che dilanano il continente.

Il monopolio dell'esercizio della forza e della coercizione è tradizionalmente uno dei simboli che meglio esprimono l'idea di sovranità. Oggi assistiamo ad un fenomeno che, almeno in parte, sembra contraddire questo meccanismo: durante l'ultimo decennio del secolo scorso l'esercizio della forza ha cessato di rimanere un'esclusiva degli stati sovrani per essere delegato parzialmente a favore di imprese private specializzate in gestione della sicurezza e di problemi militari.

Il *Mestiere della Guerra* si occupa proprio di questo, cercando di rispondere in modo articolato ai tanti interrogativi di ordine etico, giuridico, storico e politico posti da questa nuova realtà. Gabriella Pagliani, dopo avere fornito una descrizione concisa della natura e della storia recente dell'attività mercenaria, dirige l'attenzione del lettore principalmente sul continente africano. Infatti è proprio questa parte del mondo che ha subito maggiormente l'effetto dell'azione dei gruppi mercenari. Attraverso un procedimento che utilizza analisi sto-

rica, un uso massiccio di documentazione, e riferimenti all'attualità, veniamo accompagnati lungo l'esplorazione di questo fenomeno che illumina di luce diversa il paesaggio dei conflitti e delle tensioni di cui siamo continuamente testimoni. L'autrice individua nella fine della divisione del mondo in blocchi e nella rapida diffusione della globalizzazione l'origine di questo processo e la trasformazione dell'attività di mercenario in quella, parafrasando il sottotitolo, di manager della sicurezza. I nuovi, o spesso vecchi protagonisti del settore si sono riposizionati nel lucroso mercato delle competenze belliche. Mostrando grande flessibilità si adattano al nuovo ambiente che respinge le definizioni screditate preferendo usare un lessico di stile tecnocratico più efficace, anche per non disturbare le inquiete coscienze dell'opinione pubblica internazionale.

Lo sguardo di Pagliani si focalizza intorno alla diffusione e alle funzioni esercitate dalle PMC (Private Military Company) e dai *Contractors*. Le prime, vere eredi delle medievali compagnie di ventura, si distinguono per un particolare non di poco conto: "they have the finger on the trigger". Le seconde, esclusivamente americane, operano nel quadro di un rapporto contrattuale con varie agenzie del governo e, secondo quanto affermato da loro stesse, non prevedono l'uso diretto delle armi da parte del proprio personale. Le compagnie indipendenti offrono assistenza militare tattica diretta che spazia dall'addestramento alle operazioni di prima linea. Diversamente, un *Contractor* come MPRI (Military Professional Resources Inc.) garantisce consulenza, servizi strategici e logistica. La dirigenza è spesso, se non sempre, costituita da quadri provenienti dagli alti gradi delle forze armate. Una compagnia delle dimensioni di MPRI è in grado di attivare sino a 12.000 uomini. Entrambe si presentano sul mercato come una qualsiasi altra impresa commerciale: operano apparentemente alla luce del sole in uffici

moderni e silenziosi, pubblicizzano le loro attività su siti web o sulla stampa specializzata, hanno portavoce che si occupano dei rapporti con la stampa, presentano bilanci che raggiungono centinaia di milioni di dollari. Questi operatori trovano terreno fertile in un mercato la cui crescita è stata favorita dal clima neoliberista che chiede un sempre maggiore disimpegno dello stato dalle sue funzioni classiche e dalla riluttanza delle potenze tradizionali a intervenire nei conflitti intrastatali se non in caso di minaccia diretta ai propri interessi geopolitici ed economici. Inoltre, tali imprese godono del vantaggio di un'estrema flessibilità in termini di struttura e operatività, garantendo così servizi a costi competitivi se paragonati a quelli degli eserciti nazionali o delle missioni internazionali. Gli affari prosperano ovunque dato il crescere della domanda di sicurezza e assistenza militare che interessa il mondo: solo in Russia sono quasi 10.000 le compagnie impegnate in questo settore.

Le PMC hanno goduto, secondo la tesi avanzata nel testo e sostenuta da una notevole mole di informazioni, di una congiuntura storica favorevole. Il crollo dell'URSS e del blocco orientale ha reso disponibili sul mercato enormi quantità di armamenti e personale specializzato a basso costo. La fine dell'apartheid in Sudafrica ha coinciso con la ristrutturazione dell'esercito più potente del continente liberando *expertise* e *know-how* indispensabili alle compagnie private per potere operare in Africa. Inoltre la diminuzione del numero di militari degli eserciti nazionali, sceso nel mondo di oltre 5 milioni di unità, ha offerto più occasioni di impiego, anche alla luce della diffusione endemica di conflitti virulenti in molti paesi del cosiddetto terzo mondo. Approssimativamente, nel solo continente africano agiscono 90 di queste società, impegnate indifferentemente a sostegno dei governi locali o nella sicurezza degli impianti di imprese private. Gli interessi che ruotano intorno a questo nuovo business sono enormi e non sempre limpidi. Accade spesso che non si riesca a definire un confine netto tra PMC e multinazionali, oppure a stabilire chiaramente fino a che punto le compagnie armate private siano uno strumento manovrato dagli stati occidentali. Questi ultimi possono essere indotti a ricorrere alle compagnie private per aggirare le difficoltà che sorgono nel giustificare presso le proprie opinioni pubbliche interventi diretti in situazioni a rischio o che ricevono poca comprensione o

decisa opposizione. In fondo, come sostiene un anonimo operatore del settore: "meglio perdere un mercenario che un elettore." Una buona PMC è in grado di operare efficacemente con poche centinaia di uomini in qualunque condizione di instabilità e, grazie ai costi relativamente contenuti, può vendere i propri servizi anche a paesi o regimi economicamente deboli riuscendo a modificare il corso dei conflitti in corso.

La comparsa e la diffusione sul mercato della guerra di questi soggetti necessita di una normativa internazionale precisa ed efficace oggi completamente assente, e pone una serie di interrogativi a volte inquietanti. Quale è l'impatto delle PMC sulla sicurezza e sulla stabilità internazionali? Quale l'effetto sulla protezione e sull'applicazione dei diritti umani? Quale grado di influenza possono esercitare su governi deboli o su realtà statuali in sfacelo? Quali le possibilità di stabilire un controllo diretto sulle risorse strategiche dei PVS (Paesi in Via di Sviluppo)? Quanto contribuisce la presenza di PMC nel legittimare e preservare governi la cui immagine internazionale è quantomeno compromessa?

Le risposte emotive non servono a molto, il fenomeno esiste ed è puerile pensare di proibirlo o eliminarlo. La privatizzazione della guerra necessita di una regolamentazione chiara e condivisa dalla comunità internazionale; l'assenza di norme e sanzioni ne favorisce un uso disinvolto e inoltre pregiudica anche quegli aspetti che potrebbero rivelarsi positivi. Secondo alcuni osservatori le PMC potrebbero infatti essere utilizzate in operazioni di *peacekeeping* o *peace-enforcement* sotto l'egida dell'ONU, anche alla luce della riluttanza degli stati nazionali nel fornire il proprio personale per queste missioni. Al momento questa eventualità sembra comunque remota: operazioni del tipo KFOR (Kosovo) richiedono il dispiegamento di migliaia di militari con relativo armamento leggero e pesante. Attualmente le PMC più organizzate riescono a mobilitare solo alcune centinaia di uomini dotati solo di armamenti leggeri, mentre *Contractors* americani come MPRI dispongono potenzialmente di migliaia di addetti che possono agire legalmente solo nel campo dell'istruzione, dell'addestramento e della logistica, senza potere intervenire direttamente in attività belliche.

Un effetto singolare causato dalla "privatizzazione della guerra" o "della pace" è di contribuire all'abbassamen-

to dei costi di gestione delle operazioni e di alzare il livello di efficienza operativa. L'analisi comparata dei costi sopportati dalle Nazioni Unite per la missione angolana durata due anni (1 milione di dollari al giorno) e il contratto da 60 milioni di dollari intercorso tra il governo africano e la compagnia sudafricana Executive Outcomes dimostra come l'utilizzo di privati nella gestione di crisi può dimostrarsi un investimento migliore. In seguito all'intervento della PMC il governo angolano è finalmente riuscito ad obbligare i ribelli dell'UNITA ad accettare un tavolo di negoziazione. Come cerca di dimostrare l'autrice analizzando le vicende di 3 casi-paese (Congo, Angola, Sierre Leone), dove più forte è stato l'impatto dell'attività mercenaria, emerge un'ambiguità di fondo: se da un lato la funzione delle PMC ha contribuito in qualche caso al contenimento e alla cessazione delle ostilità, all'opposto le stesse si sono rivelate fonte di instabilità e incertezza, tendendo, con la loro presenza, ad aggravare il clima sociale e politico interni.

L'ultima sezione del libro affronta i temi più controversi e dibattuti dalla comunità internazionale: quelli del ruolo, delle competenze e della natura legale delle PMC. La discussione si è sviluppata intorno alla questione del riconoscimento e del controllo internazionali, coinvolgendo non solo apparati governativi, ma anche agenzie sovranazionali e ONG. Anche chi si oppone ed esprime perplessità sul ruolo di questi operatori reclama una regolamentazione seria e severa. Secondo questi ultimi trasparenza e affidabilità sono due tra le qualità che la comunità internazionale deve imporre alle imprese del settore come pre-requisito per avviare un processo di regolamentazione, così come è fondamentale stabilire un criterio – oggi del tutto assente – di responsabilità internazionale individuale per i dipendenti di queste società. Il personale delle PMC deve essere costretto ad attenersi alle disposizioni che garantiscono il rispetto dei diritti umani e dei principali codici di comportamento militare internazionalmente riconosciuti. Le violazioni devono essere sanzionate e agli individui dipendenti di queste società deve essere riconosciuto lo status di combattente per poter intervenire legalmente in caso di abusi e crimini contro l'umanità. Attualmente non esiste tale possibilità in quanto i singoli sono soggetti solamente al diritto penale locale, quando questo viene esercitato, poiché a tutti gli effetti essi sono considerati dei civili.

Un primo passo è la proposta di istituire sotto controllo dell'ONU un

registro internazionale dove vengano riportate le attività e gli interventi delle compagnie militari private sul modello di quello adottato per monitorare l'import-export di armi convenzionali già in vigore da anni. Il punto cruciale è l'imposizione di controlli e limiti a chi ha prosperato e tuttora prospera proprio sull'assenza di tali strumenti. La zona grigia in cui operano le PMC ha permesso lo sviluppo di una rete di interessi che vede coinvolti finanza internazionale, servizi segreti, trafficanti d'armi e d'altro, lobbies delle materie prime, le cui azioni sfuggono ad ogni controllo di liceità, alimentando un circuito economico i cui scopi e obiettivi appaiono spesso oscuri. L'assenza di normativa costi-

tuisce un rischio di trasformazione delle PMC in centri di potere, più o meno occulto, con diramazioni nei gangli vitali dell'economia e del potere politico.

L'unico paese che cerca di regolare le attività delle PMC è il Sudafrica. Il governo ha proposto una legislazione che sottopone al controllo del potere politico le compagnie locali. La legge prevede che i soggetti operanti nel settore, siano essi individui o persone giuridiche, devono richiedere ad una apposita commissione il permesso per operare un intervento militare di qualsiasi tipo al di fuori dei confini nazionali; il comitato di controllo, organo consultivo, suggerirà al Ministero della Difesa di accogliere o meno la richie-

sta di autorizzazione. La proposta legislativa sudafricana impone dei margini molto chiari all'attività di assistenza militare privata. L'autorizzazione non sarà concessa in presenza di conflitto con il diritto internazionale, se risulterà in una lesione dei diritti umani o delle libertà fondamentali, se introdurrà fattori di instabilità, se incoraggerà il terrorismo, se causerà un aumento dell'attività bellica, se danneggerà interessi sudafricani.

Come sostiene in conclusione Pagliani: "In un mondo ideale non ci dovrebbe essere la necessità di utilizzare forze armate private: sfortunatamente il mondo, e l'Africa subsahariana in particolare, sono ben lontani dall'esserlo." (p.272). ■

Les *Algériens au Café* (2003) is an anthology of eight short stories arranged by Leïla Sebbar. The collection brings together a wealth of established Algerian writers from both sides of the Mediterranean, including Azouz Begag, Jamel-Eddine Bencheikh, Albert Bensoussan, Maïssa Bey, Vincent Colonna, Mohammed Kacimi, Nourredine Saadi, and Leïla Sebbar. The collection includes notable pen and ink illustrations by Sébastien Pignon who observed café-goers in Paris Arab cafés on rue de la Chapelle and boulevard de Belleville. *Les Algériens au Café* is an excellent contribution to Maghrebian literature. Diverse in themes and subject matters, the stories all explore the historical and cultural significance of Arab cafés in Algeria and France.

Les Algériens au Café brings significant visibility to Arab cafés or "café maures." In the nineteenth century French colonists coined Algeria's cafés "café maures", connoting Arab-owned and Arab-frequented establishments. "Café maures" are strictly reserved for men and follow Muslim practices by serving only non-alcoholic beverages. The working-class clientele engages in a variety of activities there such as playing dominos and cards, listening to music of different genres like Oriental, Egyptian, Chaâbi, and Andalusian, discussing politics and society, and exchanging information. The cafés reflect the gendering of public spaces in Algeria, where the interiors are forbidden to women and children (unless a boy is accompanied there by an adult male) and henceforth, occupy a place of fantasy and intrigue for them.

Leïla Sebbar (ed.) *Les Algériens au café*, Paris, Al Manar, 2003, pp. 96

Lisa Weiss

Like Algeria, France, and more specifically Paris, has a rich café culture and history. During the nineteenth century, each Paris café's location, architectural-interior, and clientele marked the establishment's class affiliation. Along with food and alcoholic beverage provisions, café-spaces catered to a variety of groups and activities, such as upper-class entertaining, working-class political organizing, prostitute solicitation, and intellectual meetings. The café continues to occupy a central role in French everyday life, visibly evident in the Paris metropolis where cafés exist on almost every street-corner. "Café maures" (although not referred to as such in France) began appearing in major French cities like Paris, Lyon, and Marseilles when Algerian manual workers started migrating to France after World War II.

Azouz Begag's "Le temps des dominos" is the first story in *Les Algériens au café*. Born in Villeurbanne in 1957 to Algerian immigrant parents, Begag is an urban sociologist, a novelist, and a researcher for the Centre Nationale de la Recherche Scientifique in Paris. The narrative is set in two Arab café in Lyon: "Chez Mohamed" and "Café du Soleil." The narrator links the deteriorating physi-

cal conditions of Café du Soleil to the decrepit immigrant tenements in Lyon. The migrant inhabitants plan to leave their temporary dwellings to return to their homeland but ultimately never do. Both cafés welcome Algerian expatriates and provide cultural identification for them in the midst of the larger French city. The present "chibanis" belong to the older generation of Algerian men who no longer work and spend their days in cafés. The café points to the homeland by playing Algerian raï music and hosting domino matches. It is also rooted in France through some of its adopted café practices; for example, instead of serving fresh mint leaves for traditional zarma mint tea, the owner offers plastic-wrapped mint tea bags and insists on their "modernity." An example of cultural synthesis, these Arab cafés represent both the Algerian homeland and the exiled Algerian immigrant community in Lyon.

"Bistrot des Brumes" by Jamel-Eddine Bencheikh is set in Algiers in a café at place de la Victoire. Bencheikh is a literature professor, writer, and translator. "Brume" in the story's title, meaning "light fog", symbolizes the narrator's reflections on the past forty years in post-colonial Algeria. The café where the narrator is writing holds memories for him from a different era where he played dominos and listened to Andalusian music. He is angered by the political system in Algeria where government-mandated "morals" dictate people's individual lives. He addresses the presence of repression – where legendary raï singer Cheikha Remiti can perform anywhere but on the radio or

on television or in festivals, where alcohol and women are forbidden in cafés, and where national writers are punished for their opinions. The narrative moves into a post-apocalyptic vein when the narrator recounts getting hit by a car and landing in a hospital. Disoriented through flashbacks and nightmares, he no longer knows the decade or the current state of Algerian political affairs. The narrator's spatial orientation in the café at place de la Victoire revives these impressions. The narrative ultimately testifies to how the café has remained constant in the midst of the nation's political turmoil.

Albert Bensoussan's "Le Chibani et la Tachibent" is set in Algiers on rue Danton. Bensoussan is a writer, translator, and professor. At the narrator's house on rue Danton, men, women, and children gather for storytelling and coffee. The narrator's father interprets French into local Arabic for his uncles. A story within a story, the narrator recounts the fable that the Chibani tells over coffee and dominos at the café down the street. Fables, popular in societies with a strong oral tradition like Algeria, continue to circulate in the present-day. The fable in "Le Chibani et la Tachibent" includes tragedy, family secrets, jealousy, revenge, fantasy, and magic. The audiences in both the café and the narrator's home demonstrate the oral nature of storytelling by interjecting comments and questions. The story locates the café as a space of orality that provides entertainment and instruction and also honors the past, ancestors, and legends.

Maïssa Bey's "Café morts" explores the relationship between adolescents and cafés. Born in 1950 in the south of Algiers, Bey is a high school French teacher and has published five works of fiction. In "Café morts" the narrator hears the expression "café maure" for the first time and mistakes it for "cafés morts" (dead cafés). She links cafés with cemeteries – an interesting connection since cafés are exclusively reserved for men and cemeteries are one of the few public places accessible to women besides hammams. The narrator knows that as a woman, she is not allowed inside cafés. However, she has the privilege of twice entering cafés by the time she is twelve-years old. In her first café memory, she tastes black coffee, a beverage strictly reserved for adults, and has a positive association. In her second café

memory, she and her uncle visit a small café in the remote village of Beni Haoua while driving from Algiers to Ténès. The locals are undisturbed by the narrator's female presence, and the distinctive taste of the coffee leaves a lasting impression on her. These early café experiences provide an unanticipated positive rite-of-passage into adulthood for the narrator. Her access to these forbidden spaces differentiates her from the majority of women in Algeria and suggests the possibility of rethinking gendered spaces.

Vincent Colonna's "Doublet d'as" also addresses the relationship between female adolescents and cafés in Algeria. Colonna was born in Algiers to naturalized-Algerian parents whose families have been in the Maghreb for generations. He is a writer, specialist on African media, and a semiotician in Paris. The story's thirteen-year old female narrator longs to enter "Kaout Bayazid", the "café maure" above her house in Oran. She has learned dominos and card games from her mother who cannot enter the café-space either. Her uncle informs her that cafés are off-limits to adolescents and children because political conversations take place there; the narrator plans to make politics her favorite subject of study. She fantasizes over entering the café and convincing the owner to let her stay just once for the experience. Near the story's end, she is unexpectedly accosted in front of "Kaout Bayazid"; male onlookers from the café see the attack and want to bring her inside to recover. She is in such shock that she passes up the invitation and runs home. Café "Kaout Bayazid" will continue to exist for her as a mythical space. Like the narrator in Maïssa Bey's story, the narrator here demonstrates how the café is a space of tension and even obsession for those who cannot freely enter it.

"Les Zmagras de Labachinou" by Mohammed Kacimi explores the relationship between locals and expatriates in Algeria. Kacimi is a novelist, essayist, and playwright. The narrator translates the thick-accented Algerian French "Les Zmagras de Labachinou" as "Les émigrés de là-bas chez nous." In the story, Algerian emigrants return to Bou Saada from France for a summer vacation. Tension develops immediately between the locals and the returnees. Viewing themselves as superior, the expatriates frequent the city's most

well-known cafés to display their acquired French products and to freely criticize Algeria. Sharing few commonalities, the locals and the expatriates can only agree on the game of dominos – a centuries-old pastime that can overcome hostile disagreements and collapse national differences.

Nourredine Saadi's "Au Café de la Scarpe, le soir" is set in northern France. Saadi is a writer and professor. The narrative takes place in a local café where the clientele is comprised of Algerian miners and other local regulars. This "café maure" has integrated French practices into its operation by serving alcohol and welcoming women. The café-goers watch the Algerian news together each evening and voice their opinions on the state of affairs in their home country. While the miners send their wages to their families in Algeria, owner Ali Mokhtar constantly reminds them that their lives are now in France. One of the Algerian workers boldly voices his immigrant dilemma: "Moi, maintenant, je ne suis plus ici, je ne suis plus de là-bas" ("Me, now, I'm no longer here, I'm no longer from there"). This café provides a space for Algerian miners to connect with their homeland; it also represents their fragmented and transitional lives where they are no longer part of Algeria but not yet part of France.

Leïla Sebbar's "Le Djebel Amour", the last story in the anthology, takes place in cafés in Algeria and Paris. Sebbar was born in Algeria in 1941 to an Algerian father and a French mother. Her novels primarily focus on Maghrebian concerns in France, such as migration, bicultural identity, collective memory, and exile. Written in the first-person, the narrator in "Le Djebel Amour" flees her village in Algeria when French soldiers mistake her for an FLN informant at "Café de la Place." Arriving in Paris without any money or possessions, she works at "Café de Paris" as a maid and server for Algerian clients. She dreams of becoming a dancer at the Arab "café-chantant", "Le djebel Amour" – a Maghrebian space, nostalgic for its homeland, indicated through its name: "djebel", meaning North African mountains and "amour", meaning love. During the nineteenth century, "café-chantants" were some of the first places in Paris to bring different classes together through live entertainment and alcoholic beverages; at the beginning of the twentieth century, "café chantants" were cele-

brated as "cafés de joies". The narrator becomes a dancer at "Le djebel Amour" against the wishes of her supervisor at Café de Paris who views the "café-chantants" as undignified. The narrator discovers that she closely identifies with the Algerian-worker clientele for whom she performs: they are lonely and far from their homeland just like her.

Les Algériens au café is a diverse collection of stories that richly explores the role of "café maures" in Algerian and French societies. Sébastien Pignon's illustrations complement the narratives by visually depicting the café-scenes comprised of contemplative individuals, conversing pairs, and lively groups of domino players. The cafés

hold deep-seated individual and collective memories, speaking volumes of the past, exile, class, migration, politics, and gender. Overall, the compilation importantly illuminates the historical and social significance of "café maures" and marks them as a valuable cultural archive for the nineteenth and twentieth centuries. ■

Paroles dévoilées, un titre emprunté à Assia Djebar, l'écrivaine algérienne, pour nommer un congrès international organisé en l'an 2000 par l'Université de Catane (Maria Teresa Puleio) et le Centre Culturel français de Palerme et de Sicile (Thierry Roche et Sabine Ceysson). Un congrès itinérant, ce qui n'est pas coutume, qui s'est déroulé dans cinq villes Catane, Raguse, Caltanissetta et Trapani, enfin Palerme, du 5 au 9 mai 2000.

Des écrivains et des spécialistes de littérature maghrébine provenant de toutes les rives de la Méditerranée, d'Algérie, de Tunisie, du Maroc, d'Espagne et de France, ont animé ces rencontres aux voix multiples et démontré sous différents jours l'urgence d'écrire des femmes maghrébines, trop longtemps cantonnées par la tradition dans leur rôle de gardienne de la mémoire et de conteuse orale à la manière de Shéhérazade des Mille et une nuits (p. 159).

La naissance "féminine" au verbe ou pour en finir avec Shéhérazade, c'est le titre précisément de la première partie où des écrivaines (utilisons ce terme québécois) comme Maïssa Bey (algérienne), Souâd Guellouz (tunisienne) et Rachida Saïgh Boustia (universitaire marocaine, spécialiste de littérature féminine), mais aussi un écrivain homme Anouar Benmalek (algérien, mathématicien et écrivain) témoignent à travers leur expérience et leurs livres cette sortie lente et douloureuse du modèle stéréotypé hérité des Mille et une nuits et du bonheur immense de naître à l'écriture. Oser, oser témoigner, dépasser les tabous, s'exposer au regard des autres, même sous un pseudonyme (surtout quand on écrit d'Algérie), se donner en spectacle en publiant, tel est le parcours de toutes ces femmes volontaires et fortes.

Dans la deuxième partie intitulée *Le parti de la vérité ou pour en finir avec la "critique philanthropique"* l'intention des intervenants n'est pas celle de démontrer la valeur littéraire ou esthétique de ces textes, mais d'en

Marguerite Zappalà,
Rossana Curreri
(a cura di)
*Paroles dévoilées. Regards
d'aujourd'hui sur la femme
maghrébine*, Atti del
Convegno Internazionale,
4-9 maggio 2000, coll.
"Polinnia", Roma,
Firenze, 2003, pp. 206

Anne de Vaucher

analyser les thèmes dans leur force parfois primitive et violente et dans voir l'évolution quand ceux-ci mûrissent avec le temps et deviennent écriture. Un exemple: la méfiance initiale d'Assia Djebar qui se sentait "étrangère à L'étranger" d'Albert Camus en qui elle voyait le colonisateur et qui, à la lecture du livre posthume de celui-ci, *Le Premier homme*, reconnaît avoir avec lui une fraternité artistique et une terre natale commune (M. Teresa Puleio). Ou bien encore ce dualisme homme-femme qui fonde les rapports et la vision de l'univers arabe qui est la constante monocorde des romans maghrébins est en voie d'évoluer vers un dialogue, c'est la lecture critique qu'en donne Marguerite Rivoire-Zappalà (p.62). Le roman *Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth* de Souâd Guellouz est l'objet d'une analyse très approfondie de Rossana Curreri où le personnage féminin, porté depuis toujours vers les livres et l'écriture, passe de la Tunisie au Liban, vit une seconde naissance, se reconnaît dans ce nouveau pays: "Ce pays me ressemble. Mixte et blessé, exigeant et torturé, le Liban est l'image de mon cœur. Le Liban, c'est moi" (p. 568). Nous sommes loin de Shéhérazade.

Ces paroles dévoilées portent aussi le message des femmes arabes immigrées en France à travers le

roman *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari. Prises entre deux rives, la France et l'Algérie, prisonnières dans leur esprit de deux pays, les deux sœurs, l'une née en Algérie, l'autre en France vivent le drame de ne pas exister vraiment et se situent psychologiquement dans une marginalité douloureuse, à la limite de la survivance. Antonella Emina analyse avec acuité ce roman d'une actualité dramatique, expression de ces enfants issus de l'émigration.

D'autres études enfin mettent en relief une peinture de l'horreur dans les jeux du cirque dans *Les amants désunis* d'Anouar Benmalek et la violence faite aux enfants (Sabine Ceysson), d'autres encore sont au contraire une représentation du bonheur et de la convivialité méditerranéennes des différentes communautés musulmane, italienne et juive qui vivent à Tunis en parfaite harmonie sous le signe du culinaire, aspect caractéristique des civilisations antiques (Rosalia Bivona) ce, dans le roman de Souâd Guellouz, *Les jardins du Nord*, mais surtout dans le film de Férid Boughédir, *Un été à la Goulette* qui viendra compléter le congrès et sera projeté en présence du metteur en scène.

La troisième partie, intitulée *Témoignages*, regroupe les trois tables rondes qui se sont déroulées successivement à Raguse, Caltanissetta et Palerme. Y ont participé tous les intervenants du congrès en présence d'un public très intéressé qui a pris la parole. "Les thèmes affrontés sans grande originalité étaient ceux du besoin d'écrire, de la langue de création, de ses rapports avec la langue maternelle, l'"idéal" lecteur, le poids de l'actualité ou de l'histoire dans la fiction, le problème de l'altérité perçue comme diversité radicalisée." (Rivoire Zappalà, p. 141). En réalité les intervenants, se sentant plus à l'aise dans l'usage de l'oralité, se sont davantage ouverts et ont expliqué la nécessité pour eux d'évoluer et de passer d'une littérature de témoignage à une littérature actuelle, vraiment littéraire, pour les trois expressions du Maghreb,

très différentes l'une de l'autre.

Une idée surprenante: ces écrivains ne se reconnaissent pas dans la francophonie, Leïla Marouane, algérienne, en particulier ne veut pas devenir le porte-parole de <la Francophonie et revendique son statut d'écrivain qui n'a pas choisi le français mais qui "adore" <les mots de cette langue et en écrit, renversant la perspective coloniale, en coloni-

sant la langue du colonisateur. Kateb Yacine ne définissait-il pas la langue française comme un "butin de guerre"? Enfin, dans la table ronde finale, celle de Palerme, le metteur en scène Férid Boughédir a partagé avec les romancières qui avaient toutes des souvenirs d'enfance à raconter qu'est pour lui le bonheur de vivre ensemble dans *Un été à la Goulette*, lieu "interculturel" où communautés et reli-

gions se mélangent et cohabitent depuis des siècles, et qui semble n'exister nulle part ailleurs autour du *mare nostrum*.

Grâce à ce congrès, presque totalement en français, grâce à ces rencontres franco-maghrébines, la Sicile affirme sa vocation euroméditerranéenne et le rôle de premier plan qu'elle entend jouer dans cette renaissance. ■

Jacques Chevrier, *L'albero della parola*, coll. "Africa-America-Asia-Australia" (CNR), edizione italiana a cura di Sergio Zoppi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 334 (*L'arbre à palabres*, Paris, Hatier, 1986)

Les travaux de Jacques Chevrier sont une référence fondamentale pour tous les spécialistes de l'Afrique. Cette traduction en italien de Sergio Zoppi vient donc combler un manque et fournit des informations non seulement bibliographiques, mais aussi anthropologiques et culturelles, ainsi qu'une partie anthologique où trouvent

SEGNALAZIONI

place des récits populaires oraux provenant de différentes régions africaines.

ANNE DE VAUCHER

Giuliana Toso Rodinis, Tahar Djaout. Poète écrivain algérien de la liberté, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2002, pp. 232

Cet ouvrage rédigé en français par une des premières francophonistes italiennes, est consacré à un des écri-

vains algériens les plus connus, assassiné à Alger en 1993 par les intégristes musulmans. Poète, romancier, journaliste, Djaout a remis en question toute la politique algérienne depuis l'indépendance, projetant un pays idéal, démocratique et moderne. Dans un de ses derniers articles intitulé *La foi républicaine* dans « Ruptures » de 1993, il prône la tolérance, l'acceptation du « vis-à-vis » quelle que soit les convictions religieuses, d'une ouverture vers l'autre. Mais ce livre est surtout un parcours de son œuvre poétique et romanesque, une prose militante, une écriture de la rupture.

ANNE DE VAUCHER

Australia

Franca Arena è oggi una bella signora sulla sessantina, emigrata in Australia da Genova, la città dove era nata, all'età di vent'anni. Lasciava dietro di sé una difficile situazione familiare e un Paese in ginocchio che stentava a riprendersi da una guerra rovinosa. Franca non proveniva da una condizione economica particolarmente disagiata, il padre era un negoziante, tuttavia sentiva dentro di sé imperioso il bisogno di indipendenza che la porterà, dapprima a studiare l'inglese a Londra e poi a impiegarsi presso una compagnia di spedizionieri olandesi, tramite i quali otterrà le referenze per il suo viaggio in Australia.

E qui inizia la vera "storia" di Franca: dal suo sbarco a Melbourne nel maggio 1959 fino alla conclusione, avvenuta in circostanze drammatiche, della sua carriera come parlamentare eletta nelle fila dei Laburisti australiani, si dipana dinanzi ai nostri occhi il racconto in prima persona di una vicenda esemplare e straordinaria, ricco di grande umanità e sensibilità, unitamente ad una lucida consapevolezza del ruolo militante e politico che la sua vicenda riveste. Le varie tappe "canoniche" che scandiscono il destino di ogni emigrante – discriminazione, emarginazione, un lento accesso ai beni materiali e simbolici del paese ospitante che la porteranno ad una piena emancipazione ottenuta dopo una strenua lotta a favore dei diritti dei più deboli – , sono rivissute da Franca in chiave meditativa nel momento in cui decide di ritirarsi dalla scena pubblica per dedicarsi alla stesura della sua biografia, come le aveva suggerito un'amica giornalista, affascinata dalla figura

Franca Arena,
Franca: My Story, Sidney,
Simon & Schuster, 2002,
pp. 315

**Paola I. Galli
Mastrodonato**

di questa donna forte e coraggiosa che è arrivata a sfidare apertamente il potente establishment anglo-britannico, depositario di una visione tuttora imperialistica della stessa nazione australiana. Fu il caso di un giudice accusato di pedofilia, il cosiddetto "caso Yeldham", a scuotere l'opinione pubblica nel corso del 1996 e a determinare l'allontanamento di Franca dal suo seggio in Parlamento, cioè di colei che se ne fece carico interamente nel suo valore di denuncia e per il quale sta subendo ancora oggi pesanti strascichi giudiziari e personali.

Nel mezzo di questa parabola fuori dal comune, ci resta la storia di Franca, donna ed emigrante, donna e madre, donna e politica, alle prese con tante situazioni, con incontri importanti, con colpi di scena che di volta in volta la segneranno profondamente. Franca alle prese con i pregiudizi razzisti del medico che le chiede se la sua pancia grossa durante la gravidanza fosse dovuta all'elevato consumo di spaghetti e non al fatto che aspettasse due gemelli (!); Franca alle prese con la sconvolgente bellezza del paesaggio australiano nei dintorni di Sydney, con il profumo del mare che le ricorda la natia Genova; Franca alle prese

con la terribile miseria, materiale e morale, che affliggeva la comunità immigrata italiana degli anni '50, lasciata a se stessa dalle autorità consolari e soccorsa solamente da un pugno di preti missionari; Franca alle prese con l'uomo che diventerà suo marito e il compagno di tante battaglie, l'architetto di origine siciliana Joe Arena; Franca che verso la metà degli anni '60 incontra alcuni esponenti laburisti che cambieranno la sua vita, Whitlam, John Gorton e il Primo Ministro Bob Hawke, che come lei credono fermamente nell'aspirazione dell'Australia a diventare repubblica autonoma e staccata dalla madrepatria britannica, ma che in quanto uomini discriminano le donne in politica; Franca e Joe che come genitori vivono un momento di profonda crisi alla scoperta che ambedue i figli sono omosessuali ma che poi usciranno da questa esperienza più maturi e consapevoli; Franca, infine, alle prese con l'amarrezza, la rabbia e il dolore di sentirsi abbandonata dai suoi colleghi di partito nel momento del maggiore bisogno di solidarietà.

Conosciuta anche al di fuori dell'Australia per essere stata una delle poche donne di origine italiana eletta in un'assemblea parlamentare, Franca ci offre in questa bella autobiografia il ritratto di una donna completa e anticonformista, la cui vicenda ben riassume la realtà multiculturale e multiethnica in cui ormai ci troviamo immersi e il cui valore di testimonianza è tanto più prezioso in quanto ci proviene da un'esperienza, quella dell'emigrazione italiana, che spesso stenta ancora a trovare il riconoscimento che le spetterebbe nell'ambito delle nuove letterature. ■

Fin dalle primissime battute *Her Sister's Eye*, il secondo romanzo di Vivienne Cleven, autrice aborigena del Queensland australiano, si presenta come un'opera densa e carica emotivamente. La sensazione per noi europei di entrare in un ambiente 'altro' e l'ostilità sicuramente avvertita anche dai lettori australiani sono le prime avvisaglie di quella tensione che caratterizza l'opera intera; si tratta di una tensione tra il narrare e il tacere ovvero tra il riscoprire un doloroso passato o il rimuoverlo per sempre.

La violenta storia coloniale dell'Australia, oramai largamente conosciuta e riconosciuta dai suoi abitanti ma ancora in larga parte taciuta al resto del mondo, fa da sfondo alla vicenda dei pochi personaggi che si muovono nel minuscolo, quasi claustrofobico, villaggio di Mundra. Esso, disperso nell'immenso e torrido outback del Queensland, è teatro di una storia di emarginazione comune a tanti remoti paesi dell'interno: gli aborigeni si concentrarono ai margini delle città e i 'settlers', in assenza o con il tacito accordo della giustizia, divennero gli spietati arbitri di una convivenza segnata dall'esplicito razzismo dei bianchi. Così, a Mundra, i Drysdale divengono gli esecutori materiali delle violente pulsioni della comunità bianca ed incarnano quindi quell'aggressività che così sovente ignoriamo in noi stessi.

I protagonisti della storia sono le 'vittime' di ogni tempo impersonate in particolare da Archie Corella e Sofie Salte; Archie, 'swag-man' vagabondo senza meta dal volto sfigurato, arriva apparentemente per caso a Mundra, dove si scoprirà presto che il suo è stato un inconsapevole percorso circolare che lo ha riportato esattamente nel luogo in cui tanti anni prima la sua tragedia personale ebbe inizio. Emblematicamente, con il suo ritorno, anche il passato della cittadina comincia a riemergere: trovando impiego proprio presso i Drysdale, Archie avrà modo di reinserirsi in una storia da lui inconsciamente rifiutata, divenendo quindi testimone delle presenti e passate prevaricazioni. La riva del fiume non è però solo il luogo dove Archie visse il suo trauma primigenio; si tratta infatti anche dello scenario in cui si consumarono le pagine più tristi nella storia della cittadina; un luogo dimenticato da cui i racconti devono cominciare e dove inesorabilmente sembrano voler tornare: 'That's where it all begins, down there by the river'. Ed è infatti la cancellazione della memoria il tema centrale del libro. Archie non è un semplice swag-man, in quanto ciò che lo ha

Vivienne Cleven,
Her Sister's Eye, Brisbane,
University of
Queensland Press, 2002,
pp. 233

Pablo Armellino

portato a dimenticare l'assassinio di sua sorella per mano di Edward Drysdale, il conseguente smembramento della famiglia e infine le sue origini stesse è un processo di rimozione legato al stroppo dolore da lui provato. In questo modo però la vita di Archie si riempie di fantasmi e di voci che riecheggiano in lui, scaturendo direttamente dal subconscio e dal passato.

Sofie Salte, sorella minorata di Murilla, l'energica cameriera dei Drysdale, ha invece la capacità di dialogare con queste voci e da esse viene stimolata, o forse si potrebbe dire istigata, a trasformarsi da vittima in carnefice: dopo essere stata molestata sessualmente dall'ultimo dei Drysdale, Sofie attira Donald nel fiume, dove le voci o il fiume stesso si 'occuperanno' di lui. La centralità di questo momento è data non solo dall'improvviso liberarsi dell'imperverante bisogno di sovversione; si tratta anche della casualità, però quasi riconducibile a una vera causalità, per la quale tutti i personaggi che avrebbero potuto desiderare la morte di Donald si trovavano inconsapevolmente sulla scena del delitto. I conseguenti reciproci sospetti, i silenzi e gli sguardi incrociati alla ricerca di un responsabile, creano quello stallo attraverso cui il lettore pare muoversi; una stasi che ci permette di guardarci tutt'intorno e di ritrovare le fila di un passato e di un futuro che paiono, almeno momentaneamente, non volersi incontrare.

Alla fine poco importa che Sofie sia un'eccellente nuotatrice e che con ogni certezza sia lei l'esecutrice materiale del delitto; anche in questo caso è la trasposizione psicologica tra individuo e fantasmi a ricoprire un ruolo chiave nella rappresentazione di quello scollamento che viene ad evidenziarsi nelle identità traumatizzate. Con il rifiuto del trauma e di conseguenza del passato si ha la perdita di ogni radicamento e in un certo senso di una parte di se stessi.

Ma questo è un fenomeno che accomuna tutti gli aborigeni: le pagine della storia australiana sono con-

traddistinte da un continuo succedersi di violenze e di discriminazioni che si estende fino ai giorni nostri. Basti pensare a ciò che è emerso grazie al lavoro della commissione di inchiesta sulla Stolen Generation oppure grazie alla Royal Commission into Aboriginal Deaths in Custody: fino a quasi tutti gli anni settanta era pratica comune sottrarre i figli illegittimi di uomini bianchi alle madri aborigene; ancora ai giorni nostri invece la popolazione carceraria aborigena è proporzionalmente circa dieci volte superiore a quella bianca; lo stesso vale per i casi di morte in prigione. Nella narrazione è quindi Nana Vida, una degli 'elders' del villaggio, a rappresentare quella collettività che ha preferito non fare più parola dei torti subiti, che ha preferito dimenticare per smettere di soffrire, ma che infine deve confrontarsi con i giovani che si trovano senza passato e tornano quindi ad interrogare i vecchi per conoscere le proprie origini. Così, con il dipanarsi della storia del villaggio nella narrazione data da Nana a sua nipote Doris, la vicenda dei Drysdale, di Sofie Salte e di Archie Corella volge al suo epilogo: il consumarsi della vendetta contro i Drysdale e il ritrovamento della memoria da parte Raymond Gee, non più Archie Corella, segnano il momento catartico e liberatorio della storia. Il ricordare e il consumarsi del represso bisogno di giustizia sembrano liberare la comunità dai suoi fantasmi e da quei lati oscuri che minacciosamente ritornano fintanto che non vengono affrontati apertamente.

La destrezza con cui Vivienne Cleven intesse i fili di questa storia è degna di una autrice ben più matura: la struttura narrativa, con il suo continuo rimandare il momento della rivelazione del perturbante 'o-sceno' (o-sceno inteso anche come ciò che accade fuori dalla scena) e con il profondo senso di *hauntedness*, ricorda Toni Morrison al suo meglio in *Beloved*. Il paragone con il premio Nobel americano potrebbe sembrare azzardato ma, data la giovane età di Vivienne Cleven, la quale è solo all'inizio di quella che pare profilarsi come una brillante carriera di scrittrice, ci fa sperare nella nascita di un nuovo punto di riferimento per la letteratura aborigena ed australiana in generale.

Le ultime parole di Nana Vida – 'If you remember what others went through to get you here all is not lost. [...] Always remember where you are from.' – offrono una morale per la storia ma anche una ragione profonda a tutti gli aborigeni per continuare

a scrivere e dunque a costruire quel substrato culturale che è stato loro negato. *Her Sister's Eye* è un testo che riserva comunque uno spazio di dialogo per, e con, i bianchi; dopotutto, saranno proprio le due amiche

Caroline Drysdale, moglie del dispotico Edgard Drisdale, e Murilla Salte a ritrovarsi padrone di un futuro libero da angosce e fantasmi. Esse, affrontando la cruenta storia comune, riescono a giungere al momento in

cui la terra torna metaforicamente ad essere fertile; giungono quindi a quel presente in cui, memori del passato ma non più tormentate da esso, possono pensare ad un futuro ricco di speranza. ■

W*hitewash*, come recita il sottotitolo stesso, è stato scritto e pubblicato in risposta ad un libro apparso in Australia nel Dicembre 2002: *The Fabrication of Aboriginal History: Volume One, Van Diemen's Land 1803-1847* di Keith Windshuttle. È un trattato di storia che ha come fine la rettifica degli 'errori' introdotti dagli storici revisionisti nella scrittura della storia della Tasmania (e più in là, con la pubblicazione dei restanti due volumi, anche del resto dell'Australia). La scioccante tesi di fondo è che tutti i maggiori studiosi di storia australiana si sono avvalsi o di documenti e testimonianze non attendibili, o di documenti deliberatamente falsificati, il tutto per supportare una visione della storia altamente politicizzata. Keith Windshuttle reclama per sé una posizione completamente super-partes e, armato di forbici e colla, si adopera per eliminare tutte quelle parti che a suo avviso non sono scientificamente accettabili e intrinsecamente politicizzate. Tale figura ricorda però troppo da vicino quella del censore ed appare immediatamente chiaro come questa non possa essersi veramente resa indipendente da ogni gioco di potere.

Alla fine dei conti, come ogni conoscitore della scena politica australiana si sarà reso conto, tale progetto risponde chiaramente al programma politico portato avanti dal primo ministro John Howard nei suoi ultimi due mandati: non riconciliare bensì cancellare ogni traccia dell'apparentemente indelebile macchia lasciata dal fatale incontro tra nativi e bianchi. Bisogna ricordare che in Australia gli Aborigeni sono finalmente diventati parte del censo e quindi a tutti gli effetti cittadini australiani solo nel 1964 quando, con un referendum popolare, venne abrogata quella parte della costituzione in cui la discriminazione era sancita. Fino a quel momento la condizione dei nativi si sarebbe potuta paragonare solamente a quella dei neri sudafricani durante l'apartheid. Nonostante la manifesta volontà di riconciliazione di gran parte del popolo australiano (basti pensare alle immense manifestazioni di tutto

Robert Manne,
*Whitewash: On Keith
Windshuttle's Fabrication of
Aboriginal History*,
Melbourne, Black Inc.
Agenda, 2003, pp. 385

Keith Windshuttle, *The
Fabrication of Aboriginal
History: Volume One, Van
Diemen's Land 1803 –
1847*, Sidney, Macley
Press, 2002, pp. 436

Pablo Armellino

il 2000) Howard ha esplicitamente rifiutato di porgere le sue ufficiali scuse a nome del governo e di tutti gli australiani. Tale decisione ha pesato come un macigno sul processo iniziato nel '64 e che si sperava potesse concludersi entro il primo centennio dalla fondazione della federazione. Il rifiuto di riconoscere la responsabilità delle azioni dei propri avi, ma più nello specifico il disconoscerle del tutto, è per il primo ministro australiano un dovere che viene dal bisogno di liberare i suoi concittadini da quel senso di colpa che così insistentemente torna ad affliggerli.

Keith Windshuttle è venuto in soccorso al primo ministro australiano fornendogli proprio quella visione della storia che, epurata da ogni sanguinosa macchia, restituirebbe un adamantico candore ad ogni cittadino australiano: gli aborigeni della Tasmania sarebbero stati in larga parte artefici della loro stessa estinzione in quanto culturalmente non preparati all'incontro con una cultura tanto più moderna ed efficiente quale la nostra. Come un giornalista del *Sydney Morning Herald* ha fatto notare, è probabile che, in caso tale storico non fosse esistito, Howard sarebbe stato terribilmente tentato dall'inventarlo lui stesso.

Ciò che ha spinto Robert Manne a raccogliere in un unico testo i contri-

buti di tutti i maggiori storici australiani non è però l'evidente politicizzazione del discorso di Windshuttle, ma il preoccupante modo in cui un volume di storia così poveramente costruito e faziosamente documentato sia stato portato in auge dai media e come sia stato definito un nuovo standard a cui fare riferimento. Lyndall Ryan, il quale si è sentito tacciare di falsificazione storica, Henry Reynolds, il quale si è implicitamente sentito dare del visionario, Cassandra Pybus e tanti altri hanno quindi raccolto i loro contributi e hanno fornito una rapida ma alquanto esaustiva risposta a ciò che sembra voler essere una sovversione di quegli standard di scientificità riconosciuti dal mondo intero.

La prima critica mossa a Keith Windshuttle è quella di aver lavorato con troppa fretta: Robert Manne ci fa notare come, non essendo lui un esperto di storia della Tasmania, i soli diciotto mesi in cui è riuscito a svolgere tutta la ricerca e a scrivere il libro paiono essere veramente pochi; pochi per uno studioso che si propone di confutare tesi già ben consolidate e documentate. Ma l'evidenza va comunque dimostrata con i fatti, così James Boyce ci guida puntualmente in una analisi che dimostra come Windshuttle non abbia affatto consultato tutte le fonti primarie di cui dice di aver fatto uso; al massimo può aver consultato quelle fonti primarie che facevano al caso suo, guidato nella sua ricerca da fonti secondarie già faziose in partenza. Ed è infatti l'uso selettivo delle fonti che permette all'autore di *Fabrication* di ricostruire una storia della colonizzazione della Tasmania in termini che la rendono paragonabile a un picnic di suore.

'A nun's picnic', è proprio così che Windshuttle ha definito la storia della Tasmania durante il pranzo di presentazione del suo libro. Per un accademico che dichiara di non aver alcuna agenda politica, a parte far emergere la verità per amor di verità, queste paiono essere dichiarazioni un po' troppo brucianti. Forse è per questo che non ci stupiamo quando nel suo libro troviamo scritte nero su bianco affermazioni che ci riportano indietro

ai tempi del darwinismo: "The real tragedy of the Aborigines was not British colonization *per se* but that their society was on the one hand so internally dysfunctional and, on the other hand, so incompatible with the looming presence of the rest of the world. [...] They had survived for millennia, it is true, but it seems clear that this owed more to good fortune than good management."

Il rifiuto di ogni testimonianza orale, l'utilizzo di soli documenti ufficiali o articoli di giornale – trascurando fra l'altro diari di viaggio e quelli dei primi coloni – e il non prendere in considerazione tutti quei documenti o parti di documenti che avrebbero rischiato di non avvallare la sua tesi hanno permesso a Windshuttle di costruire quello che per alcuni è uno studio puntuale e ben documentato. Gli aborigeni vengono così a trasformarsi in barbari condannati all'estinzione dalla loro stessa arretratezza: il costume di prostituire le proprie donne esponendole in tal modo al contagio di malattie veneree, il loro non attaccamento alla terra, la non organizzazione a livello intertribale e infine la loro innata propensione all'assassinio e alla devastazione, sarebbero state le cause 'dimostrabili' della fine di una civiltà.

Henry Reynolds si preoccupa in particolare di mettere in luce come gli aborigeni della Tasmania non si siano affatto abbandonati ad un dissenso gusto alla devastazione, ma come, al contrario, abbiano strenuamente difeso il loro territorio anche quando sarebbero stati inizialmente disposti a dividerlo con dei vicini meno invadenti. Così ci viene fatto notare come anche le testimonianze di personaggi citati in altre occasioni in *Fabrication*, vengono qui insensibilmente ignorate: Robinson, Robertson e il generale Darling, tutti illustri personaggi dell'epoca, non vengono citati quando lodano i nativi per il loro coraggio e il loro patriottismo ma solo quando li diffamano. Lo stesso vale per il tentativo di screditare l'importanza della Black War, quella guerra che a tutti gli effetti l'esercito britannico si trovò a dover combattere contro gruppi di aborigeni che, con rapide azioni di guerriglia, conducevano una sistematica funzione di disturbo su tutto il territorio della Tasmania. Windshuttle nega completamente tale realtà, per lui di guerra non si è trattato ma solo della giusta persecuzione di indefessi criminali. Reynolds si domanda per quale ragione sarebbe allora stato ordinato al Governatore Arthur di condurre una 'azione militare' contro

gli aborigeni trattandoli come 'nemici' e non come 'criminali'. Non una sola volta tali ordini vengono citati nelle 436 pagine di *Fabrication*; l'omissione parla da sé.

Lyndall Ryan deve invece difendersi dall'accusa di aver inventato delle fonti citate in nota per documentare alcuni 'presunti' massacri di aborigeni. Senza scomporsi troppo Ryan risponde a ogni obiezione dimostrando come, nonostante il lavoro in questione sia uno studio basato su quella che fu la sua tesi di dottorato e quindi oramai datato, con un minimo di attenzione in più Windshuttle sarebbe potuto risalire a tutta la documentazione e a tutti i riferimenti da lui usati. A questo punto l'autore di *The Fabrication of Aboriginal History* appare sempre più o un assoluto incompetente nel suo lavoro, o colpevole lui stesso di diffamazione e di falsificazione storica.

Altro punto centrale del libro di Windshuttle è il conteggio dei morti aborigeni per mano bianca; la stima di 118 morti *plausibili* appare assolutamente fuori luogo: insensata è la pretesa stessa di contare ogni singolo incidente avvenuto sull'isola in tempi così remoti. Le stime di Ryan e Reynolds differiscono alquanto ma, proprio perché le fonti storiche non lo permettono, nessuno di loro si azzarda a fare un conto così preciso (Reynolds propone una stima di 250-400 morti mentre Ryan propone un numero vicino alle 700 vittime). Ma Keith Windshuttle è convinto che il numero dei morti bianchi sia almeno doppio rispetto alle esigue perdite subite dagli aborigeni. In modo sempre più evidente ci si rende conto come questa convinzione non nasca da fonti storiche ma, al contrario, dalla dichiarata convinzione della bontà e della cristianità degli intenti dei coloni. È bello pensare che G. A. Robinson, il grande pacificatore degli aborigeni, e il governatore Arthur siano stati mossi da nobile ispirazione, ma di qui a voler dimostrare che tutti i militari e tutti i deportati presenti sull'isola condivisero quello stesso spirito, pare essere impossibile.

L'auto-proclamatosi esperto di storia della Tasmania tradisce in questo modo il suo vero metodo di lavoro: egli non usa le fonti per indagare una situazione storica e capire in seguito in quale modo si siano realmente svolti i fatti; egli parte con una convinzione ed usa tutti i mezzi a sua disposizione per dimostrare la sua tesi. La non scientificità di questo metodo è evidente. Perché, dunque, un libro così esplicitamente fazioso

ha innescato un dibattito tanto acceso da rendere necessaria una risposta ufficiale da parte dei più illustri storici australiani? Ponendoci tale quesito siamo costretti ad affrontare la natura umana stessa e a tentare di spiegare come una volta ancora l'io si rifiuti di riconoscere quelle parti di sé che aborre e che relega quindi nel subconscio.

L'Australia è alle prese con un difficile processo di riesame storico che, quando anche rischiasse di gettare fango sulle origini della nazione, dà in ogni caso la possibilità alla popolazione di riemergere da quello stato di paura e di vergogna che nel passato e ancora nel presente porta a svilire le vere vittime della storia e ad incolparle della loro stessa condizione. Il negazionismo è forse sintomatico di tutte quelle nazioni dove la popolazione deve fare i conti con una sanguinosa eredità storica: la Germania, il Giappone e anche il Sud Africa hanno tutti attraversato un momento in cui il dibattito si è riacceso per discutere quelle infamanti pagine di storia che le caratterizzano. L'importanza e l'interesse dei due libri qui presi in esame è quindi il loro collocarsi in quel preciso momento in cui l'Australia è chiamata ad affrontare il proprio subconscio; subconscio inteso non solo come quella parte di storia che vorrebbe dimenticare, ma in particolare l'istinto stesso che la porta a voler negare e dimenticare.

Per superare questo stallo è necessario non solo ammettere che l'Australia non era *Terra Nullius* al momento della sua 'scoperta' e che di conseguenza ogni cittadino bianco è in parte responsabile di quella 'national legacy of unutterable shame'; è anche necessario capire che le accuse mosse da *The Fabrication of Aboriginal History* sono le scuse che il subconscio di ciascuno di noi cercherebbe di trovare per lavare quella macchia che rischia di farci impazzire: 'Out damn spot, out I say!'

Fabrication e *Whitewash* sono due libri da leggere, da mettere a confronto e da fare dialogare; noi Europei, forse proprio grazie alla nostra distanza, possiamo starli ad ascoltare e sentirci raccontare la loro storia, non quella scritta nelle loro pagine, ma quella che da essi viene 'scritta'. Attendiamo quindi non il secondo volume della trilogia di Windshuttle, ma la sua risposta ad una tanto puntuale contestazione della sua opera. Nella speranza che il dibattito non si fermi ci aspettiamo che l'Australia riesca ad affrontare i suoi fantasmi. ■

In una veste editoriale accattivante, che strizza l'occhio alle ironie pop dell'arte di Keith Haring, è finalmente apparsa la traduzione italiana del primo romanzo dello scrittore australiano Mudrooroo.

Wild Cat Falling rappresenta il debutto letterario dell'allora Colin Johnson, un giovane di origini miste, in parte inglese e in parte (forse) aborigeno, che nel 1965 irrompe sulla scena dell'Australia letteraria bianca con la freschezza e l'intelligenza un po' blasé di una storia di confine, un racconto che si innesta nel mainstream del romanzo beat, esistenzialista e dissacratore degli anni '60, ma con voce e intenzioni che vengono dalla zona d'ombra dell'aboriginalità.

La traduzione italiana, briosa e abile nel cogliere il tono ironico del narratore, che è spesso spaventato e sprezzante insieme, è corredata da un'utile postfazione, che ricostruisce attraverso i commenti dello stesso Mudrooroo le vicende legate alla pubblicazione del romanzo e la carica innovatrice del suo discorso. Il testo appare dunque al lettore italiano, a quasi quarant'anni dalla pubblicazione, nella giusta prospettiva.

Quando era stato dato alle stampe, agli albori della scrittura indigena australiana, *Wild Cat Falling* aveva conquistato un vasto pubblico di lettori grazie alla cortese intercessione della scrittrice australiana (bianca) Mary Durack, la cui prefazione di taglio biografico-critico ha accompagnato il romanzo fino alle più recenti, innumerevoli, ristampe. Quella prefazione, che incornicia il romanzo e ne scheda l'autore per le generazioni a venire, è un vero e proprio documento storico sul pregiudizio razziale, quello stesso contro cui Mudrooroo scrive e con cui è stato probabilmente costretto a venire a patti per farsi pubblicare. Sarebbe stato dunque interessante includere anche nella versione italiana, magari in appendice, le parole della Durack, non per motivi di carattere filologico, ma storico-culturale, perché proprio mentre perorano la causa del giovane scrittore aborigeno e ne consacrano l'accettabilità da parte del pubblico dei lettori australiani, offrono di riflesso immagini eloquenti su come gli aborigeni venivano percepiti, pensati e giudicati ancora all'inizio degli anni '60.

L'intento della Durack è di spiegare al lettore bianco come sia possibile che un aborigeno riesca a scrivere un romanzo, e lo fa dicendo in modo molto esplicito che 'Colin' non è l'aborigeno tipico: non è pigro, ha il senso del tempo, è affidabile, è un lettore onnivoro che sa di filosofia,

Mudrooroo,
Gatto selvaggio cade, trad.
e cura di Lorenzo
Perrona, Firenze, Le
Lettere, 2003, pp. 144

Annalisa Oboe

arte, teatro e musica jazz e, cosa non trascurabile, ha un QI superiore alla norma. Insomma, afferma Durack, per una strana combinazione di geni e circostanze, "the boy was a natural intellectual". C'è affetto e senso del valore nella descrizione offerta da un'amica, una persona tanto 'illuminata' rispetto alla maggioranza dei suoi connazionali da lavorare per e con gli aborigeni, e tuttavia il risultato finale della presentazione sancisce l'accettabilità del romanzo e del suo autore sulla base della loro distanza da ciò che si pensava fosse l'aboriginalità. Così l'operazione della Durack, invece di aprire alla novità di un'opera che ha inaugurato una nuova stagione per la scrittura aborigena, di fatto invocava accoglienza e un occhio tollerante per chi a suo avviso era riuscito ad attraversare il confine fra l'altro nero e il sé bianco, ad avvicinarsi a standard letterari canonici e a provare che l'assimilazione – perno centrale della politica razziale del tempo – era possibile. Parte di questa intenzione è anche il pesante intervento editoriale che si dice il testo di Mudrooroo abbia subito prima di essere pubblicato, secondo una pratica che purtroppo investe ancora oggi i testi aborigeni pubblicati da editori australiani.

Gatto selvaggio cade è scritto in un inglese standard pulito e 'corretto' che, se da una parte facilita il lavoro del traduttore, che di solito quando lavora su testi postcoloniali si deve aggrappare a funambolismi linguistici e rese azzardate, dall'altra è molto lontano dalla lingua stravolta, sporca e sperimentale, impastata sull'Aboriginal English, che caratterizza le opere successive di Mudrooroo. Uno dei motivi per cui l'autore ritornerà negli anni successivi a questo suo primo romanzo, riscrivendolo e facendolo diventare parte di una trilogia con *Doin Wildcat* (1988) e *Wildcat Screaming* (1992), è proprio l'insoddisfazione per le modalità espressive e l'impianto convenzionale di quel primo tentativo letterario, che tendeva a marginalizzare la componente aborigena, linguistica ed esperienziale, del suo protagonista.

Letto oggi tuttavia, contro questa cornice che segnalava gli ostacoli incontrati nella stesura e nella pubblicazione, *Gatto selvaggio cade* sembra funzionare bene come (proto)testo postcoloniale, molto più di quanto non voglia riconoscere lo stesso autore. Il romanzo racconta la storia di un giovane di sangue misto e dall'identità instabile che viene rimesso in libertà dopo un periodo di condanna nel carcere di Fremantle. Tempo due giorni, in cui si interroga su quale sia il suo posto nella società e che cosa abbia o meno un valore per la sua indifferenza (in parte voluta e in parte sofferta) nei confronti del mondo, e il giovane senza nome ritornerà in carcere con l'accusa di tentato omicidio. La struttura tripartita del testo, scandita come Rilascio-Libertà-Ritorno, racchiude in una gabbia senza uscita la tenue speranza di riscatto concreto del giovane, preso nel circolo vizioso della mancanza di opportunità e di vero coinvolgimento sociale cui sono destinati i reietti – gli aborigeni, i sanguemisto, i criminali, i senza famiglia, i poveri e i deboli.

Il romanzo sembrerebbe dunque aderire all'idea dello scacco inevitabile, della sconfitta preannunciata, ma il solo fatto di mettere al centro della narrazione in prima persona il giovane aborigeno e di farlo parlare dall'interno di un discorso scritto che da sempre ha operato non solo per marginalizzarlo, ma per escluderlo del tutto, diventa un gesto politico e letterario nuovo. Inoltre, come sottolinea Stephen Muecke in un'introduzione al romanzo del 1992, il messaggio finale del testo riesce a staccarsi dal determinismo pessimistico del plot, muovendosi verso un'affermazione di "rinnovamento, una ricerca di radici, e il mantenimento di un legame fra l'Australia aborigena contemporanea e l'Australia aborigena tradizionale".

La complessità del protagonista di Mudrooroo, che si descrive come una sorta di delinquente mezzosangue che nessuno degna di uno sguardo, ci dice quali siano gli effetti del razzismo promosso dalle politiche assimilazioniste prevalenti negli anni '60. Conseguenza di queste politiche è un senso alienante di isolamento dalla comunità di coloro che condividono un'eredità aborigena, un distacco dal proprio passato storico e familiare, e un'assoluta mancanza di punti di riferimento. Il sé del protagonista si plasma in un mondo che lo tiene eternamente imprigionato, sia che si trovi dentro o fuori le mura del carcere, e cresce diffidente, indifferente e solo. La sua risposta al disagio è la

ricerca di puntelli che lo aiutino a resistere all'integrazione nella cultura dominante, a difendersi più che ad attaccare. E allora legge, non i testi canonici dell'Australia e dell'Inghilterra bianca, ma i testi in traduzione dei grandi scrittori russi, come *Delitto e castigo*, *Guerra e pace*, *Anna Karenina*; oppure compera una copia di *Aspettando Godot* di Beckett, che diventa poi una sorta di refrain nel suo stesso racconto. Sceglie dunque libri 'tradotti', che descrivono in inglese realtà che inglesi non sono, e che possono servire come modelli alternativi per esprimere la diversità del suo mondo, imparando a 'tradurre' significati senza perdere il segno, come è costretto a fare lo scrittore aborigeno e come fa lo scrittore post-coloniale in genere, secondo quanto afferma Rushdie.

La ricerca del giovane passa anche attraverso il mondo dell'inconscio. In sogni e incubi notturni, prontamente dimenticati al risveglio, il protagonista si identifica con la forma di un gatto con ali di corvo che cerca di volare verso la luna. Il terrore dell'animale che non riesce nell'impresa e cade in picchiata verso il buio che oscura la terra è condiviso dal giovane durante il sogno. La leggenda del Gatto e del Corvo, che proviene dall'universo mitico del Tempo del Sogno, è il primo modo e il più immediato per il protagonista di sperimentare il *Dreaming*, o ciò che Mudrooroo ha chiamato *maban reality*, cioè uno stato psichico in cui si entra

in contatto con gli spiriti ancestrali, un complesso fenomeno spirituale e metafisico nella cultura aborigena, per il quale non esiste traduzione adeguata. Nel testo il sogno è immagine del desiderio di Gatto Selvaggio di sfuggire a un mondo ostile che lo tiene legato fisicamente e mentalmente e dei suoi falliti tentativi di trovare una via di fuga, ma è anche segno della libertà dell'inconscio, che con i suoi meccanismi annulla il controllo esterno sull'aboriginalità. Attraverso questo sogno totemico si stabilisce un contatto psichico con l'atmosfera del mito e il giovane si trova suo malgrado connesso alla tradizione indigena e alla terra che, come ha detto Mudrooroo, è sinonimo di esistenza aborigena. Non è un caso che verso la fine del romanzo, mentre sfugge all'inseguimento della polizia, il giovane incontri un vecchio aborigeno, antico come il cielo, un parente che la madre in passato gli aveva sempre imposto di evitare perché 'pericoloso', cioè legato al mondo tribale che lui avrebbe dovuto ignorare per riuscire a sopravvivere nell'Australia bianca. Questo vecchio cacciatore che vive nel *bush* rappresenta la chiave di volta interpretativa dell'esistenza del giovane, che sotto il suo incantesimo riesce a ricordare la storia che disturba il suo sonno e attinge per la prima volta al vincolo forte che lo lega alla sua eredità. Il vecchio canta piano, come il ronzio di un'ape, una canzone aborigena da lui dimenticata e ora ritrovata e caricata

di senso nel momento del bisogno, quando il discorso del margine – predicato come aboriginalità, vecchiaia, delinquenza, solitudine – può diventare centro del racconto e, includendo modalità espressive aborigene senza traduzione, si identifica come fonte di energia e rinnovamento. Invece di continuare ad esistere all'interno di un discorso che lo relega ai margini, il protagonista scopre la possibilità di recuperare una propria centralità, negando l'interpretazione monolitica del reale che lo vuole *outsider* e che fino ad allora aveva accolto come inevitabile.

Nonostante la possibilità di celebrare il cambio di prospettiva offerta dalla situazione, il romanzo si chiude su una nota ironica che ribadisce la natura straniante della vita aborigena contemporanea. Il giovane si arrende infatti al poliziotto che lo riporta in carcere, e la nuova comprensione acquisita nel *bush*, lungi dall'avergli ridato l'identità mancante, sembra solo aiutarlo ad affrontare una nuova prigionia e a fargli cogliere un barlume di umanità insospettata nell'occhio di chi gli fa scattare le manette ai polsi. La conclusione, che niente concede alle esigenze del lieto fine, sembra comunque lasciar intendere che forse la comunicazione fra le culture è possibile, specie se vissuta sulla pelle di un ibrido, come il protagonista e il suo autore, che si trova a fare i conti con l'instabilità esistenziale che deriva dalla negoziazione di identificazioni multiple. ■

Annalisa Oboe è curatrice di un importante volume, di ampio respiro internazionale, pubblicato in Europa, di studi critici sullo scrittore australiano Mudrooroo, anche noto come Colin Johnson, Mudrooroo Narogin, Mudrooroo Nyoongah. Proprio questa proliferazione di nomi che l'autore si è attribuito, e via via ha cambiato o ha abbandonato, offre lo spunto alla curatrice per una disamina del valore, del plusvalore e del disvalore del nome proprio in rapporto a una identità, presunta, mutevole, instabile, tanto più in relazione a uno scrittore indigeno, strappato alla propria famiglia di origine e dalla vita nomadica. In un momento in cui l'elemento biografico messo in questione – l'aboriginalità di Mudrooroo – sembra prevalere sul giudizio invece inconfutabile sulle sue opere, almeno in Australia, la ben argomentata introduzione all'opera ribalta la nozione

Annalisa Oboe (ed.),
*Mongrel Signatures.
Reflections on the Work of
Mudrooroo*,
Amsterdam-Atlanta,
Rodopi, 2003, pp. 236

Carmen Concilio

del nome proprio come convalidante e legge invece la firma d'autore come meticcica, ibrida e proprio in ragione di questa forza come non meno autorevole o significativa.

Seguono poi saggi di studiosi europei e australiani di più approfondita indagine sull'opera letteraria di Mudrooroo, il cui fine è attribuire la giusta rilevanza all'opera e alla carriera artistica dello scrittore, che ha

ispirato almeno due generazioni di artisti aborigeni e le cui opere sono destinate a sopravvivere ai processi di delegittimazione che hanno caratterizzato le politiche culturali del governo conservatore australiano negli anni 90 (Shoemaker). Seguendo le tracce dei primi afro-americani giunti in Australia nel 1788 a bordo delle navi inglesi, lungo la rotta della tratta degli schiavi non solo atlantica (Pybus), attraverso le prime opere dello scrittore, la trilogia di *Wildcat*, già connotata di un forte senso di sradicamento del giovane protagonista aborigeno, incarcerato, attraverso un linguaggio tipicamente *beatnik* sfida le politiche di assimilazione e discriminazione (Clark). La produzione poetica di Mudrooroo negli anni 80 è diretta al recupero di una tradizione perduta, quella del mito, del sogno ancestrale, mentre si trova imprigionata nella storia della colonizzazione. Jacky, il protagonista di un

ciclo di canti poetici secondo la tradizione orale rituale, è sia stereotipo del perdigiorno, se visto dai bianchi, sia veggente in grado di cantare l'oppressione coloniale; il ciclo di Dalwurra presenta inoltre una forte sperimentazione linguistica (Englaro). Il tempo del sogno, il *dreaming* della tradizione ancestrale si scontra infatti proprio con il *chronos*, il tempo lineare, finito e soprattutto apocalittico dei colonizzatori nei romanzi storici dell'autore, quali *Long Live Sandawara* e *Dr Woorredy*, che rispondono al canone europeo con una scrittura storico-finzionale di chiara resistenza (Oboe). "Identità" e "identificazione" vengono poi analizzate in senso psicoanalitico rispetto alla riscrittura di *Dr Woorredy*, il romanzo *Master of the Ghost Dreaming*, in cui il dramma edipico che caratterizza il *colonial encounter* viene traslato dall'autore nell'istituzione familiare (Nolan). La riscrittura di *Dracula* e del genere gotico europeo, nei romanzi di Mudrooroo della quadrilogia che comincia con *Master* e *The Undying*, scardina la visione orientalista che faceva della Tasmania e dell'Australia terre spaventosamente arretrate e legge invece la presenza dei colonizzatori come vampiresca e cannibale-

sca, pronta a dissanguare gli indigeni, e sottolinea ancora una volta come i *songlines* e il *dreaming*, il loro patrimonio culturale sia stato irrimediabilmente contagiato, infestato e contaminato dalla presenza coloniale (Turcotte). Il saggio *Us Mob*, viene analizzato sia nelle sue valenze di trattato filologico e sociolinguistico sul rapporto fra lo *Standard English* e le lingue indigene, che rifiuta il pregiudizio antropologico etnocentrico, sia come pamphlet politico, che alterna stili e linguaggi diversi per riproporre la complessa questione dell'identità australiana alle soglie del Referendum repubblicano (Perrona). Altri saggi mettono in evidenza il suolo delle Missioni in Australia contestualizzando i riferimenti che si trovano in alcuni romanzi dello scrittore, proprio in relazione al potere di controllo e segregazione delle istituzioni religiose sulla vita degli aborigeni e della "lost generation", la cui eredità culturale è ancora viva oggi nel tentativo di marginalizzare il margine (*fringe*) negando all'uomo Mudrooroo legittimità (Rask Knudsen). La figura del vampiro in *The Undying*, diviene nuovamente oggetto di indagine come modello di scrittura decostruzionista del genere autobiografico.

Qui la sopravvivenza all'impatto coloniale e l'ibridazione che ne deriva è il centro del discorso critico-teorico (Pearson). L'elemento magico-realistico adottato da Mudrooroo e che attraversa tutta la sua produzione opera verso la dissoluzione delle opposizioni tra reale e fantastico, e dunque verso la sfida alla storia ufficiale attraverso narrazioni alternative, simboliche o allegoriche tradizionali, che abbattano le barriere tra le dicotomie della retorica coloniale attraverso la polifonia (Archer-Lean). L'ultimo articolo di questa poliedrica raccolta di saggi dà voce alla scrittrice aborigena Ruby Langford Ginibi, la quale, con impagabile ironia, racconta del suo primo incontro con il "fratello spirituale" Mudrooroo ad un festival di letteratura e intesse un dialogo con uno dei canti del ciclo *The Song Circle of Jacky*, mentre legge l'esilarante poema sul baseball scritto dall'autore in onore del nonno di Ruby. È difficile sintetizzare i meriti di questo volume che lascia dialogare teorie letterarie e metodologie critiche con la variegata opera di un grande esemplare scrittore australiano senza lasciarsi trascinare nell'ambiguità delle questioni biografiche contingenti che riguardano l'uomo. ■

Canada

A tre anni dalla pubblicazione di *A Recognition of Being: Reconstructing Native Womanhood* (2000) di Kim Anderson, scrittrice ed educatrice che si occupa di politiche sociali e sanitarie per le organizzazioni aborigene in Ontario, *Strong Women Stories: Native Vision and Community Survival*, curato sempre da Kim Anderson insieme a Bonita Lawrence, che insegna *Women's Studies e Native Studies* alla Queen's University di Kingston, intende sviluppare il discorso sulla condizione della donna nelle comunità native già iniziato nel volume precedente.

Nel primo libro si cerca di mettere a fuoco il percorso di formazione come un processo in divenire, che coinvolge tutti i nostri aspetti sia fisici e mentali che emotivi e spirituali, si mira a ricomporre l'equilibrio perduto nelle comunità native partendo dalla presa di coscienza di sé della donna nativa; tale discorso viene ampliato e sviluppato in *Strong Women Stories: Native Vision and Community Survival*. Tramite il contributo di sedici donne e di un uomo si cerca di delineare in una maniera piuttosto completa cosa significhi essere una donna nativa in una società contemporanea e come l'impegno, la forza, l'abnegazione e l'amore delle donne costituiscano il fondamento per la costruzione di un mondo migliore per le generazioni future.

Tutte le storie raccontate riguardano le ripercussioni e gli effetti della colonizzazione, la sfida alla resistenza e alla rinascita come popolo. I gravi problemi di povertà assoluta legati alla fame, depressione, suicidio, abuso sessuale, gravidanze precoci, alcolismo, alloggi inadeguati, sono ricorrenti in tutte le comunità aborigene ed emergono con forza nell'intero volume.

Kim Anderson e Bonita Lawrence (eds.), *Strong Women Stories: Native Vision and Community Survival*, Toronto, Sumach Press, 2003, pp. 264

Mariella Lorusso

L'antologia è suddivisa in tre parti: *Coming Home, Asking Questions e Rebuilding Our Communities*. Nella prima parte sono contenute storie di donne diasporiche, che non vivono più nella comunità nativa e per le quali il "ritorno a casa" coincide con il ritorno alla tradizione e con la presa di coscienza della loro indianità. Viene evidenziata la condizione di molte donne che vivono nella totale assenza di un punto di riferimento, ovvero senza comunità o addirittura senza casa, nonché la loro necessità di ritrovare un legame che le unisca al mondo di origine. Alcune donne, poi, si confrontano con il mancato riconoscimento, da parte del governo, dello status giuridico di "nativa"; altre fuggono dalla violenza e dagli abusi che si verificano all'interno delle proprie mura domestiche; altre ancora risentono degli effetti del "sixties scoop", di quando, negli anni '60, il governo canadese strappò indiscriminatamente i bambini indigeni alle loro famiglie per tenerli sotto la propria tutela al fine di assimilarli alla cultura dominante. Tuttavia, nonostante lo straniamento, la destabilizzazione e la conseguente estraneità alla cultura d'origine, creata da una tale incursio-

ne coloniale operata sulla famiglia nativa, queste persone sentono la necessità fortissima di riscoprire e di riappropriarsi della propria cultura e della propria identità di native.

Il primo contributo dell'antologia è di Gertie Mai Muise, della tribù Mi'kmaq del Terranova, che, dopo la laurea, costretta dalle ristrettezze economiche a cercare lavoro sulla terraferma, non è più tornata a vivere nella sua comunità se non per brevi visite ai familiari. Nel suo racconto traspare come a Terranova, in base all'*Indian Act* del 1949, sia stata rifiutata la sovranità sul territorio e lo status giuridico di popolo nativo alla Nazione dei Mi'kmaq e, così, viene messa in luce la mancanza di servizi sociali per la popolazione e di mezzi per proteggere il territorio. La pesca, da sempre fonte di sopravvivenza, viene regolata secondo leggi che favoriscono prima gli interessi delle aziende americane e, poi, quelle dei nativi che sono costretti a infrangerle per sopravvivere, rischiando multe e galera. Il ritorno a casa della Mai Muise è, allo stesso tempo, un rinnovamento dello spirito e un momento di riflessione per affrontare insieme con le altre donne della comunità, con grande dedizione, i problemi che affliggono la loro nazione.

La seconda storia è raccontata da Laura Schwager che, nel rintracciare le proprie origini Mohawk, scopre e denuncia l'inganno con cui il governo ha dato prima, e poi, sottratto il territorio ai suoi antenati e spiega come, alla sua generazione, sia negato lo status di "indiano/a".

Carole Leclair, Lynn Nicholson e l'anziana Elize Hartley presentano la condizione di estrema povertà e di esilio delle donne Métis e di come esse siano riuscite a creare una

comunità molto particolare. Nonostante la difficoltà a reperire documenti storiografici, viene ricostruita la vita delle osteriche Métis della regione dei Grandi Laghi nel 1810; con il sostegno del Westfield Heritage Village, dispongono di tre edifici autentici in cui è ricostruita la routine giornaliera dell'ostetrica. All'esterno, vengono coltivate le piante medicinali utilizzate per quella professione. Il racconto tratta, quindi, di un esempio concreto, volto al recupero di conoscenze tradizionali, un esempio che trascende il tempo e che, attraverso la memoria culturale, costituisce un importante contributo tanto allo sviluppo dell'identità femminile quanto al benessere di tutta la comunità.

La quarta storia è raccontata da Sylvia Maracle e riguarda i progressi fatti dai movimenti aborigeni di rivitalizzazione culturale dagli anni '70 ad oggi; in particolare tratta della nascita dei primi *Friendship Centres* nelle città; tali centri divennero un'opportunità di salvezza sociale e culturale anche per le donne. L'autrice pone l'accento sul fatto che, oggi, sempre più donne ricoprono ruoli di leadership apportando, così, il loro approccio riguardo allo sviluppo della comunità che si fonda sulla condivisione del sogno, della *vision*, piuttosto che sull'acquisizione del potere.

L'ultimo contributo della prima parte dell'antologia è fornito da Shandra Spears che ha vissuto in prima persona l'esperienza di adozione transrazziale. Con sentimenti misti di odio, curiosità e dolore, ella rintraccia i suoi veri genitori e li scopre vittime di un progetto coloniale che ha distrutto le loro vite. Si rende conto di appartenere a un'intera generazione *scooped*, "sottratta", e, conseguentemente di essere anch'ella parte del programma di genocidio culturale. Sebbene i genitori adottivi siano spesso mossi dalle migliori intenzioni, i problemi razziali non vengono rimossi e, secondo l'autrice, l'assimilazione alla società canadese si prospetta, agli occhi dei bianchi, come l'unica soluzione per rimuovere il "problema indiano". Questa storia, inoltre, introduce l'argomento della seconda parte dell'antologia: *Asking Questions*. È in questa sezione, infatti, che si affronta il tema del "ritorno a casa" non come soluzione definitiva ai problemi, ma come ulteriore sfida ad affrontare nuove difficoltà di accettazione, di rispetto e di autorità delle donne all'interno della comunità dove sovente si verificano contrasti

di genere e di ruolo. L'introduzione del patriarcato da parte dei colonizzatori e della cristianizzazione nella cultura aborigena è l'argomento dominante in questa sezione del libro.

Il saggio di Rosanna Deerchild, che apre questa seconda parte, riflette su quanto l'arte sia un mezzo efficace per porre domande e in particolare si concentra sui vari aspetti dell'identità della donna nativa come tema centrale dell'arte di Lita Fontane: l'artista sfida il patriarcato ponendo l'accento sul tamburo, uno degli oggetti più sacri, e sul riconoscimento alle donne di poterlo suonare e di sedere a fianco agli uomini durante le cerimonie. Oggi ciò non è permesso dagli uomini ed è quindi inconciliabile con la tradizionale concezione patriarcale delle società aborigene.

Con un paragone con le donne afgane, Dawn Martin-Hill presenta l'immagine della donna silenziosa e obbediente all'autorità maschile, priva di voce, e analizza come la tradizione venga sovvertita per soddisfare e proteggere gli interessi degli uomini. Rivaluta il mito della Donna Sacra, secondo il quale la donna condivideva con l'uomo l'autorità spirituale, economica e politica della società e contrappone questo mito al patriarcato, all'individualismo e alla superiorità razziale dell'occidente.

Gli interrogativi che pongono i due contributi successivi riguardano l'utilità delle tradizioni per le donne contemporanee.

Bonita Lawrence, con interviste, alcune molto divertenti, a donne anziane, parla del problema dell'invecchiamento, della sessualità delle donne native e della reintroduzione di cerimonie sulla menopausa, ormai scomparse.

La quarta storia affronta il tema dell'emarginazione vissuta dalle comunità lesbiche e gay anche in campo artistico e letterario. L'arte di Nancy Cooper è un veicolo per denunciare problemi sociali e politici e per promuovere dei cambiamenti anche all'interno delle comunità aborigene, pur nel rispetto della tradizione.

La scrittrice e cantante afro-choke, Zainab Amadahy, descrive poi, come, nel periodo pre-coloniale, la danza, la musica e le altre arti non fossero separate dalle attività quotidiane, ma come ne fossero completamente integrate: erano tutti atti spirituali, compiuti da uomini e donne, atti che collegavano l'individuo alla comunità e al Creatore. La musica serviva per tramandare i valori e per "guarire" lo spirito. Oggi, l'esclusione

di cantanti donne dalle cerimonie sacre, viene condannata come ulteriore effetto della logica patriarcale coloniale.

L'ultima storia di questa parte è scritta da Fay Blaney e riguarda l'operato dell'A.W.A.N. (Aboriginal Women's Action Network), associazione di donne fondata nel 1995 in difesa dei diritti e contro la violenza sulle donne dentro e fuori dalle comunità tribali. In quindici anni sono scomparse più di 500 donne aborigene e questo dramma le identifica come gruppo marginalizzato, altamente vulnerabile.

Rebuilding Our Communities costituisce la parte conclusiva dell'antologia e presenta le molteplici preoccupazioni delle donne riguardo alla situazione delle varie comunità indigene. Per la ricostruzione è necessario avere chiaro in mente quale sarà il fine ultimo, il modello ideale. L'analisi si concentra su alcuni problemi che affliggono i giovani nelle comunità indigene e sui quali è necessario intervenire: la salute, anche sessuale, la violenza, l'istruzione, i ruoli di genere. I primi tre contributi dell'antologia trattano la pianificazione familiare, la scolarizzazione e la sindrome fetale da alcol.

Kim Anderson apre la terza parte del libro con un intervento sulla pianificazione della famiglia vista da una prospettiva storica; sottolinea il fenomeno della gravidanza adolescenziale che interessa i giovani e la carenza di sostegno in materia di salute sessuale. Le comunità tribali sono invitate ad affrontare questo grave problema e a collaborare.

L'attenzione rivolta alle giovani generazioni ha spinto Jean Knockwood a prendere l'iniziativa di fondare una scuola nella comunità in cui i bambini nativi non fossero più oggetto del razzismo, sperimentato nella scuola pubblica, potessero imparare anche i valori della tradizione e vi fosse una partecipazione dei genitori alle varie attività scolastiche. La Knockwood dimostra come, ponendo al centro dell'attenzione i problemi dei bambini, si possa iniziare un percorso di "guarigione" di cui beneficia l'intera comunità. Tuttavia, molti problemi rimangono ancora irrisolti.

Un altro grave problema è quello dell'alcolismo che non solo colpisce i giovani, ma causa effetti devastanti sul feto. Rebecca Martell, con la sua esperienza trentennale di lavoro con bambini e comunità affette da FAS/E (Fetal Alcohol Syndrome/Effects) e di madre adottiva di un bambino colpito da questa sindrome, dimostra che, ricre-

ando spazi sicuri e impegnandosi professionalmente e soprattutto donando amore incondizionato, si ottengono risultati molto incoraggianti.

Nelle due storie successive viene trattato il tema della violenza, l'attenzione si sposta dai giovani sulle donne e, poi, passa alla comunità di Ipperwash in Ontario. Cyndy Baskin, che insegna presso la Ryerson University di Toronto, fornisce esempi concreti sull'efficacia di un approccio olistico riguardo al tema della violenza domestica. Per approccio olistico si intende l'intervento sia sulla vittima che sull'aggressore con la partecipazione della comunità. Baskin offre, inoltre, delle osservazioni illuminanti sulla differenza di trattamento che il colpevole riceve nella cultura domi-

nante e in quella tradizionale dei nativi.

Nel penultimo contributo, Shelly E. Bressette parla della crisi che ha colpito la sua comunità, nota come "Ipperwash Crisis". Nel 1942, il governo canadese si è appropriato di un territorio di sacralità ancestrale dove, da secoli, venivano seppelliti i morti; da allora, è in corso l'occupazione pacifica di questo territorio che ha, però, causato atti di violenza da parte della polizia di stato culminando con l'uccisione di un uomo. Quindi, l'autrice considera il ruolo di guarigione che le donne hanno ed elenca i contributi che esse possono dare in questo frangente.

Strong Women Stories si conclude con il saggio di un giovane nativo, Carl Fernández, che, dopo una riflessione

sul passato e sul presente, chiude con una previsione di riequilibrio per le comunità; la sua previsione si fonda sulla capacità di ascoltare la tradizione, per preparare un mondo migliore.

Si può definire questo libro come uno strumento essenziale per comprendere non solo la complessità dei problemi esistenti all'interno delle società native canadesi, ma anche le difficili relazioni fra il governo canadese e le First Nations. La passione e la forza di tutte le autrici antologizzate indicano la disponibilità e l'impegno delle donne che desiderano partecipare attivamente al miglioramento e al benessere delle loro società e che ribadiscono quanto il loro contributo sia fondamentale per ritrovare l'equilibrio perduto. ■

R educe dal successo internazionale del suo *The Blind Assassin* insignito dell'ambitissimo *Booker Prize* nel 2000, Margaret Atwood torna in libreria con un nuovo romanzo, *Oryx and Crake* che, come *The Handmaid's Tale* (1985), si pone nella tradizione della distopia. Ma se questo ultimo appartiene al filone della distopia politica, quasi una versione femminista e al femminile di *Nineteen Eighty-Four*, *Oryx and Crake* si colloca piuttosto accanto a *Brave New World* in quanto offre una raggelante rappresentazione della possibile evoluzione del nostro mondo e dei rischi insiti nello sviluppo incontrollato dell'ingegneria genetica.

Il romanzo si apre su di un mondo desolato in cui il protagonista – Snowman – sembra essere l'unico umano sopravvissuto ad una catastrofe planetaria. Accanto a lui una nuova specie umana creata da Crake (il migliore amico di Snowman) per soppiantare l'uomo oramai destinato all'estinzione a causa della sua incapacità di adattare il suo ritmo riproduttivo alle risorse effettivamente disponibili: "[Homo sapiens]'s one of the few species that doesn't limit reproduction in the face of dwindling resources" (p. 120). A mano a mano che si procede nella lettura, si apprende che la fine dell'umanità è stata determinata da una pandemia scatenata da un virus letale incorporato da Crake nelle pastiglie BlyssPlus che faustianamente promettevano, tra le altre cose, grande energia, elevato senso di autostima, libido illimitata, eliminazione della frustrazione e prolungamento della gioventù. Il protagonista, cui Crake aveva affidato la campagna promo-

Margaret Atwood,
Oryx and Crake, London,
Bloomsbury, 2003,
pp. 374

Chiara Bolcato

zionale di BlyssPlus, era stato scelto dall'amico come mentore dei Crakers – i nuovi umani – e pertanto vaccinato a sua insaputa contro il virus. Costretto a vivere in un ambiente infestato da animali minacciosi frutto di esperimenti genetici, l'ultimo degli uomini (questo è anche il titolo della traduzione italiana) decide di intraprendere un viaggio verso il centro di ricerca dove ha lavorato con Crake allo scopo di procurarsi armi e cibo. Durante questa escursione riaffiorano i ricordi più dolorosi, legati soprattutto alla perdita di Oryx, la donna amata da entrambi gli amici che Crake, all'insorgere dell'epidemia, sgozza sotto gli occhi del protagonista, il quale lo uccide senza esitazioni. Ferito e febbricitante, Snowman torna al campo dei Crakers dove scopre che un piccolo gruppo di umani sopravvissuti si è accampato lì vicino. Il finale aperto lascia la conclusione all'immaginazione del lettore.

Una novità di *Oryx and Crake* rispetto alle opere precedenti dell'autrice canadese sta nella scelta di un protagonista maschile; ritorna invece la tecnica narrativa che si snoda per flashback organizzati in senso cronologico già sperimentata in altri romanzi come ad esempio *Cat's Eye*

(1988) dove la rievocazione e il recupero del passato da parte della protagonista erano tappe necessarie per elaborare le sofferenze dell'infanzia ed accettare il presente. In *Oryx and Crake* il ricordo conserva questa funzione, infatti serve al protagonista per dare un senso ai tragici eventi che si sono compiuti anche con il suo (involontario) contributo, ma si tinge anche di un'altra sfumatura, infatti egli afferma: "Toast was an implement of torture that caused all those subjected to it to regurgitate in verbal form the sins and crimes of their past lives ... Toast is me. I am toast." (p. 98). Ricordare diventa quasi una forma di espiazione. L'effetto della rievocazione sull'animo del protagonista risulta chiaro confrontando il primo e l'ultimo capitolo che descrivono il suo risveglio in termini quasi identici, ma tra i due risvegli sono intervenuti il viaggio di Snowman nel suo passato e la sua incursione nei luoghi in cui ha vissuto i momenti più intensi della sua vita. L'esplorazione dello spazio-tempo (una dimensione affrontata da Atwood in *Cat's Eye*) porta il protagonista all'accettazione del presente, infatti nel capitolo finale egli si sofferma rapito davanti alla bellezza del mondo, una nota positiva che manca in apertura.

Tutti i romanzi di Atwood sono legati da un *fil rouge*, il tema della sopravvivenza cui l'autrice ha dedicato un saggio, *Survival* (1972). *Oryx and Crake* non costituisce un'eccezione, in quest'opera la sopravvivenza si declina sul piano fisico e su quello psicologico. Tale struttura binaria determina un duplice viaggio: il viaggio nello spazio (l'escursione) assicura cibo, armi ed altro materiale necessario per

la sopravvivenza fisica, il viaggio nel tempo (il ricordo) consente una sorta di pacificazione ed accettazione da parte del protagonista della sua condizione. Per ironia, è proprio durante l'escursione che Snowman si procura la ferita che probabilmente lo porterà alla morte. La preoccupazione di mantenersi in vita, che condiziona tutte le azioni del protagonista, è anche sottolineata dal fatto che essa è assolutamente sconosciuta ai Crakers poiché nel loro patrimonio genetico è stato inserito tutto il necessario per la sopravvivenza: dalla profumazione della pelle che tiene lontani gli insetti alla natura erbivora che preserverà le risorse della terra.

In *Oryx and Crake* è riproposto anche il tema del doppio, molto caro all'autrice che lo affronta anche nel saggio "Duplicità – La mano di jekyll, la mano hyde e l'infido doppio" contenuto in *Negoziando con le ombre* (2002). In questo saggio Atwood sottolinea come gli *alter ego* siano entrati nel suo immaginario fin dalle prime letture: fiabe, fumetti, opere classiche e la Bibbia stessa presentano una vasta schiera di personaggi che vestono panni diversi ed assumono più identità. *Oryx and Crake* riprende questi motivi, infatti quasi tutti i personaggi hanno più di un nome e l'assunzione di un nuovo appellativo segna l'inizio di una nuova fase nella loro vita. Il protagonista, che un tempo si chiamava Jimmy, si fa chiamare "Snowman" dai Crakers all'epoca in cui il romanzo è ambientato; è interessante notare che Jimmy assume il suggestivo nome di Snowman – l'uomo delle nevi – alludendo così al possibile ripetersi della storia e all'avvicinarsi di diverse specie sulla terra. Il suo migliore amico, Glenn, adotta lo pseudonimo "Crake" per accedere al gioco *Extinctathon* il cui nome minaccioso annuncia le cupe gesta che rappresenteranno l'apice della sua carriera. La donna di cui Jimmy e Crake si innamorano non si ricorda il nome che ha ricevuto alla nascita perché cancellato da quello che le viene dato da un certo "Uncle En" – anche questo un nome fittizio – che l'ha acquistata dalla famiglia per portarla in città dove la bambina, ora ribattezzata "SuSu", deve vendere rose e prestarsi ai turpi raggiri di Uncle En. Da adulta SuSu entra nello staff di Crake e diventa "Oryx", un appellativo che, come "Crake" e tutti i nomi di coloro che lavorano al suo progetto, designa una specie oramai estinta. L'interesse morboso di Crake per l'estinzione, manifestatosi già nella scelta dei giochi quando era adolescente, preannuncia la catastrofe che va preparan-

do. Se è vero che il denominare qualcosa o qualcuno equivale ad un'appropriazione, l'imposizione di Crake di adottare come pseudonimo di lavoro il nome di una razza estinta – procedura già richiesta per il gioco *Extinctathon* – è particolarmente significativa, poiché preannuncia il destino dei suoi collaboratori. Per contro egli sceglie per i Crakers i nomi di grandi personaggi (Abraham, Madame Curie ecc.), una scelta ironica dato che i nuovi umani non conoscono nulla della storia e sono completamente all'oscuro delle azioni dei loro omonimi. Le identità multiple denunciano l'impossibilità di fissare l'essenza delle persone e di conoscerle veramente. Jimmy non sospetta nulla di ciò che Crake sta preparando, non sa se egli sia coinvolto nella morte della madre e del patrigno (le circostanze della loro morte sono misteriose e i sintomi della malattia che li ha colpiti sono stranamente simili a quelli manifestatisi durante la pandemia). Oryx è sfuggente al punto che il protagonista, nonostante i suoi sforzi, non riesce a fissarla entro coordinate precise: il suo paese d'origine rimane un mistero; le sue avventure passate sono descritte in modo piuttosto sommario, senza i dettagli che Jimmy vorrebbe conoscere; egli non sa nemmeno se per lei la loro relazione sia il frutto di un vero coinvolgimento sentimentale o se sia un semplice diversivo.

Oltre al tema delle *personae*, la narrativa atwoodiana propone talvolta l'amico (o l'amica) come doppio – un oscuro *alter ego* che affianca il/la protagonista, che incarna tutto ciò che lui/lei non saprà o non potrà mai essere e che ne segna pesantemente la vita. In *Negoziando con le ombre* Atwood afferma: "il doppio è più di un gemello o di un fratello. [...] Secondo il folklore scozzese, incontrare il proprio doppio significava la morte: il doppio – il *fetch* – era un'apparizione venuta a prenderti dalla terra dei morti." (Margaret Atwood, *Negoziando con le ombre*, Milano, Ponte alle Grazie, 2002, pp. 60-61) Appare chiaro che Crake è il doppio di Jimmy, infatti i due amici sono per molti aspetti speculari o identici: Crake ha perso il padre, Jimmy la madre; dopo la perdita, il genitore rimasto ha allacciato una relazione con un(a) collega; se Jimmy è molto popolare con le ragazze e si vanta delle sue avventure amorose, Crake non sembra essere interessato alle donne prima di conoscere Oryx; il protagonista è una "word person" mentre il suo amico è una "numbers person"; agli occhi della madre di

Jimmy, Crake è il figlio ideale, ha tutte le qualità che vorrebbe vedere in Jimmy; durante il primo incontro tra i due ragazzi, Crake supera in bravura Jimmy nell'imitazione degli insegnanti, un ambito in cui quest'ultimo eccelle e che gli assicura la simpatia dei compagni, tanto che Jimmy teme che il nuovo arrivato insidi la sua posizione di simpaticone della scuola. Crake sembra leggergli nel pensiero poiché non si esibirà mai in imitazioni in pubblico. La complementarità dei due amici è sottolineata soprattutto dalla differenza nelle sfere di interessi che li appassionano: Crake è uno scienziato mentre Jimmy è un cultore delle parole, come la protagonista di *The Handmaid's Tale*, egli nutre verso i libri una passione da antiquario e non riesce a destinarli al macero, diventando così una sorta di depositario delle parole arcaiche, insolite o desuete. Purtroppo dopo la catastrofe non può più coltivare tale interesse e, dato che nel patrimonio genetico dei Crakers non è stato previsto il livello simbolico (anche se il loro comportamento negli ultimi capitoli sembra contraddire questo), Snowman non può nemmeno cimentarsi nell'elaborazione di sofisticate espressioni verbali. Pertanto il protagonista, chiuso in una totale solitudine intellettuale, ripete nella sua mente i vocaboli che ancora ricorda constatando che oramai molti gli sono sfuggiti per sempre. All'inizio del libro egli si aggrappa alle istruzioni che nei secoli passati venivano impartite ai colonizzatori per sopravvivere in terre lontane, diverse ed ostili ma la civiltà di Snowman è morta, egli non ha più alcun retroterra culturale e anche la lingua, che un tempo contraddistingueva i colonizzatori dagli indigeni, gli viene meno. La mancanza di comunicazione è un problema centrale di *Oryx and Crake* così come di *The Handmaid's Tale*. In entrambi i romanzi i protagonisti non hanno nessuno con cui parlare e gli unici scambi verbali avvengono secondo formule essenziali, univoche o prestabilite; ma la situazione di Snowman appare assai più desolata di quella di Offred che trova nelle partite di Scarabeo la possibilità di cimentarsi con parole complesse tenendole così in vita e nella relazione con Nick uno scambio umano e il varco per la libertà. Al protagonista di *Oryx and Crake* sono negati tali conforti: egli è costretto a parlare a voce alta per affermare il suo essere in vita, pertanto il ridursi progressivo ed inesorabile del suo bagaglio linguistico prefigura la sua fine. ■

Quando è arrivata in Canada, nel 1970, Dionne Brand, nata a Trinidad, era una giovane donna di diciassette anni, che doveva avere già assorbito una cultura, una immagine del mondo, una visione per il futuro. Su questa prima formazione si innesta la formazione universitaria e sociale di Toronto, dove da allora vive e lavora. Brand è una delle voci più complesse del Canada contemporaneo, una delle più difficili da ascoltare senza fraintendimenti. Ha pubblicato finora due romanzi, racconti, numerose raccolte di poesia, la più nota *Land to Light On* (1997), e oltre a tutto questo vari libri di argomento sociale e politico, il più recente, che include anche una ricognizione personale, *A Map to the Door of No Return* (2001).

Ognuna delle sue opere è stata accolta con calore, apprezzandone l'apertura e la complessità. Tanto la sua scrittura poetica quanto quella in prosa hanno riscosso grande ammirazione per le sue capacità di gestione del linguaggio, come lingua e come linguaggio individuale, dal livello più idiomático ai toni lirici più sostenuti e prolungati.

Nessuna delle opere di Brand è di lettura facile, in ogni senso: il linguaggio ha aspetti idiosincratichi e una ricchezza di ritmi e di lessico che costringe a pause di riflessione, mentre nello stesso tempo la visione del mondo che questo linguaggio rappresenta è un repertorio severo e spietato dei grandi problemi dell'umanità. Brand in una intervista afferma "I count myself in that tradition of writers who take up the hard questions, who are never satisfied with our condition, who want to see equality in the world and who will push their ideas and their language and their minds to embrace that." Non occorrono molte pagine per sentire, ancora prima che capire, quanta passione alimenti la durezza della visione. Per leggere le opere di Brand e porsi almeno in direzione non antagonista rispetto al suo sguardo si deve prima di qualunque altra cosa ricordare il suo impegno e lavoro sociale, e la sua posizione politica in senso lato, incluse le sue posizioni nei confronti della storia canadese e del mondo. Non è del tutto facile perché l'abitudine a definire due guerre novecentesche 'mondiali' ha in qualche modo opacizzato il significato di 'mondiale', mentre 'globale' ha assunto anche troppi significati, e si è per questo indebolito. I concetti di 'mondiale' legato alle guerre, di 'globale' legato all'economia e alla società, e molti altri, come quello di razza, *gender*, diritto al lavoro, che compongono il

Dionne Brand, *Di luna piena e di luna calante*, Trad. it Sara Fruner, Firenze, Giunti, 2004, pp. 281 (*At the Full and Change of the Moon*, 2000)

Francesca Romana Paci

cluster delle nostre preoccupazioni contemporanee sono invece tutt'altro che opachi per Brand, che non si nasconde problemi, paradossi, contraddizioni, e neanche il peso nudo del male.

Il romanzo che ora esce in Italia, con il titolo attraente *Di luna piena e di luna calante*, difficilissimo da tradurre e affrontato e risolto con onore da Sara Fruner, è impostato come una grande cronaca storica, ed è molto ricco, sconcertante e crudele. La stessa ricchezza, della lingua, del pensiero, della sensualità, della bellezza possibile, dell'amore possibile, lo rende crudele. La dimensione del tempo, quasi due secoli, e quella dello spazio, le Americhe e l'Europa, sono una ulteriore inevitabile complessità della visione, e si traducono subito in complessità concettuale: lo spostamento nel tempo e nello spazio non è una conquista, non è certo neanche nel romanzo che cosa sia una conquista. Di certo rimane solo un insopprimibile anelito per la giustizia, che dovrebbe coinvolgere tutto, perché anche la libertà è giustizia. L'incrociarsi continuo delle passioni oscura la limpidezza della visione di tutti. Il coraggio di Brand è anche quello di porre domande senza risposta.

Il romanzo comincia con un capitolo che è un antefatto, con la storia della schiava nera Marie Ursule a Trinidad, giustiziata per ribellione e per aver convinto gli schiavi a un suicidio di massa con il curaro (scelta impressionante e interessante), il che voleva dire sottrarre al padrone proprio la sua ricchezza più grande. È impossibile leggere queste pagine senza pensare a quelle sugli schiavi di Adam Smith nel suo famoso libro *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, del 1776, dove Smith condanna la schiavitù non tanto dal punto di vista morale, ma perché il mantenimento del patrimonio, costituito dalla carne degli schiavi stessi e dalla loro salute, è un'impresa costosa e non sicura per l'imprenditore-padrone; molto meglio lavoratori salariati, dal cui benessere non dipende il mantenimento del capita-

le. In realtà, se quello che scrive viene contestualizzato, Smith è molto più moralmente orientato di quanto sembri citandolo così crudamente, e la sua argomentazione tende soprattutto a favorire l'abbandono dello schiavismo, che allora era ancora lontano. Pure le sue parole sembrano molto utili per leggere l'intento di Marie Ursule. Il personaggio della schiava-eroina è straordinariamente affascinante, vicino al mito e immerso nei dettagli della realtà, e nelle pieghe della storia. I rapporti di Marie Ursule con le suore Orsoline, la sua figura carismatica, la sua unica maternità, sono elementi che impostano tutto il romanzo. È per lei che le storie si configurano come una sequenza che ha il respiro di un epos, della saga di una linea familiare antica.

Alla storia di Marie Ursule e del suicidio di massa segue, non meno epica e non meno simile a un mito delle origini, la storia della sua unica figlia Bola, progenitrice di tanti figli che si spargeranno intorno a lei e in terre lontane. Anche il fascino di Bola è notevole, e ognuno dei suoi compagni di procreazione entra nella visione epico-mitologica del romanzo; uno dei suoi compagni è cieco e genitore di molti figli. Considerando la storia di Marie Ursule una specie di prologo, la sezione dedicata a Bola assume una posizione simmetrica rispetto alla penultima sezione, o capitolo, del romanzo che è dedicato a un'altra Bola, forse ultima rappresentante della grande famiglia. La simmetria è resa assolutamente evidente dalla tavola genealogica che precede tutto il romanzo e ne imposta e sorregge il tono e l'impianto storico, con nomi seguiti da brevissime identificazioni narrative. Le due Bola sono personaggi inquietanti, in entrambe è rappresentata una semplicità sensuale disarmante, una incapacità mentale senza orrori, ma folle, una affettività irrazionale, incalcolabile. La prima ha molti figli, l'ultima nessuno, ma le unisce quella natura di pure folli, pure proprio per la follia. La simmetria però è seguita da una sovrapposizione, costituita dall'ultimo breve capitolo, intitolato come il romanzo *Di Luna piena e di luna calante*, dove ricompare la prima Bola, la prima figlia e madre di molti figli. In queste ultime pagine che sovrappongono due brani della vita della prima Bola e chiudono tutto il cerchio del romanzo, Bola è diversa, solare, carica di affettività strana ma calda, e molto più simile alla progenitrice di un mito: ai suoi figli, tutti diversi, Bola dice "La vita continua [...] non importa quel che sembra..." In realtà

percorrendo attraverso i capitoli le avventure degli altri personaggi si trovano e ritrovano costanti e ripetizioni, che ogni volta rimettono tutto in gioco.

Considerando il suo primo romanzo, *In Another Place, Not Here*, dall'argomento al trattamento del tempo, si può dire prima di tutto che Dionne Brand è collegata soprattutto a se stessa e sempre coerente con i suoi assunti. Tuttavia si deve anche osservare quanto Dionne Brand sia legata alla letteratura canadese e quanto sia evidentemente consapevole anche di altri rapporti letterari fuori dal Canada. Leggendo la storia della prima Bola e quella di Cordelia nel quarto capitolo, per esempio, è impossibile non ricordare i romanzi *Annie John*, *Lucy* e *The Autobiography of My Mother* di Jamaica Kincaid. Altrettanto impossibile è non avvertire muovendosi lungo tutta la narrativa di Brand il comparire di un raggio proveniente da Toni Morrison, da *Beloved* a praticamente tutti gli altri romanzi.

Sapendo che Dionne Brand non nasconde la sua ammirazione per Michael Ondaatje non stupisce trovare segni di quella ammirazione, liberamente manipolati, nel capitolo *Tamarindus indica*, il terzo, dove il personaggio di Samuel non può non richiamare quello di Kip in *The English Patient* (Kip è a sua volta, un nome, che può essere il capo di una lunga traccia). A un certo punto di Samuel, "soldato semplice Samuel Gordon Sones del Secondo Reggimento delle Indie Occidentali", evidentemente nella Prima Guerra Mondiale, nipote di Bola e del cieco proveniente dall'India (non può essere tutto un caso), figlio di Augusta che ha cambiato nome, si dice: "Era venuto fin quaggiù per servire la madrepatria, la Gran Bretagna". Brand a questo

punto, pur essendo personalmente interessata soprattutto alla diaspora africana, apre un discorso molto ampio, da una parte legato in campo storico e politico al colonialismo e a tutte le colonie (tutte, inclusa l'apparentemente improbabile Irlanda e lo stesso Canada) da un'altra parte dipana un filo legato proprio alla letteratura – si pensi anche soltanto a Earle Birney per il Canada, ma anche e perfino a Kipling, alla composizione dei reggimenti in India, alla nazionalità dei soldati, ma ovviamente non solo a quello.

Quasi inevitabile trovare nell'opera di Dionne Brand collegamenti con l'opera di Sam Selvon, uno scrittore ora trascurato, forse anche per questioni generazionali (era nato nel 1923, è morto in Canada a Calgary nel 1994), che, considerando il suo servizio nella Royal Navy durante la Seconda Guerra Mondiale, è anche come persona parte del paesaggio di Brand. Comunque non è tanto o non solo per l'influenza di personaggi come Moses e Galahad e delle loro avventure nel mondo, ma per i toni epici e lirici, e per una devastante purezza del pensiero di quei personaggi, che alla fine Selvon arriva fino a Brand, nonostante la scrittura di Brand scelga altri registri. Una ricerca a parte meriterebbero i nomi di persona e la nomina dei luoghi, che hanno una grande parte nella violenza del colonialismo. Selvon non è il solo scrittore caraibico che si potrebbe ricordare, naturalmente, ma si corre il rischio di eccedere, perché Brand è una donna molto colta, che può vantare un retroterra enorme di letture non solo caraibiche, da Wordsworth a Sartre a Walcott, e che usa tutto, in autonomia e non in autonomia, secondo la propria volontà.

Nei *Ringraziamenti* alla fine del romanzo Brand ricorda alcuni testi

documentari di storia dai quali ha tratto notizie, dati e racconti. Tra gli altri cita *The Loss of Eldorado: A History* di V.S. Naipaul. Da questo libro di Naipaul, spiega, ha tratto la base per la storia di Marie Ursule, che è un personaggio storico, una schiava di nome Thisbe, impiccata nel 1802, dopo avere subito altre atroci violenze, per avere organizzato una ribellione e un suicidio di massa. Naipaul riferisce che per la tradizione Thisbe, prima dell'esecuzione, abbia pronunciato la frase che Brand adotta per Marie Ursule: "È come bere un sorso d'acqua in confronto a quello che ho già patito." Thisbe e Marie Ursule assumono su di sé tutto il male del loro popolo, e assumono per sé il ruolo insieme di grande madre originaria e di vittima rituale per il grande riscatto. Proprio questo ruolo, unito a numerosi dettagli inquietanti e insieme rassicuranti, collegano Marie Ursule ad altre visioni femminili postcoloniali. Un esempio che non si può rifiutare è l'ava Nehanda, personaggio centrale del romanzo omonimo di Yvonne Vera, pubblicato nel 1993 in Zimbabwe, ma noto in Canada, perché Vera ha studiato a Toronto per molti anni, fino a un Ph.D. conseguito alla York University. Nehanda, come Marie Ursule e Thisbe, è per il suo popolo una figura leggendaria. Brand, però, aggiunge a Marie Ursule l'elemento della maternità effettiva, non solo metaforica, creandola madre di Bola, mentre Nehanda non è madre biologica di una stirpe.

Ma c'è un altro doloroso aspetto nel romanzo *Di luna piena e di luna calante*: la discendenza di Marie Ursule e poi di Bola è tormentata, sventurata, infelice, e vive un passaggio doloroso sulla terra, poco consolato dalle *Intimations of Immortality* di Wordsworth. ■

Il secondo volume della collana del Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi, che porta il suggestivo nome di "Laurentide", propone al lettore una raccolta di novelle fantastiche dello scrittore quebecchese André Carpentier.

La definizione "novella fantastica", pur nella riduttività propria a tutte le etichette, indica in partenza la natura di questi testi. Si tratta infatti di nove "novelle", una tipologia testuale che, da sempre, privilegia la realtà e trova i suoi referenti nella vita quotidiana e negli eventi verosimili, tanto è vero che la menzione *contes*

André Carpentier, *Rue Saint-Denis*, trad. it di Lucia Bonato, Torino, L'Harmattan Italia/CISO, 2003, pp. 184 (*Rue Saint-Denis*, Montréal, Hurtubise HMH, 1978)

Cristina Minelle

fantastiques, che appariva nell'edizione originale del 1978, è stata omessa

nella riedizione del 1988 all'interno della collana "Bibliothèque Québécoise". Allo stesso tempo, però, l'appartenere alla categoria del fantastico sfuma questa volontà di realismo: in questi testi non sono presenti elementi soprannaturali riconducibili all'estetica del meraviglioso – in cui l'intervento di fate, stregoni, pozioni, magie, animali fatati e altre creature inverosimili viene vissuto come qualcosa di consueto ed usuale; più sottilmente, vengono introdotti nelle novelle inserti irreali ed enigmatici, più o meno inquietanti, che si manifestano all'improvviso e

del tutto inaspettati nelle vite – assolutamente normali – dei protagonisti, suscitando sentimenti di ansia, sorpresa, sgomento, terrore.

Come dice il titolo, lo scenario di queste novelle è Rue Saint-Denis, arteria cittadina montrealese che racchiude in sé una varietà di mondi assolutamente disparati. Il profondo radicamento di questa raccolta nella realtà è visibile nell'estrema precisione ed oggettività con cui l'autore situa i personaggi ("Perrine Blanc è nata il primo ottobre 1948 nel quartiere Saint-Louis, da Rose Blanc, nata Cormier, e da Iréné Blanc, di mestiere sarto per cuoio, che concepirono questa figlia maggiore in un giorno di congedo per tempesta, all'indomani del Capodanno del 1948", *I sette sogni e la realtà di Perrine Blanc*, p. 17), così come i luoghi di Montréal ("I due uomini scendevano lungo rue Saint-Denis a bordo di una limousine nera [...]. Percorrendo il boulevard Métropolitain avevano attraversato l'isola da ovest a est ad alta velocità ma ora [...] l'autista aveva l'impressione di segnare il passo [...]. Le cose andarono anche peggio a sud di Rosemont e del tunnel", *I fiori di Victorine*, p. 125).

Soltanto due novelle sono ambientate, almeno parzialmente, in campagna, ma questa collocazione extra-urbana è sempre funzionale alla narrazione. In *Il mappamondo venuto dal cielo*, la vicenda – ai limiti della fanta-

scienza – si svolge nella provincia quebecchese; tuttavia, i punti che Georges du Tern colpisce sulla carta geografica formatasi in seguito alla scomparsa dell'oggetto misterioso fanno impietosamente scomparire tutti i luoghi cittadini, luoghi in cui vivono i parenti del protagonista, ritirati in campagna nella sua vecchiaia. Nella novella *La campana del Bi*, invece, la campagna è solo l'inizio del percorso: il giovane Bi parte da un piccolo villaggio per andare "in cerca di fortuna" – chiare sono le influenze del racconto orale – a Montréal, dove però rimarrà orribilmente e mortalmente mutilato all'interno di una vecchia casa stregata di rue Saint-Denis. Tracce di un mondo atavico, tra il tradizionale e il folcloristico, comunque estraneo alla modernità urbana, appaiono anche in altre novelle, per esempio *Il cofanetto della Corriveau*, la quale, come ricorda Anna Paola Mossetto nella sua *Prefazione*, era una "leggendaria uxoricida del XVIII secolo, entrata nell'immaginario collettivo quale prototipo locale della strega esperta in diaboliche malizie" (p. 12). Vari universi convivono quindi in questa raccolta, così come vari sottogeneri: abbiamo citato il racconto popolare e la fantascienza, ma non dimentichiamo il genere poliziesco che appare nella novella *Il Fatala di Casius Sahbid*, o il racconto umoristico – con un clin d'œil ironico all'epica e al racconto biblico – in *La copia di Ido*. La

stessa varietà è tra l'altro visibile anche nelle epigrafi che precedono i testi, che vanno dalla citazione storica al proverbio popolare, dalla sentenza filosofica al verso poetico.

C'è tuttavia un filo conduttore che accomuna le diverse novelle, come spiega Anna Paola Mossetto rinviano anche all'introduzione di Michel Lord per l'edizione Bibliothèque Québécoise, e questo filo consiste nella condanna decisa e inappellabile del commercio e del denaro, "[...] cosicché sotto il segno negativo si pongono il culto per il denaro e la presunta commercialità di ogni cosa, mentre sotto quello positivo, spicca la coraggiosa ricerca della conoscenza" (p. 13). Non è un caso se l'unico commercio non esplicitamente legato al male si rivela essere quello del libro, come nella novella *La libreria d'Oltretempo*, in cui Carpentier mette in rilievo il lato positivo, gratuito e senza tempo del *sapere*, in contrapposizione allo svilimento dei valori proprio dell'*avere*.

Si tratta quindi di un'opera davvero proteiforme, che gioca in modo sapiente su vari livelli e che mira ad allargare l'orizzonte del lettore: in questo senso, la novella fantastica rappresenta un invito ad andare oltre le apparenze, a "coltivare il dubbio" (*Introduzione*, p. 15), a lasciarci andare un po' al largo con la sicurezza di chi sa di poter contare su una boa di salvataggio nel momento dello smarrimento. ■

S'il est vrai que la notion d'« culture migrante » est née pendant les années 1980, il faut rappeler aussi que le Québec, comme le Canada, a toujours été une terre d'émigration. Daniel Chartier répertorie dans ce volume tous les écrivains qui, pendant le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, ont donné leur contribution à la littérature du Québec, francophone aussi bien qu'anglophone.

L'introduction précise quelques points fondamentaux pour la compréhension du développement et des enjeux de la littérature écrite par les immigrants. D'abord, l'A. focalise les quatre phénomènes qui, ensemble, sont à l'origine de ce courant littéraire, à savoir le postmodernisme, les changements de la loi canadienne de l'immigration, la perception de l'importance de l'apport des immigrants et l'émergence d'une définition civique de la citoyenneté québécoise. En outre, il souligne la particularité du cas québécois : dans le panorama littéraire, en effet, ce groupe d'écrivains

Daniel Chartier,
*Dictionnaire des écrivains
émigrés au Québec 1800-
1999*, Québec, Éditions
Nota Bene, 2003, pp. 372

Cristina Minelle

a très vite été reconnu comme un fait littéraire nouveau mais bien réel ; en tout cas, c'était une réalité qu'on ne pouvait plus négliger. Ce qui est sûr, c'est que la contribution des immigrants a modifié certains traits de la littérature québécoise, avec une attention particulière pour les notions de *frontière* et de *marges*, particulièrement importantes en Amérique.

Il faut également tenir compte de quelques difficultés que rencontre ce type d'analyse, comme l'indisponibilité d'études générales pour comprendre les rapports littérature-immi-

gration, ou bien les lieux communs couramment employés lorsqu'il est question de littérature migrante, par exemple que les années 80 ont marqué un accroissement du flux migratoire. En réalité, celui-ci a toujours été plutôt régulier si on envisage la *quantité* des étrangers qui arrivent au Québec; les modifications qui deviennent visibles dans les années 1980 sont en réalité la conséquence du changement de la loi sur l'immigration à la fin des années 1960 et ne concernent pas le nombre des immigrants mais la diversification de leur provenance. Il faut en outre ajouter « la prise en charge critique » du phénomène de l'écriture migrante, avec la fondation de revues et de maisons d'édition, la formulation d'un projet esthétique ainsi que l'émergence de figures et œuvres majeures.

La particularité de ce volume est qu'il « s'inscrit dans les principes d'une ré-interprétation du phénomène de la littérature, définie comme une histoire de la vie littéraire, à la

différence d'une histoire de la littérature », en s'ouvrant ainsi à des approches multiples, qui ne considèrent pas seulement le pur fait littéraire ; ceci est d'autant plus important qu'il s'agit de littérature migrante : Chartier souligne très à propos que « les écrivains nés à l'étranger forment le cinquième des écrivains du Québec, soit le double de la proportion que l'on retrouve dans la population en général. » Le but de cette recherche n'est donc pas de séparer ce courant du reste de la littérature québécoise, mais d'en voir l'importance au sein de la vie culturelle et sociale du pays.

Plusieurs autres études ont déjà paru à ce sujet, mettant en relief chaque fois des éléments différents et employant des critères d'analyse plus ou moins restreints. Ici, l'A. a voulu établir des critères les plus larges possibili, tout en ne faisant pas « débordare l'objet d'analyse » pour circoscrivere des problématiques ou des corpus specifici : pour être inclus dans ce dictionnaire il faut répondre à trois conditions : être né

à l'étranger, avoir vécu au Québec dans l'intention d'y habiter et y avoir publié au moins une œuvre.

628 écrivains, présentés en autant d'entrées, sont repertoriés dans cet ouvrage : chaque fiche bio-bibliographique indique le lieu et la date de naissance de l'auteur – et de mort dans les cas d'écrivains décédés –, en résume très brièvement le parcours migratoire et les activités (par exemple : Bosco, Monique. Née à Vienne (Autriche) en 1927, elle vit à Marseille (France) à partir de l'âge de quatre ans. Elle étudie d'abord en France, puis au Québec, où elle émigre en 1948. Romancière, poète, journaliste, critique et professeure de littérature) et puis dresse une liste de tous ses ouvrages publiés.

Les annexes qui se trouvent à la fin proposent plusieurs tableaux, graphiques et schémas qui résument en données statistiquement évaluables les informations des fiches bio-bibliographiques : cela rend ce dictionnaire un outil de consultation vraiment précieux car à côté des informations précises sur les écri-

vains, il y a aussi la possibilité d'avoir une vision globale assez exhaustive du phénomène, au moins d'un point de vue quantitativo. Certaines constantes émergent : les écrivains arrivent en moyenne à l'âge de trente ans, après des parcours migratoires multiples, ils écrivent pendant 20 ans et publient environ 20 œuvres. Il s'agit en général d'écrivains très scolarisés, qui occupent très souvent un poste dans l'enseignement, le journalisme ou l'édition, les hommes étant toutefois plus présents et plus féconds que les femmes.

Il s'agit évidemment du résultat d'un grand effort de recherche, que l'A. a commencé en 1996 et qui n'a été possible que grâce à l'emploi de toutes les ressources disponibles – banques de données, bibliothèques, archives, articles,... Plusieurs illustrations représentent les couvertures des volumes cités et ajoutent un élément visuel très intéressant qui montre aussi les évolutions typographiques que la littérature des immigrés a connues au fil de son développement. ■

Con questo volume, Ylenia De Luca si propone di ripercorrere il cammino della poesia quebecchese degli ultimi cinquant'anni prendendo come guida l'opera e il pensiero di Claude Beausoleil, poeta che "più di ogni altro riassume in sé i fermenti e le conquiste della sua generazione" (p. 9). Come afferma Giovanni Dotoli nell'*Introduzione*, il percorso scelto è "nello stesso tempo tematico e socio-culturale" e si articola in quattro capitoli che analizzano la poesia quebecchese dal 1948 fino ad un presente che va "verso la postmodernità".

Il primo capitolo traccia in modo sintetico ma completo una panoramica della poesia quebecchese dal 1948 ad oggi. Il punto di partenza è infatti il manifesto *Refus global*, con il suo impatto nella vita culturale del Québec e con il suo rapporto con le avanguardie europee: l'elemento centrale per la nuova letteratura diventa il testo, mezzo e luogo privilegiato di un piacere della scrittura ma anche di una rivolta contro il passato e le sue norme. Dopo essersi soffermata sull'importanza della "generazione dell'Hexagone", in particolare in relazione alla figura di Gaston Miron e del suo impegno sociale in seno alla collettività, l'A. arriva a considerare gli anni '70, decennio cruciale per la poesia quebecchese e per Beausoleil

Ylenia De Luca, *La poesia quebecchese fra tradizione e postmodernità*. Claude Beausoleil, Fasano, Schena, 2003, pp. 202

Cristina Minelle

stesso, che inizia a pubblicare nel 1972: il testo, il sesso, l'americanità, la città, il corpo e il quotidiano entrano in gioco e costituiscono il nuovo materiale poetico. La poesia, secondo una tendenza formalista, "fa del linguaggio il suo assoluto" (p. 34); al tempo stesso, viene introdotto quale elemento nuovo il rapporto tra corpo e scrittura, come conferma lo stesso poeta nell'intervista accordata ad Ylenia De Luca che compare alla fine del volume: "[...] je pense que le mot 'corps' est très près du mot 'texte', il est organique à l'écriture" (p. 163). Gli anni 1980 corrispondono ad un certo ritorno al lirismo, conseguenza dello smarrimento della coscienza moderna in una società in continua evoluzione: in questo clima, verso la fine del decennio, cominciano ad emergere le "scritture migranti", segno dei tempi e fondamentale esperienza di incontro tra varie culture, di cui Beausoleil coglie subito le potenzialità. La poe-

sia attuale, quindi, sembra trasformarsi tenendo conto proprio delle acquisizioni di queste due grandi correnti, formalismo e lirismo, che continuano ad intrecciarsi e che dialogano sempre di più con realtà "altre".

Il secondo capitolo, "La poesia di Claude Beausoleil: fra tradizione e innovazione", ci accompagna alla scoperta del percorso del poeta, autore nella sua carriera di più di 60 raccolte. La lettura di altri poeti segnerà la direzione della sua crescita intellettuale: Nelligan, gli "scrittori della solitudine" – Anne Hébert, Saint-Denis Garneau, Alain Grandbois, Alfred et Clémence Des Rochers, Marie-Claire Blais – gli scrittori *engagés* collaboratori di "Parti Pris" et Paul Chamberland influenzeranno la sua percezione della poesia come "desiderio e soprattutto bisogno di comprendere, cercare e definire ciò che si è e a quale cultura si appartiene" (p. 55). Una costante delle prime raccolte, appartenenti alla produzione degli scrittori cosiddetti "testualisti", è l'intreccio dell'elemento formale con quello autobiografico; in seguito il poeta passa alla scrittura del corpo e "de l'intime", ma anche della città, una città che – come per la maggior parte degli scrittori quebecchese – è sempre e solo Montréal. L'impegno di Beausoleil non si ferma certo alle sue raccolte: accanto all'attività a favore

della diffusione della poesia e della cultura quebecchese, troviamo infatti anche la pubblicazione di articoli – raccolti nel 1984 nel volume *Les livres parlent* – e di saggi critici.

Al centro del terzo capitolo si trova la questione della *modernità*: il desiderio di rinnovamento e di sperimentazione e l'insistenza sulla specificità della poesia moderna quebecchese diventano fondamentali all'inizio degli anni 1970 e stimolano la ricerca di una nuova scrittura così come la fondazione di riviste, case editrici e collane. La modernità tesse legami sempre più stretti con il *linguaggio*: insieme, concorrono a portare avanti una critica spietata della *normalità* e a porre come imperativo la necessità di stupire e sconcertare. Altri due elementi essenziali dell'esperienza moderna sono infatti la follia e l'erotismo, come esperienze-limitate che spingono l'individuo al di là dei suoi limiti, verso territori oscuri dominati dalla scomparsa di ogni regola e logica. Si lega a questo l'importanza – che diventa esigenza – del silenzio, un silenzio concretizzato nella brevità di alcune poesie e che non fa che aumentare drammaticamente l'esplosione dell'intensità lirica.

La poesia quebecchese, come viene detto nel quarto capitolo, sem-

bra proiettata verso la postmodernità; Ylenia De Luca, però, fa alcune importanti precisazioni: "Nonostante la sua continua proiezione verso il futuro, la poesia quebecchese contemporanea tenta di ancorarsi e di recuperare un passato, seppur recente, per l'affermazione di una sua identità specifica". Beausoleil stesso, nella sua costante volontà di rappresentare nella sua opera la realtà contemporanea del Quebec, si chiede se ci possa ancora esserci arte come *creazione originale*, e secondo quali modalità. Questo discorso sulla postmodernità si intreccia naturalmente con la riflessione sul suo rapporto con la modernità, con il postcolonialismo e con la questione della lingua; ancora una volta, secondo l'A., emergono le difficoltà legate all'incertezza di un'identità propria del Québec: "Un'ambiguità che si manifesta nel discorso critico quebecchese consiste, quindi, nella volontà, da parte di un popolo ancora alla ricerca di una sua identità specifica, di contribuire al progetto postmoderno". Proprio agli scrittori è affidato questo ruolo tanto importante quanto delicato: "Il compito dello scrittore quebecchese è, dunque, quello di scrivere opere che possano legittimare l'originalità della loro cultura, inventando così un campo letterario non europeo

e del tutto originale". La lingua e l'intertestualità – in particolare la parodia, "forma artistica postmoderna per eccellenza" secondo Beausoleil – diventano i mezzi privilegiati per raggiungere questo scopo e liberarsi definitivamente dalla "dominazione patriarcale".

Ylenia De Luca lo afferma in modo inequivocabile: per Beausoleil la poesia non *significa*; molto semplicemente, essa è, ed è proprio in quanto realtà sempre parzialmente indecifrabile, in cui una parte del mistero è creata dall'armonia sonora e dall'energia che emana dal corpo nel momento della *performance*: ancora una volta, corpo e linguaggio sono elementi inscindibili. In questa visione "globale" della poesia, l'influenza attuale di altre culture non può che arricchire ulteriormente la poesia quebecchese, tanto più che, come dice Beausoleil stesso, "La poésie québécoise contemporaine est une poésie qui affirme son destin à l'intérieur de l'évolution des poésies du monde" (p. 153); le realtà dell'individuo e del Québec si trovano quindi come riassorbite in una dimensione più grande, universale, in un tessuto di rapporti e di analogie che vede come denominatore comune la scrittura del mistero dell'animo umano. ■

Au cours de ces dernières années l'entretien connaît un certain succès auprès des universitaires qui se prêtent à cet art du dialogue, longtemps réservé aux journalistes, mais qui est en fait une des plus anciennes formes d'expression écrite de notre civilisation occidentale. Pourquoi ce choix ? Est-ce pour sauvegarder « une allure de l'oralité » (p. 9) qui caractérise aujourd'hui le fameux discours de communication ? Est-ce, selon la règle, un moyen d'actualiser des propos qui frappent directement le lecteur et le fait réagir ? Est-ce une volonté de donner un témoignage du présent qui constitue, de toute manière, une preuve d'authenticité pour l'avenir ? Bref, Giovanni Dotoli se prête lui aussi à cette expérience médiatique et tient des interviews à tous les écrivains québécois venus en tournée récemment en Italie ou rencontrés à Paris. Ces Nord-Américains de langue française, même les plus timides, comme Marie-Claire Blais, sont tout à fait rompus au jeu social des médias, c'est pourquoi ils répondent avec aisance et « une fraîcheur étonnante » (p.9), et, ajouterais-je, une

Giovanni Dotoli,
*Culture et littérature
canadiennes de langue
française. Entretiens avec
Antonine Maillet, Claude
Beausoleil, Nicole
Brossard, Hédi Bouraoui,
André Carpentier, Esther
Rochon, Naïm Kattan,
Marie-Claire Blais,
Fasano, Schena, 2003,
pp. 160*

Anne de Vaucher

grande franchise (p.9). Ils sont d'autant plus sincères qu'ils se sentent dépositaires d'un savoir et d'une littérature qu'ils ont contribué à construire. Pour eux la parole est vérité.

Les thèmes débattus gravitent autour de l'intérêt commun qu'est la littérature, le rôle de l'écrivain, son rapport au langage, son univers, ses personnages, la notion de genre, genres confondus ou genres différenciés, l'acte de création, pour qui écri-

re ?...et cette mondialisation « forme d'aplanissement » (Carpentier, p. 69) que ressentent davantage les Québécois, proches de l'Amérique, et qui ont peur de perdre ce qui fait leur différence et leur personnalité. Ce sont des arguments que nous aimons tous traiter quand la chance nous est donnée de converser avec des écrivains. Chacun apporte quelque chose de nouveau à partir de son expérience d'écriture.

Particulièrement intéressants sont les points de vue de ceux qui représentent la littérature francophone hors-Québec, Antonine Maillet et par Hédi Bouraoui, qui nous disent avec force et une certaine impuissance combien les littératures acadiennes et franco-ontariennes sont tenues en minorité par les institutions littéraires québécoises (l'Académie des Lettres du Québec est la nouvelle appellation de l'ancienne Académie Canadienne Française) et les maisons d'éditions montréalaises. Ils nous disent aussi combien est vivante et forte la jeune génération de poètes et de romanciers de leur pays. Nicole Brossard, très experte dans l'exercice de l'inter-

view, prononce des phrases lumineuses sur la poésie et son renouvellement: « Je pense que les secrets qui font que les mots se rechargent de sens viennent de l'énergie, à un moment particulier de la vie d'un écrivain[...] c'est une force énergétique qui entre dans la langue et c'est pour cela que la poésie se renouvelle de génération en génération » (p.41) Très intéressante aussi cette défini-

tion « d'émigressence », essence de l'émigration, d'Hédi Bouraoui pour désigner cet « humanisme du troisième millénaire » qui sera libéral (p. 56). Enfin, à une question sur la disparition actuelle des genres en littérature et, par conséquent dans l'écriture, Marie-Claire Blais ne répond pas mais elle réaffirme avec conviction que l'écriture est « un art extrêmement exigeant », tout le monde

croit pouvoir devenir écrivain aujourd'hui, mais ce n'est pas vrai, « cela demeure une exigence d'une rigueur extrême » (p.130).

En conclusion Giovanni Dotoli réaffirme avec optimisme la vitalité de la littérature francophone canadienne, l'idéal humaniste d'une langue française encore universelle (mais pour combien de temps ?). Faisons lui confiance. ■

Cet ouvrage collectif naît des échanges fructueux interuniversitaires qui unissent depuis vingt ans l'Université de Montréal à Montréal et l'Université de Bologne et particulièrement le Centre d'Etudes Québécoises (CETUQ, aujourd'hui CRILCO, Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et Culture Québécoise) et le Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi qui regroupe 7 universités italiennes et qui a son siège à Bologne.

Fréquemment, régulièrement même, les chercheurs sont appelés à revisiter les archétypes et les mythes de la littérature occidentale : « Italie, mère des arts et des lettres » depuis Joachim du Bellay, Italie « berceau-de-la civilisation », Rome, « capitale de la Chrétienté » est l'un des plus obsédants, un de ceux auquel ne résiste ni l'homme du Nouveau Monde, qui a soif de se ressourcer, ni celui du vieux continent qui n'a pas le même sentiment de manque à combler mais qui s'y rend pour y découvrir la Beauté et la douceur de vivre.

Ce nouveau volume n'échappe à cette emprise. *Italies imaginaires du Québec*, un beau titre « pluriel » qui rassemble des voix multiples venues du Québec et d'Italie, pour analyser comment les Canadiens-Français du XIX^e siècle et les Québécois d'aujourd'hui imaginent, ce pays par trop idéalisé. « Vision préétablie », « voie balisée » dit Rajotte, relisant des textes anciens (pp. 55 et 60), le voyage en Italie est « une liturgie », un pays que l'on visite livre en main (p. 60), certes, la plupart de ces études se situent dans ce sillage, mais en dehors de ces clichés que suppose tout voyage dans la péninsule, ce qui nous intéresse, ce sont les impressions de chaque voyageur, ecclésiastique, poète ou romancier qu'il soit, car leur vision est toujours l'expression d'une conscience individuelle, rendue perspicace par la médiation de l'écriture et qui, avec le recul du temps, prend une dimension historique. Robert Mélançon, Pierre

Carla Fratta et Elisabeth Nardout-Lafarge (éds), *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Fides, 2003, pp. 248

Anne de Vaucher

Rajotte et Hans-Jurgen Lüsebrink nous font découvrir des textes très peu connus qui illustrent ce que pensent les très catholiques Canadiens-Français du *Risorgimento*, et pour un lecteur européen, il y a de quoi sourire: Victor Emmanuel est un « roi excommunié et bandit », Garibaldi, une « canaille de l'Italie tant au nord qu'au sud », une « illustre ganache », Cavour une noble crapule, les patriotes italiens « une bande de canailles » (p.38), des rouges impénitents !! Mais on apprend aussi qu'Arthur Buies, qui a été soldat de Garibaldi en Sicile, donne une vision différente de la présence de ce grand nombre d'étrangers à Rome: « C'est que la cause italienne n'était pas une cause de parti, mais une question de nationalité, une question européenne, la question de tous les peuples » (p. 40). Amusantes aussi les notations de Tardivel sur la « misérable petite rivière qu'est le Tibre » et les « cascates de Tivoli » qui ne sont rien en comparaison des fleuves et des chutes du Canada.

Par contre Edmond de Nevers qui semble le type même du voyageur érudit et croyant, saisit très vite que Rome s'est « temporalisée » (p. 76) et « la nouvelle Italie de Cavour et de Garibaldi est une vision utopique d'avenir, associant nationalisme, liberté démocratique et héritage culturel » dont devrait s'inspirer le peuple canadien français. (p. 77).

Pour les romanciers, aller en Italie passe d'abord et avant tout par la médiation du livre, et puis, comme

toujours, le voyage ramènera à soi, à ses lieux, à sa propre conscience, à ses obsessions. Plusieurs études en rendent compte ici : Hubert Aquin, Normand de Bellefeuille (Gilles Dupuis), Alain Grandbois (Nicole Deschamps), Pauline Harvey (Paola Mossetto), et Marie-Claire Blais. S'interrogeant sans cesse sur l'existence du Mal dans le monde, l'écrivaine a une révélation en lisant *L'Enfer* de Dante en traduction française, elle le fait sien, le cite même en italien et le réactualise en l'adaptant aux maux de notre siècle. (Anne de Vaucher).

Les mythes ne meurent pas, on le sait, mais on les déconstruit, on les regarde du bas, on en fait la parodie : Carla Fratta nous divertit lisant *Quatre sacrilèges en forme de tableaux* de Marie-José Thériault, Anna Giauffret Harvey relit Ducharme qui démolit Colomb, Cabot et Al Capone.

Vue du Québec, l'Italie conserve donc, envers et contre tout cette fascination impérissable.

Mais lorsque cette même Italie s'intériorise dans le cœur de l'émigrant qui doit la quitter pour ne peut-être jamais y revenir, alors le mythe change et l'Italie devient la marâtre qui chasse ses enfants, souvent en accord avec ses gouvernants (Pierre L'Hérault, p.192). Dans ce volume prennent place plusieurs études très approfondies qui concernent l'émigration italienne au Québec et parlent de cette « déchirure » inguérissable que constitue l'exil (Bruno Ramirez et Pierre L'Hérault). Le heurt entre la société d'origine que l'émigrant doit conserver à travers ses clichés de vie (*la famiglia, la casa*, l'être macho pour l'homme italien), pour ne pas perdre son âme et la société d'accueil peut-être un succès ou un échec. On assiste dans *Umertà*, cette série télévisée de 1996, à « un trafic des clichés », comme l'écrit Elisabeth Nardout Lafarge. Le milieu mafieux, qui repose sur ces clichés, est modifié par la présence d'épouses québécoises qui vont changer la

donne, parce qu'elles changent les origines.

Ce livre collectif est d'abord le signe d'une collaboration scientifique très étroite entre l'Italie et le Québec

– il s'agit du deuxième volume que nous produisons ensemble – le premier s'intitulait *L'âge de la prose* et a été publié en Italie par Bulzoni en 1992 – Cette revisitation d'un archétype un

peu usé a donné lieu à des relectures nouvelles et à des points de vue différents, un livre donc en mosaïques, riche en suggestions et en propositions de lecture. ■

Parler d'un poète comme Gaston Miron n'est pas une entreprise aisée, vu la place qu'il occupe au sein de la littérature québécoise ainsi que de toute la francophonie. Yannick Gasquy-Resch, en poursuivant son activité de diffusion de la littérature du Québec, accepte le défi en choisissant une écriture qui se situe entre la critique et la divulgation: le quatrième de couverture présente ce volume comme « destiné à un public non spécialiste, mais qui aime la poésie ». Ce sont les deux caractéristiques principales de *Gaston Miron. Le forcené magnifique*, un ouvrage qui se veut une introduction à la figure de Miron réalisée par l'emploi d'un langage simple et par un savant entrecroisement de biographie et écriture, à l'image de la vie du grand poète où les vicissitudes humaines – personnelles, sociales et politiques – ne peuvent être séparées des textes de *L'Homme rapaillé*.

Le volume se compose de deux parties, « Territoires identitaires » et « La poétique de *L'Homme rapaillé* » : ce n'est bien sûr qu'une division fonctionnelle à l'analyse des thématiques traitées, du moment que même la première partie, fondée sur des données biographiques, utilise de façon très ample des passages tirés de dif-

Yannick Gasquy-Resch,
*Gaston Miron. Le forcené
magnifique*, Montréal,
Hurtubise HMH, 2003,
pp. 156

Cristina Minelle

férents poèmes pour illustrer les retombées poétiques des expériences vécues. Les origines, l'arrivée en ville, les voyages, l'engagement politique, l'expérience de l'Hexagone, l'amour, se concrétisent avec force et passion mais aussi avec rage et désespoir dans son recueil qui, selon André Brochu qui signe la *Préface*, vise à rassembler tout l'existant: « Gaston Miron, venu des âpres Laurentides, homme de la campagne s'incorporant les savoirs de la ville, sociologie, littérature, verra toujours le savoir et l'écriture comme un tout à conquérir, sans aucune facilité, sans acquis progressifs, d'un seul coup toujours à répéter [...] » (p. 9).

Yannick Gasquy-Resch fait en sorte que le lecteur saisisse l'inquiétude de l'homme qui ne cesse de remanier ses vers, dans la tentative de « se rapailler

», se recomposer, se retrouver. De même, elle met en relief le « dialogue » que Miron entretient avec des poètes français – Rutebeuf, du Bellay, Éluard, Frénaud – mais aussi francophones ; il se reconnaît en particulier en Césaire, dont la poésie semble être tellement en accord avec sa pensée qu'il se sent parfois « écrasé » (p. 142) par ses vers et par la précision avec laquelle ceux-ci décrivent ses propres émotions et réflexions.

La dernière partie est un approfondissement de ce que Gasquy-Resch appelle « une poétique du mouvement », c'est-à-dire la tentative de reproduction de la marche infinie de l'homme qui cherche et qui se cherche, dans un mouvement « qui lie le sujet à l'espace et à autrui » et qui se pose comme « un trajet qui doit aboutir à une naissance et un commencement » (p. 127). À la fin du volume il y a un intéressant « Petit glossaire mironnien » : le lecteur peut y retrouver l'explication de certains termes particuliers employés par le poète, souvent des termes québécois populaires ou régionaux mais parfois aussi de véritables néologismes, dont la compréhension permet au lecteur de pénétrer en profondeur dans l'univers de cette « histoire d'un homme » (p. 95) qu'est *L'Homme rapaillé*. ■

La pubblicazione in italiano di *Noman's Land (Terra di Nessuno)*, il romanzo più celebre della scrittrice canadese Gwendolyn MacEwen, rappresenta un fatto degno di nota, considerato che, fino a tempi recenti, l'autrice era conosciuta nel nostro Paese solo da una ristretta cerchia di studiosi ed estimatori, e che, anche presso questa élite intellettuale, la sua fama era legata essenzialmente al lavoro di poetessa. Il romanzo, la cui versione originale risale al 1985, porta in sé le tracce della grande passione – e della straordinaria competenza – di Gwendolyn MacEwen per la psicologia, la filosofia e le scienze occulte; contiene inoltre numerosi frammenti autobiografici che conferiscono al testo un respiro molto ampio ed un valore umano che va oltre i meriti letterari. La traduzione

Gwendolyn MacEwen,
*Terra di nessuno: verso
l'uomo primordiale*. Trad. it.
Carolina Fabricci,
Ravenna, Longo, 2003,
pp. 150

Denise Gatto

di Carolina Fabricci coglie perfettamente il ritmo poetico dello stile di MacEwen e lo rende in un italiano scorrevole, fluido, senza intoppi – impresa tutt'altro che facile laddove si lavora su materiale tanto complesso, ricco di connotazioni evocative e simboliche.

Il volume si apre con una presentazione di Carla Comellini, che riconduce al contesto letterario canadese l'insieme di miti e metafore impiegati da MacEwen, e segnala alcune interessanti corrispondenze sul piano simbolico tra *Noman's Land* e le opere di D.H. Lawrence e M. Lowry. Di grande utilità ai fini della comprensione dell'opera è l'introduzione di Carolina Fabricci, la quale ci mette a conoscenza dei principali fatti biografici riguardanti l'autrice, in particolare dei traumi che incisero profondamente sulla sua psiche e la portarono a trovare rifugio nell'arte. La scrittura rappresentò per Gwendolyn MacEwen un atto catartico e curativo, un modo per tenere a bada le proprie paure, un mezzo per creare un mondo mitico, della fantasia, dove rifugiarsi per eludere il dolore del presente. Segue una critica puntuale e

approfondita dei capitoli – in forma di racconti – che costituiscono il corpo del romanzo, e un’analisi dei temi che sottendono la narrazione, ovvero la solitudine, il rapporto con la natura, il realismo magico.

Carolina Fabricci accompagna idealmente il lettore dal primo racconto – in cui Noman (Nessuno), colpito da un fulmine durante un temporale, si ritrova sul ciglio di una strada, nudo, fradicio e completamente privo di memoria – fino all’ultimo in cui il protagonista riaffiora dal lago Ontario che ha attraversato a nuoto, compiendo un’impresa al

limite delle potenzialità umane. Durante la traversata Noman sta per essere sopraffatto da un’improvvisa tempesta e, ormai allo stremo delle forze, si spinge verso il fondale, cercando la morte; gli abissi però lo respingono, ed egli coglie, come un’improvvisa rivelazione, il valore dell’esistenza e l’immortalità della propria anima. In questo romanzo, suggestivo e poetico, sono contenuti diversi messaggi; i più significativi riguardano, a mio giudizio, la lotta contro il dolore e la ricerca di un equilibrio interiore, che consenta di dominare l’angoscia e di superare le

avversità: “Tieni insieme questa cosa che chiami te stesso. Perché sei qui, perché ti trovi in quest’orribile sogno: non chiedertelo o andrai in pezzi. Spingiti avanti, avanti ...” e la certezza che la riscossa sia sempre, comunque possibile, come per Noman, il quale, superata la prova, si sente “dolorosamente, grandiosamente vivo”.

Plauso al lavoro di Carolina Fabricci che ha il doppio merito di essere impeccabile, e di aver reso accessibile al grande pubblico un’opera significativa del panorama letterario canadese contemporaneo. ■

Secondo Racine, le tragedie sono maggiormente efficaci se basate su pochi elementi. L’ultimo romanzo dello scrittore canadese Yann Martel, *Life of Pi*, corrisponde esattamente a questi dettami. La storia narrata, dietro un titolo così promettente di avventure, è in realtà riassumibile in poche righe. Il proprietario e direttore dello zoo di Pondicherry (India) decide di trasferirsi in Canada sul finire degli anni ’70. La nave da carico giapponese sulla quale si è imbarcato con la moglie, i due figli adolescenti e non pochi animali destinati ad acquirenti canadesi e statunitensi s’inabissa nel Pacifico, forse per un’esplosione in sala macchine. Il figlio più giovane, Piscine Molitor Patel (noto a tutti come Pi) si ritrova fortunatamente su una scialuppa di salvataggio, sopravvive per duecentoventisette giorni in mare aperto grazie alle scorte di viveri, ad un manuale di sopravvivenza e al suo ingegno e raggiunge le coste del Messico. Anni dopo, uno scrittore canadese girovagando per l’India in cerca di ispirazione viene a sapere per caso dell’incredibile avventura, torna a casa, intervista il protagonista e unendo i suoi appunti, i colloqui, il diario del viaggio ed altri documenti pubblica il libro.

A raccontare così la trama, il libro si preannuncerebbe semplicemente come un racconto di avventure ambientato in alto mare, con l’unica trovata da parte dell’autore di attribuire al naufragio non tanto il ruolo di prologo a ulteriori avventure in terre esotiche quanto di fulcro del libro. Le vicissitudini di Pi su quello che egli stesso definisce un guscio di noce si dipanano infatti per circa duecento pagine. Si tratta di un’azione semplice con pochi accadimenti ma non priva di significato o di colpi di scena, come la scoperta che Pi non è

Yann Martel, *Life of Pi*,
Edinburgh, Canongate,
2001, pp. 319

Giovanna Bolcato

solo sulla scialuppa e il suo compagno è una tigre del Bengala alla quale è talvolta demandato il compito di sbarazzarsi di ospiti indesiderati, l’incontro con un altro naufrago e l’arrivo su un’isola sconosciuta. Nulla di ciò che è narrato corrisponde però esattamente alle aspettative create dalla letteratura di genere. Quell’elemento di sicuro effetto e spesso presente nelle storie di naufragi, il cannibalismo praticato dagli altri sopravvissuti verso uno o più membri del gruppo, viene a mancare. Al suo posto troviamo l’uccisione di pesci, tartarughe e volatili che all’inizio suscitano in Pi, un indù devoto e strettamente vegetariano, sentimenti di ribrezzo paragonabili a quelli provati dalla carne umana in un’altra persona. Gli unici due incontri con altri esseri umani sono fortuiti e quasi fatali; per Pi gli uomini non sono la salvezza. L’unica terra nella quale egli incappa è una fantastica isola galleggiante di alghe che desalinano l’acqua e sono pure buone da mangiare. Caratterizzata da un verde lussureggiante capace di assorbire anche i marosi più impetuosi, l’isola è la quintessenza dei sogni di qualsiasi naufrago, una fonte inesauribile di acqua e di cibo, un porto sicuro, nonché una sfida ed uno stimolo continui per lo scienziato in erba che è Pi. I profondi canali collegati al mare aperto ove affiorano i pesci che alimentano gli ospiti dell’isola ricordano i cesti tramite i quali si approvvigionano gli abitanti di

Laputa, l’isola galleggiante di Gulliver. Ma il suo ecosistema, estremamente scarno e razionale, può essere letale per chi vi soggiorna troppo a lungo, più pericoloso di qualsiasi sirena o miraggio.

Questi elementi però non sono gli unici rimandi letterari di quest’opera che al di là di un primo livello di lettura – quello dell’avventura – si rivela ricca di citazioni, soprattutto dal romanzo del ’700. Come in *Tristram Shandy* il titolo si rivela volutamente ingannevole. La vita di Pi infatti non ci viene mai realmente narrata. Quello che abbiamo è la vita di Pi sulla scialuppa, con una prima breve parte (l’intervista) che racconta sia della sua adolescenza in India che dei suoi studi universitari. Quale sia la sua professione e cosa abbia fatto negli ultimi venti anni è taciuto. Molto sappiamo invece della sua propensione alla spiritualità e delle sue opinioni sugli animali in cattività e del loro rapporto con gli uomini. Non è forse un caso che il suo compagno di avventure, il predatore domato, abbia un nome umano (Richard Parker) mentre Pi, la preda divenuta predatore, deve il suo nome ad un luogo, una piscina parigina decantata da un amico di famiglia come un luogo meravigliosamente pulito ed ordinato (ciò che Pi non è più dopo il naufragio), la mecca di ogni nuotatore. Il nuoto ha infatti una ruolo rilevante nella vita di Pi prima del naufragio, come la pratica religiosa e lo studio della zoologia. I nomi sono raramente neutri in letteratura, e questo romanzo non fa eccezione. Se il nome scelto dai genitori sembra predestinarlo ad una vita in acqua, quello adottato da Piscine per affrancarsi dai lazzi dei compagni (“Piscine” è troppo spesso pronunciato “Pissing”), Pi = π , è ancora più esplicito circa il suo carattere e le sue avventure futu-

re. Il pi greco è infatti un numero non finito, ed infinito sembra anche l'oceano Pacifico ad un ragazzo di sedici anni alla deriva. Per quanto scruti l'orizzonte e per quanto la scialuppa si muova, egli è sempre confinato all'interno di un immenso cerchio azzurro (una piscina, appunto, o un circo) di un raggio di due miglia e mezzo al massimo (come spiegato nel manuale di sopravvivenza) del quale è il centro.

Infinito è anche l'anelito alla spiritualità e alla conoscenza del protagonista. Introdotto alle scienze naturali – che mai abbandonerà – dal padre e da un insegnante, è grazie alla sua fede nell'efficacia di determinati comporta-

menti e nelle sue conoscenze zoologiche che riesce a sopravvivere. Ma le scienze sono solo uno dei credi che lo formano. Indù per nascita e soprattutto per scelta, Pi abbraccia in successione il cattolicesimo e l'Islam da adolescente, senza mai rinunciare ad alcuna fede, anzi praticandole tutte. Anche alla deriva, le sue giornate sono equamente divise tra lavoro, preghiere e riposo. Anni dopo ancora si preoccupa di includere le vittime sue e di Richard Parker nelle preghiere. Due sono gli elementi che originariamente lo attraggono in quelle che in famiglia vengono definite le religioni dei colonizzatori: la storia narrata ed il senso

di comunione con il mondo circostante. Sulla scialuppa questo senso di identificazione con le altre creature assume un aspetto perverso quando si accorge che divora carne cruda e addirittura le viscere degli animali uccisi emettendo suoni animaleschi simili a quelli di una tigre. Nasce a questo punto nel lettore il sospetto che come Tristram anche Pi sia un narratore inaffidabile e che Richard Parker non sia altro che una creazione della sua fantasia, la proiezione dei suoi istinti più bassi sotto forma zoomorfa per nascondere agli altri ma soprattutto a se stesso una storia ben più terribile e non raccontabile. ■

Ces étrangers du dedans est le résultat d'un long et minutieux travail de recherche auquel les deux auteurs se sont consacré afin de broser, comme le dit le sous-titre, « une histoire de l'écriture migrante au Québec » au cours de la période qui va de 1937 à 1997. C'est une question qui a été reprise très souvent pendant les dernières années : l'étude de l'apport des écrivains étrangers à la littérature québécoise se révèle de plus en plus profond et significatif et cela n'a manqué d'intéresser la critique. Cependant, les A. insistent sur l'originalité de ce volume, qui « met en lumière cet apport ethnoculturel dans toutes ses dimensions – littéraire, esthétique, sociale, politique – comme la composante d'un tout qui est la littérature québécoise » (p. 12). « À peu près tous les auteurs » (p. 19) sont considérés ; le corpus a été choisi en respectant quatre critères : d'abord, la limitation de l'analyse à la seule province du Québec ; ensuite, l'intention de la part des écrivains de rester, la publication d'au moins une œuvre au Québec et la rédaction de l'œuvre directement en français. Le grand nombre d'écrivains pris en considération sert aussi à rendre l'idée de la complexité de la mosaïque culturelle québécoise ; la multiethnicité caractérise à tel point le Québec contemporain – notamment Montréal – qu'on parle à présent d'identité culturelle presque autant que d'identité nationale. Les changements dus à la contribution immigrante entraînent toutefois la modification de tout le système littéraire qui est « amené à composer ou à organiser de façon différente, selon les époques, ses éléments constitutifs » (p. 54-55).

Les A. identifient quatre périodes au sein du développement de l'écriture migrante au

Clément Moisan –
Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, pp. 364

Cristina Minelle

Québec, qui corresponderaient, à leur avis, à quatre modalités de relation entre le nouvel élément ethnoculturel et le système québécois, à savoir l'*uniculturel*, le *pluriculturel*, l'*interculturel* et le *transculturel*.

L'*uniculturel*, qui représente la première phase (1937-1959), est le moment des « voix culturelles à l'unisson ». 1937 est choisi comme date de départ parce qu'en cette année commence l'émission radiophonique *Rue Principale* de l'écrivain immigrant Édouard Baudry, qui obtient un succès énorme. À partir de ce moment, la présence des immigrants dans le panorama culturel québécois sera constante et de plus en plus active : pendant les années 1950, « des écrivains nouvellement arrivés au Québec [les A. citent, entre autres, Alain Horic, Michel van Schendel et Claude Haefelly] participent encore plus étroitement à l'édition, mais aussi et surtout à l'élaboration de thématiques nouvelles, épaulant ainsi les auteurs québécois dans leur recherche de renouvellement d'un genre en particulier, la poésie » (p. 64). Les voix culturelles commencent donc à se faire entendre, mais les différences sont effacées par leur prove-

nance culturelle, surtout française ou de langue française, et par l'adaptation au domaine littéraire du Québec. C'est aussi l'époque de la mise en place d'organismes et de mécanismes qui vont constituer les fondements de ce qu'on appellera dans les années 1970 et 1980 l'« Institution de la littérature » : l'organisation du marché et de l'édition, le renouvellement de la thématique, l'essor de pratiques qui à l'époque n'étaient pas considérées comme littéraires (littérature jeunesse, théâtre radiophonique...) et la valorisation de la littérature française du Québec. Le système littéraire de l'époque « vit en vase clos : il intègre, il digère, mais n'est pas modifié substantiellement par les données nouvelles » (p. 15).

Le pluriculturel, par contre, implique une présence plus visible des voix divergentes, où « la diversité culturelle s'affiche comme organisée, mais sans toutefois se poser comme hétérogène » (p. 15). Les initiatives, de l'un et de l'autre côté, foisonnent et se chevauchent, mais très rarement elles entrent en contact ou tissent des rapports. Au cours de cette période, qui va à peu près de 1960 à 1974, plusieurs écrivains arrivent de pays jusqu'alors absents du paysage littéraire québécois – Pologne (Alice Parizeau), Irak (Naïm Kattan), Russie (Jean Basile), Haïti (Gérard Étienne, Antony Phelps...) – en élargissant ainsi encore plus l'espace géographique local et en rejoignant l'écriture postmoderne, dans le sens de recherche de formes et de contenus différents et nouveaux. Le roman conquiert la place d'honneur, un roman où les écrivains représentent également l'*ici*-Québec (Basile, Somcynsky,...), l'*ailleurs*-pays d'origine (Étienne, Phelps,...) ou les deux à la fois (Bosco, Parizeau,...). En ce qui concerne le théâtre et la poésie

(représentés en particulier l'un par Robert Gurik et Dominique de Pasquale, l'autre par Michel Van Schendel, Patrick Straram, Juan Garcia, Jean Hallal, Anthony Phelps, Serge Lagagneur et Gérard Étienne), ceux-ci « sont des genres plutôt portés sur la seule réalité québécoise qu'ils exploitent dans une perspective à la fois internationale et moderne, ou mieux, postmoderne » (p. 114), tandis que l'essai, dont le seul nom à retenir semble être celui de Naïm Kattan, « semble avoir peu attiré les écrivains immigrants » (p. 137).

Le troisième type de relation entre les cultures, appelé interculturel, « pose en face l'une de l'autre des cultures en présence et montre les processus par lesquels l'une quitte sa place pour intégrer l'autre ou la transformer » (p. 16). Cette rencontre peut se faire principalement de deux façons, qui supposent toutes les deux une confrontation/comparaison aidant à mieux connaître l'autre mais aussi à se connaître. D'abord, il est possible de mettre en valeur les différences, par exemple en rappelant les spécificités des imaginaires, ou en traçant des parallèles avec les autres « écritures résistantes », qui insistent également sur les enjeux de groupes ou d'instances plus restreints. Ou bien, au contraire, on peut insister sur les similitudes : même s'il est question maintenant d'*écriture immigrante* et d'auteurs *néo-québécois* (terme qui apparaît en 1976), il est assez évident que certains éléments sont partagés avec les auteurs québécois « de souche », comme la préoccupation pour la question de la langue ou le choix dans les œuvres de thèmes com-

muns, notamment la mort, le temps, l'enfance et, bien sûr, l'identité, le dédoublement de l'être, la liberté.

La dernière période, 1986-1997, est celle du transculturel, qui « dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et dessiner leur traversée respective » (p. 207). Il s'agit en quelque sorte d'une « résultante » car l'état précédent était un équilibre qui ne pouvait pas durer : l'*écriture immigrante* – axée sur le passé et le présent des cultures – devient alors *migrante*, c'est-à-dire prise dans un mouvement de déplacement sans cesse « vers et à travers l'autre » (p. 208). Les relations entre les cultures sont alors de l'ordre de la transposition, de la transmutation, de la transcription... les termes en *trans-* indiquant à la fois le passage et le changement. L'*écriture migrante* devient un élément nécessaire du système et les concordances entre les œuvres des québécois et des néo-québécois deviennent plus fréquentes : les deux productions littéraires proposent un élargissement de l'espace imaginaire, qui sort du Québec mais aussi de l'Amérique du nord ; de même, les deux privilégient certaines thématiques – comme l'exil, l'espace, le voyage, la mémoire... –, réfléchissent sur le problème de la langue, qui devient bientôt une question de langage et d'écriture, et exploitent de plus en plus l'intertextualité, à savoir « le transfert d'une culture littéraire à d'autres et son partage par des écrivains venus d'ailleurs et ceux d'ici » (p. 268), comme il arrive, par exemple, avec *Les aurores montréalaises* de

Monique Proulx (1996). L'*écriture migrante* connaît aussi une reconnaissance institutionnelle importante : les éditeurs et la critique la consacrent par des collections, des prix et des distinctions et sa diffusion est assurée aussi par une entrée massive dans les manuels scolaires, les colloques, les mémoires et les thèses. Ce chapitre se termine par un renvoi à « l'affaire Larue » : la longue suite de polémiques provoquées par la conférence de Monique Larue *L'arpenteur et le navigateur*, ne serait, selon les auteurs, qu'un symptôme de la situation présente de la littérature québécoise.

La conclusion offre quelques autres réflexions sur la notion d'ethnicité avant d'arriver à la citation de Marco Micone qui souligne que « les contradictions et les déchirements » de l'immigré sont propres à tout homme : alors, « C'est parce que ces similitudes fondamentales entre les êtres humains existent qu'il est possible d'accepter les différences de chacun » (p. 313).

Après ce long parcours dans l'*écriture migrante*, en effet, le lecteur a l'impression qu'il n'est pas possible de trancher avec trop d'assurance entre les différentes cultures et identités et que tous les écrivains, québécois et néo-québécois, travaillent dans le même sens à la recherche de quelque chose qui ne cesse de se dérober et qui renouvelle toujours le même défi, comme le précisent les auteurs de façon très efficace : « Car, désormais, toute littérature est impossible, qu'elle ne réussit pas à établir une coïncidence parfaite entre identité et écriture » (p. 326). ■

Passionnée de théâtre, Anna Paola Mossetto a mis sur pied une équipe de recherche qui regroupe des spécialistes et des doctorants en littératures francophones de Bologne et de Turin (la sigle en est ERTEF, Equipe de Recherche sur les Théâtres Extraeuropéens Francophones, (www.ertef.unito.it) et a créé un espace éditorial adéquat composé de deux collections complémentaires : l'une intitulée concernant les essais critiques (« Etudes »), l'autre concernant les traductions en italien (« Textes »). Initiative précieuse car, comme l'on sait, trop souvent les pièces de théâtre sont l'objet de traductions rapides, de publications peu soignées, au nombre très limité et introuvables au bout de très peu de temps.

Anna Paola Mossetto (éd), *Théâtre et histoire. Dramaturgies francophones extraeuropéennes*, Torino, L'Harmattan Italia, pp. 148

Larry Tremblay, *Il ventriloquo*, trad. it. di Anna Paola Mossetto, Torino, L'Harmattan Italia, pp. 42 (*Le ventriloque*, Carnières, Lansman, 2001)

Anne de Vaucher

En ouverture de collection, à l'occasion de la « Fiera del libro » de 2003 où le Canada était l'invité d'honneur, voici donc le premier volume critique accompagné, en simultané, de la traduction d'une pièce québécoise, *Le ventriloque* de Larry Tremblay et représentée à Turin, en présence de l'auteur.

Ce volume, composé de huit études, traite du binôme théâtre/histoire et fait une synthèse chronologique des différentes dramaturgies et des poétiques théâtrales, des origines jusqu'à aujourd'hui. Y trouvent place, selon un ordre géographique précis, qui va de la Méditerranée jusqu'à l'Océan indien les études sur le Maghreb (Antonella Emina), le théâtre négro-africain (Antonella Moro), deux études sur le théâtre antillais de la Guadeloupe (Stéphanie Bérard) et

de Haïti (Paola Mossetto), sur le Québec (Caroline Garand) et sur le théâtre du Pacifique Sud, à savoir la Nouvelle-Calédonie (Micaela Fenoglio), un aperçu tout nouveau sur le théâtre vietnamien de langue française (Emanuela Giudetti), enfin sur le théâtre « poétique » de Madagascar et de l'île Maurice (Maria Clara Pellegrini).

Les résultats sont fort intéressants car ils nous permettent de mesurer non seulement la richesse et la variété de ce corpus jeune et vigoureux, représenté totalement ou partiellement en français sur les quatre continents, mais aussi de mieux comprendre les circonstances historiques et sociales où ont pris corps et se sont transformées et renouvelées ces expressions dramatiques. Bien avant le roman, « le théâtre érige l'histoire » écrit Paola Mossetto (p. 50), et cette représentation est d'autant plus convaincante qu'elle s'appuie sur une mémoire plus ou moins martyrisée par la colonisation, la déportation, l'acculturation imposée par la pratique d'une langue dominante qui a écrasé d'autres langues transmises oralement. Toutes ces études tendent à prouver qu'après les indépendances, il y a une urgence de l'histoire, « un désir d'histoire » (Béida Chikki, citée par Fenoglio, p.

130) pour toutes ces jeunes populations, une « reprise de possession » de celle-ci (p.49), une prise de parole qui va accomplir un parcours inverse, en allant du français vers les langues du terroir, c'est le cas du théâtre aux Antilles, récupérant au passage des pratiques artistiques et culturelles puisées dans une culture créole plurielle mais « dissociée du modèle européen » (Garand, p. 45).

Renversant le pour et le contre, on apprend aussi à démanteler certains préjugés: la colonisation française n'a pas toujours écrasé les autres langues et les autres civilisations. En Afrique, des missionnaires et des représentants de l'école normale supérieure française (William Ponty), ont au contraire aidé les indigènes à représenter leur théâtre, à l'écrire en français pour le sauvegarder et le faire connaître en France. Le festival de Limoges est encore aujourd'hui un lieu de rencontre annuel de tous les dramaturges francophones (Antonella Moro, p. 27).

Ce qui dans ce volume suscite davantage notre curiosité, ce sont les théâtres du Pacifique Sud, de l'Océan indien, du Vietnam sur lesquels nous savons très peu de choses. Même si les doctorantes ont moins d'expérience de recherche nous reconnais-

sons leur effort de pionnières et leur sérieux pour fournir une synthèse de ces expressions dramatiques pratiquement inconnues.

Enfin, pour clore ces parcours chronologiques, une deuxième partie comporte trois études de cas spécifiques où l'histoire de ces pays jeunes exprime ses contradictions: l'une provient du Québec où le thème de la guerre est analysé par Lucie Picard dans une pièce écrite par un écrivain migrant, trois autres de pays différents, l'Afrique, l'Algérie et la Nouvelle Calédonie sont mises en confrontation : on y assiste plutôt à des cas de méprises de l'Histoire où des personnages célèbres comme James Cook, Robespierre, Faidherbe sont représentés comme des personnages à double face, « oxymoriques », caméléons, « porteurs de deux réalités distinctes et pourtant entrecroisées » (Micaela Fenoglio, p. 132), enfin Madagascar où l'histoire d'un pays qui s'ouvre à l'Occident se heurte aux derniers vestiges de sa mythologie (M. Clara Pellegrini).

Ces deux collections dirigées en simultanée par Anna Paola Mossetto viennent combler un vide et constituent une pierre miliare qui, dans les prochaines années, aura valeur d'archive, pour les études francophones. ■

In 2003 Adelphi came out with the Italian translation of Mordecai Richler's ninth novel *Solomon Gursky Was Here*. The title, literally translated as *Solomon Gursky è stato qui*, provides readers with a direction in uncovering the mystery which marks the Gursky family, above all Solomon, who despite his apparent demise is present throughout the novel, in various events, and at different points in time.

The story unravels through Moses Berger's findings. He is a self-appointed biographer addicted to researching the eccentric life of the Gurskys, and driven by an overwhelming desire to find out what actually happened to Solomon, who presumably died in an airplane crash: "[...] charred pieces of a disintegrated Gypsy Moth were found strewn over a three-mile area in the barrens, [but] Solomon's body was never found." (pp. 485-486) Moses is always one step behind this elusive and engaging character. "I'm looking for somebody who might have been there," (p. 307) he says, while in Washington, hoping to prove that Solomon had been among the onlookers during the Watergate hearings or during Nixon's

Mordecai Richler,
Solomon Gursky è stato qui,
Trad. it. Massimo
Birattari, Adelphi,
Milano, 2003, pp. 600
(*Solomon Gursky Was Here*,
1989)

Barbara Pagotto

press conferences. As the novel comes to an end, his efforts seem futile and he realizes that he must either put his work together or relinquish his obsessive pursuit: "[...] risk the open sea, swimming out of his Gursky mausoleum never to return." (p. 551) But he cannot give up, and Solomon encourages Moses' quest by leaving him different clues because, after all, they depend on each other: "I once told you that you were no more than a figment of my imagination. Therefore, if you continued to exist, so must I." (p. 556)

The original version, which preceded the much acclaimed *Barney's*

Version (1997), was first published in Canada in 1989, and won the Commonwealth Writers Prize in 1990. It was a bestseller in the country even though the criticism it received, much like other Richler novels, was controversial. The author's 'politically incorrect' stance was not always well received or for that matter understood. Throughout his artistic career, Richler maintained he was specially interested in criticizing what he believed in most and what he was attached to deeply. He also defined himself as a Jewish-Canadian writer, and *Solomon Gursky Was Here* is structured around his dual heritage, and is an excellent example of the various facets of his sharp satirical vein.

On that account, Canada's marginality and the Canadian inferiority complex is clearly presented in the novel: "Let me put it this way. Canada is not so much a country as a holding tank filled with the disgruntled progeny of defeated peoples." (p. 398). According to the writer, Canadians are partly to blame for the perpetuating of such denigrating mentalities, and unlike their American neighbours, do not possess a true national

identity. They are thus depicted as "[...] huddled tight to the border, looking into the candy store window, scared by the Americans on one side and the bush on the other." (p. 399) When Mr Bernard, Solomon's older brother, is looking for a biographer he says he does not want a Canadian: "For this job [...] I want the best. The hell with the expense." (p. 154) Then there is the Quebec issue, with the French-Canadians imposing their language laws on English-speaking Canadians: "Uppity French-Canadians wanted the sons of the anglophones who had had beaten them on the Plains of Abraham to speak their lingo, a patois that made real Frenchmen cringe." (pp. 169-170)

Jewish culture within and outside of Canada and stereotypes which have been perpetuated throughout the years are also explored in this book. Richler's satire does not spare anyone as he believed it was his moral responsibility as a writer to give his version of facts. The world in which he places his characters lacks universal yardsticks of judgement and clearly indicated rights or wrongs. Spiritual and traditional values are either being questioned or have literally ceased to be, so the Gurskys are for the most part portrayed as ravenous and corrupt through their numerous illicit activities: prostitution, drugs and bootlegging. They have been involved in many important global events and are inextricably linked to gangsters during the Prohibition years, and to many other key figures afterwards. When Mr Bernard dies, many distinguished mourners file past his coffin: "Among them were federal and provincial cabinet ministers, American senators, the Israeli ambassador, and numerous business leaders." (p. 254). Fortunately, there were no embarrassments: "Lucky Luciano was dead. So were Al Capone [and] Waxey Gordon, [while] Other cronies from the halcyon days [...] were sufficiently tactful not to comment in the press." (p. 253)

Ephraim, the Gursky patriarch, is a devious individual who has led an intriguing life and has undertaken a variety of exploits, including the ill-fated Franklin Expedition in the Canadian Arctic. The whole crew dies, and by putting together different elements in the novel, we understand Ephraim survived because he lived off his kosher provisions instead of eating the contaminated canned food: "[...] expedition members had suffered from lead poisoning." (p. 432) He is a highly sexual individual, well-liked by women, and the begetter of

"[...] twenty-seven unacknowledged offspring, not all of them the same colour." (p. 240) Because the focus on Ephraim's life is so strong, we are led to think the novel should be named after him instead of after his grandson Solomon: 'his chosen grandson' (37), '[the] anointed one.' (p. 463)

Not only does Solomon physically resemble his paternal grandfather, but like Ephraim, he is repeatedly associated with the raven, introduced as a key element in the first chapter. In fact, it is through various raven disguises, sudden appearances and paintings of this menacing black bird that Moses, and consequently the reader, are able to trace the multi-faceted Solomon: Mr Corbeau, Herr Dr. Raven, Mr Cuervo, and Hyman Kaplansky who is behind both the Corvus Investment Trust in Zurich and the Raven Mine in the Northwest Territories. In Native Canadian mythology, another principal ingredient in the book, the raven is regarded as a clever and resourceful animal, as well as a perpetual trickster or shape changer, while in other cultures it is viewed as being deceitful. All of these characteristics reflect Solomon's versatility: "[...] the unquenchable itch to meddle and provoke things, to play tricks on the world and its creatures." (p.499)

One of the most successful aspects of *Solomon Gursky Was Here* is that it blends real-life sources with fictional works and events. Sometimes, the characters actively participate in history and are connected to real people: Ephraim in the Canadian Arctic exploration, and Solomon as a friend of George Bernard Shaw and H.L. Mencken (p. 158). In his 'second life' as Sir Hyman Kaplansky, Solomon is seen sipping cocktails with Marilyn Monroe and President Kennedy, and there is an allusion that he might have been one of the last people Marilyn phoned before her death (p. 76). The author's note at the back of the book invites readers to verify the sources Moses uses, as well as the books Richler himself drew on for his own research and writing.

Richler's fiction is imbued with Yiddish words and expressions, and *Solomon Gursky Was Here* is a glaring example. Yiddish is a language which lends itself to an extraordinary range of nuances and psychological subtleties. Because it is so steeped in sentiment it abounds with sarcasm and Richler, therefore, relishes in its use. However, unless one is familiar with this language, or at least has an acquaintance with Yiddish terminology recurring throughout Richler's novels, it is difficult to fully appreciate

the subtleties in his writing. The Italian translation provides a useful list of Yiddish and Hebrew words and phrases the author uses, thus guiding the reader through the idiosyncrasies of *Solomon Gursky è stato qui*. The multicultural aspect is further exemplified through the setting of a part of the novel in the Canadian Arctic, and by means of depicting its inhabitants as Jewish Inuit. Solomon, Ephraim and Solomon's son Henry have a strong bond with the region, and the latter have Inuit wives: Lena Green Stockings (Lena Calze Verdi) and Nialie. The Esquimaux call Ephraim Tulugaq, which in Inuktitut means raven (p. 60). Once again, a translation of all Inuit terms in the novel is added to the Italian version.

The Italian translation reveals well-documented and accomplished research, in view of the multitude of disparate cultural, historical and literary fictional and factual references in the book. Overall it succeeds in rendering Richler's distinctive stylistic flair, yet comes short when having to reproduce the parlance of certain characters with an ethnic influence, such as Gitel Kugelmass, or the idiomatic uncouth expressions of Ebenezer Watson and Luther Hollis (pp. 16-21 trad. it.). Sir Hyman Kaplansky's acquired haughty British accent also fails to fully come through in Italian. Spelling mistakes on signs, for example, are reproduced in Italian, but the effect is not quite the same as a word may be misspelled in English but still have the same sound: 'farmirs' (farmers) and 'brede' (breed) (p. 576 trad. it.).

The translator sometimes provides his own clarifying details, for instance in chapter nine of the first section, where he tells us that Moses has just come back from 'the clinic'. Although the addition allows for a smoother grammatical structure in Italian, it weakens Richler's purpose of having the reader work out on his or her own the various parts of the story, however minor they might be. Sometimes the meaning of the Italian word employed is stronger than its English counterpart, as 'gentaglia' (p.428 trad. it.) and 'you people'. Other times, the Italian translation is not as graphic or precise as the English version: 'contrabbando' and 'bootlegging', the Gurskys' thriving business.

In maintaining the English version of the characters' names, including their nicknames, epithets and titles, the translation is successful in conveying the style and tone of the novel. Some examples are 'Moishé' for

Moses, 'Hymie' for Hyman, Gitel di Royte, 'Mr' Bernard, 'Mrs' McClure, 'Lady' Olivia, and 'Sir' Hyman. The descriptive Inuit names are an exception so that 'Lena Green Stockings' is translated as 'Lena Calze Verdi'. Speciality words like 'Silver Doctor', which in angling refers to a specific type of fly, are kept in the original. In this case, a definition of the word is provided by Richler directly in the text, consequently the Italian reader comes upon a ready-made definition: "era deciso a trovare l'esca da salmone, una Silver Doctor che aveva posato per sbaglio da qualche parte." (p. 23).

Solomon Gursky è stato qui is a complex, yet captivating 600-page novel, spanning five generations of the Gursky family from the mid 1800s to the 1980s. For this reason, and because of the presence of numerous other characters, the family tree provided by the author is of enormous help to the reader. Structurally, it is divided into eight sections; each section with a different number of chapters. The episodes, however, are not linear and there is a shifting in time, space and point of view. As a result, the reader's understanding and appreciation of this enigmatic novel

lies within his or her capacity for remembering not only scenes, but also images, reactions and minor details. Richler forces his readers to be directly involved in constructing the story lest they should lose interest and fail to understand it fully. The novel comes full circle for it ends as it begins, with the image of a big menacing black bird over Lake Memphremagog. The implication is that Solomon, the shape changer, is flying off to yet another life, as the first of the two epigraphs insinuates: "living twice, maybe three times, is the best revenge". ■

Your Mouth is Lovely è il secondo romanzo della scrittrice ebrea canadese Nancy Richler, tradotto in italiano con il titolo *Dolci le tue parole* ed edito da Tropea.

La storia è raccontata in prima persona dalla protagonista, Miriam, una donna ebrea cresciuta in un piccolo villaggio della Bielorussia e coinvolta nei moti rivoluzionari che precedettero il crollo dell'impero Russo. Sullo sfondo del cambiamento storico il destino individuale di questa donna viene inesorabilmente fagocitato dagli eventi. E così il romanzo si apre nei campi di prigionia tra i ghiacci della Siberia, dove Miriam sta scontando una condanna a vita per aver preso parte alle attività rivoluzionarie del 1905. È stata arrestata per aver sparato un gendarme e condannata a morte, ma l'esecuzione viene procrastinata per darle modo di partorire la creatura che porta in grembo. Dopo la nascita di sua figlia, Hayya, la pena viene commutata e Miriam si salva. È proprio a questa figlia che non l'ha conosciuta e che ora vive in Canada con una zia, che Miriam scrive una lunga e appassionata lettera. Scrive innanzitutto per informarla della sua esistenza, e per raccontarle la sua sfortunata storia: quella di sua madre che si toglie la vita il giorno stesso del parto, di un padre che la abbandona per affidarla alle cure di una balia e la riprende con sé solo dopo alcuni anni insieme alla sua seconda moglie. Solo più tardi, inoltre, Miriam scopre che quello con cui vive non è il suo vero padre, e che in definitiva non conosce per niente i suoi genitori. Ma le già infauste circostanze della sua infanzia assumono un aspetto ancora più infelice poiché il giudizio della gente del piccolo villaggio in cui vive è viziato da una fuorviante e ben radicata superstizione: Miriam diventa così una chiacchierata vittima del malocchio.

Nancy Richler, *Dolci le tue parole*, Milano, Marco Tropea Editore, 2003, pp. 350 (*Your Mouth is Lovely*, 2002)

Paola Bobbato

Per tutta la vita, sarà costretta a convivere con il disagio di essere giudicata, e soprattutto con l'insicurezza delle sue origini.

La narratrice si sofferma con attenzione sui costumi e le abitudini dello *shetl*, fornendone un ritratto vivido attraverso la descrizione dei personaggi, specialmente quelli femminili. Gli *shetl* erano villaggi ebraici di lingua Yiddish, Ashkenaziti e ortodossi nella pratica e nei rituali religiosi. Gli ebrei russi, e più generalmente quelli dell'Europa orientale, rappresentavano una minoranza consistente, e vivevano generalmente separati dalle comunità Gentili circostanti. Era la paura delle persecuzioni e dei pogrom, animati da un diffuso antisemitismo, e l'ostilità spesso manifesta nei loro confronti che portava gli ebrei a chiudersi in comunità circoscritte. Ma questa chiusura era anche la causa della loro arretratezza: la mancanza di scambio con la realtà contingente precludeva la società dal rinnovamento e dalla modernizzazione. Gli usi e i costumi diventavano soggetti a una sorta di cristallizzazione, e le stesse pratiche religiose finivano col tendere ad una forma di folclore superstizioso, alimentato dall'ignoranza e dalla paura. Anche nel villaggio descritto da Richler ogni evenienza, fortunata o meno, viene attribuita alla presenza latente di forze oscure. Ma la chiusura dello *shetl* è destinata a essere scalfita dalla pressione esercitata dalla storia,

una forza prorompente incarnata dai giovani rivoluzionari.

Gli anni dell'adolescenza di Miriam sono quelli della seconda ondata di pogrom cominciata nel 1903. Tra le minoranze ebraiche della Russia vi era un diffuso malcontento e sfiducia verso un sistema politico che permetteva e spesso fomentava tali crimini, e verso la religione stessa, i cui predicamenti di fede sembravano a molti inefficaci e deludenti. Più generalmente questo periodo di preludio alla rivoluzione esprimeva la reazione contro l'oppressione dell'impero zarista e la logica del capitalismo, e venne salutato con entusiasmo specialmente dai giovani, che auspicavano un cambiamento radicale. I personaggi descritti nel romanzo e coinvolti nel movimento sono animati da un forte idealismo e rappresentano, nei confronti del sostrato sociale da cui provengono, una rottura violenta con la tradizione. Anche la religione e i suoi precetti vengono rifiutati perché considerati una sovrastruttura imposta di intralcio alla libertà di pensiero. Ma quella a cui si assiste è un'emancipazione improvvisa, un idealismo estremista e pericoloso che si sostituisce ai valori di libertà e giustizia, degenerando nella violenza degli attentati.

Due sono quindi le compagini contrapposte, da una parte l'ottusità delle *yentas* del villaggio, e dall'altra la spinta radicale dei rivoluzionari. La via di mezzo è difficile da trovare; forse la si scorge in Tsila, la matrigna di Miriam, una donna intelligente e illuminata. È lei ad educare Miriam e ad aiutarla a liberarsi dalle superstizioni che si respirano nel villaggio. Ma neanche questo riuscirà a salvare la protagonista dal suo destino. Questo è quello che dice di se stessa: "Tsila non se la prendeva - villani ignoranti, ecco in che modo definiva i

pettegoli- ma io ero stata plasmata da forze diverse. La gelida indifferenza che aveva accolto la mia nascita, lo sguardo distolto di mia madre mentre pendeva nuda dalle mani della levatrice mi avevano raggelato al punto (...) che cercavo in ogni sguardo che si posava su di me il calore e la rassicurazione che tanto di rado si manifestavano.” (p. 77) E questa ricerca la porterà ad unirsi con i giovani rivoluzionari fino agli eventi più gravi che la condurranno, suo malgrado, nelle prigioni della Siberia.

Quella che Richler racconta attraverso le parole di Miriam non si limita ad essere una storia individuale ma diventa la testimonianza e la ricostruzione precisa di un tempo e di un luogo – i villaggi ebraici nella Russia imperiale prima della rivoluzione –, uno sforzo che rientra nelle intenzioni stesse dell’ autrice. Nancy Richler appartiene alla nuova generazione degli scrittori ebrei canadesi, e assieme a molti altri manifesta uno spiccato interesse per il passato e per il continente europeo. Tale interesse è giustificato dalla volontà di questi scrittori di ristabilire o creare un ponte, un collegamento con le radici culturali vere e proprie degli ebrei del Canada. Queste si trovano appunto in Europa, essendo esso il continente che gli ebrei hanno lasciato come immigrati a partire dall’ inizio del ventesimo secolo, terreno di civiltà ebraiche fiorentissime e antiche, ma anche teatro di violente repressioni, di pogrom sanguinosi e dei più recenti eventi legati all’ Olocausto. Gli ebrei che vivono ora in Canada e che appartengono alle ultime generazioni, rischiano di perdere la coscienza di un passato così caratterizzante e la responsabilità di portarne il peso, poiché il loro alto grado di assimilazione con la mainstream canadese, se da una parte rappresenta un grosso raggiungimento, dall’ altra comporta l’ allontanamento dalla cultura europea e l’ abbandono della lingua Yiddish, e rischia così di offuscare il ricordo del passato.

E l’ assenza di consapevolezza delle proprie radici o la loro dimenticanza è all’ origine di un’altra assenza, quella che si legge tra le righe

dello scontro generazionale, nelle lacune create da esperienze troppo diverse, di chi ha conosciuto l’ Europa, la traversata transatlantica e la pienezza della tradizione ebraica, e di chi è invece naturalizzato nel suolo canadese. La mancanza di un nesso si traduce nella necessità di un recupero. Gli scrittori, interpreti di questo sentimento, sono quindi portati a ricostruire il passato sulla base del ricordo, sia esso personale o legato alla memoria collettiva; ma l’ alienazione fisica da un tempo e un luogo che non conoscono direttamente richiede che essi creino, inventino le storie del passato, degli ebrei loro predecessori, storie che altrimenti rischiano di andare perdute. In questo modo essi ristabiliscono un rapporto equilibrato tra le richieste del presente e l’ eredità del passato.

In questo romanzo Nancy Richler ha cercato di ricostruire il contesto ebraico dell’ Europa orientale. È lei stessa a informarci negli ‘acknowledgments’ finali che sebbene la storia sia frutto di creatività, essa è collocata in un tempo e in luogo specifici che lei ha riprodotto il più accuratamente possibile, documentandosi con particolare zelo sui rituali, le preghiere e i costumi ebraici. Forse è per questo che la Richler sceglie come titolo del suo romanzo un verso del Cantico dei Cantici, la preghiera di buon auspicio che veniva recitata tra gli ebrei russi quando un bambino cominciava a parlare. Essa fa parte di una tradizione religiosa e culturale che agli ebrei canadesi potrebbe essere sconosciuta. In questo modo la tradizione è recuperata ma anche reinventata, ci si riappropria delle immagini del passato che altrimenti andrebbero perse o dimenticate, ma al contempo si inaugura una tradizione laddove essa non c’è o non si trova.

Allo stesso modo, la scelta di una narratrice femminile non è fatto accidentale. Il ruolo della donna consisteva fondamentalmente, nel costume ebraico tradizionale basato su un sistema patriarcale, nella figura domestica di moglie e madre, ma era remissivo e marginale dal punto di vista sociale. L’ esperienza di Miriam e

delle altre attiviste rivoluzionarie rappresenta una frattura violenta con la consuetudine sociale. Ma come detto prima, quella a cui si assiste è un’ emancipazione improvvisa, alimentata dal fervore della rivoluzione. Miriam però mitiga questa aggressività, poiché non rinuncia mai totalmente alla sua appartenenza religiosa. La sua è la testimonianza di una donna che, iscritta in un contesto storico particolare, si dimostra in grado di ricoprire un ruolo significativo e di redimere la figura femminile dalla posizione subalterna a cui era solitamente relegata; allo stesso tempo, essa attesta il contributo della componente ebraica nella storia dell’ impero Russo e dell’ Europa tutta. La voce di Miriam arriva dal silenzio e dal freddo del ghiaccio della Siberia per consegnare alla figlia gli strumenti che le consentano di capire meglio se stessa e gli eventi che hanno preceduto la sua nascita. Proprio Miriam ha sofferto la mancanza di un terreno solido su cui camminare, un’ insicurezza provocata dall’ abbandono della madre e del padre, una condizione di instabilità che l’ ha sempre fatta sentire come la cornacchia, immagine ricorrente nel libro, che va perennemente cercando l’ equilibrio sul ramo. Così Miriam spiega le sue ragioni alla figlia: “speravo di fare per te quello che mia madre mi ha negato. Di farti capire chi ero, come vivevo, come sei venuta al mondo. Una voce che giunge dal silenzio della morte”. E la lettera che scrive si trasforma in un percorso alla riscoperta del significato della vita, della sua bellezza e del suo valore, e della grandezza dello spirito umano, inesplicabile e al tempo stesso potentissimo.

Si può vedere anche in Richler lo stesso intento, quello di pavimentare con la coscienza del passato la strada su cui le nuove generazioni di ebrei canadesi si trovano a camminare, di fornire loro una comprensione di chi erano, e di chi sono. Queste ancora le (dolci) parole della madre alla figlia: “Ecco perché ti scrivo queste parole, la mia magra offerta, il tentativo di sgombrarti il cammino perché anche tu possa cominciare”. ■

Le voci nel collo della clessidra e altro – I racconti scritti da Leon Rooke sono ormai talmente numerosi, che il loro autore non ricorda nemmeno quanti sono (ritiene in realtà che siano più di trecento), e naturalmente non ricorda tutti i titoli, e ancora meno ricorda dove e quando li

Leon Rooke, *Painting the Dog*, Toronto, Thomas Allen, 2001 e 2004, pp. 306

Francesca Romana Paci

ha pubblicati uno per uno. Alcuni però sono stati fortunatamente pubblicati in forma di libro, e quindi non sono sperduti nella foresta dei periodici. La raccolta *Painting the Dog*, uscita alla fine del 2001 e ristampata recentemente, propone diciassette racconti, alcuni già famosi. Il sottoti-

tolo dice "The Best Stories of Leon Rooke", una affermazione con la quale si può anche non essere d'accordo; di fatto altri dei racconti di Rooke avrebbero potuto essere inclusi, ma certamente, seguendo l'ordine dell'indice, "The Woman's Guide to Home Companionship", "A Bolt of White Cloth", "Early Obscenities in the Life of the World's Foremost Authority on Heidegger", "Saks Fifth Avenue", "The Birth Control King of the Upper Volta", "The Only Daughter", e il racconto epónimo della raccolta "Painting the Dog", sono segni narrativi importanti nell'opera di Rooke. Dato l'assunto del sottotitolo, è un peccato che la raccolta non sia accompagnata da una nota, se non filologica, almeno informativa, e che non compaiano neanche le nude date per situare la scrittura dei racconti; c'è soltanto una scarsa indicazione delle raccolte dove sono comparsi, ma la effettiva scrittura può non corrispondere: forse questo è voluto, perché la disposizione non è cronologica, tuttavia sarebbe stato preferibile fornire qualche altra informazione e soddisfare alcune curiosità. Comunque, se avere questi racconti riuniti in un solo libro è già di per sé piacevole, l'aspetto più interessante è dato dall'effetto che la loro contiguità provoca. Rooke li ha scritti nel corso di anni, e ora li avvicina componendo una visione della propria poetica entro la quale si rendono più evidenti le costanti.

La narrativa di Rooke, tanto in forma di romanzo, quanto in forma di *short-story* (genere che Rooke afferma di amare moltissimo) è una eccellente prova della impossibilità di separare la forma narrativa dal suo contenuto. Se, infatti, la scrittura di Rooke sciogliesse, o peggio eliminasse, o anche solo semplificasse in qualche modo, la struttura intricata dei punti di vista e delle voci narranti, metterebbe in pericolo la rappresentazione simultanea di realtà umana esterna e interna, che è invece la sua più notevole caratteristica distintiva. Entro un solo racconto le voci sono più di una e la narrazione si avvale di tutte, qualche volta dichiaratamente, come in "The Heart Must from Its Breaking"; qualche volta c'è una voce dominante, come in "Want to Play House?"; qualche volta il narratore, in una struttura a scatole cinesi, racconta le altre voci, come in "The Birth Control King of the Upper Volta"; e qualche volta il narratore è una inquietante voce fuori campo. Sempre, comunque, queste voci sono in equilibrio in una posizione che le rende mezzo e passaggio tra una realtà esterna, per

quanto può esistere una condizione di realtà, e una realtà interna, che ha la fluidità dello *stream of consciousness*, e la durezza insopprimibile del pensiero in tutti i gradi di volontà e involontarietà. La posizione delle voci di Rooke è rappresentata molto bene dal collo della clessidra, adoperando una immagine che appartiene alla visione di Louis MacNeice, poeta e studioso scomparso nel 1963, in *The Window* (1948): "Neck of an hour-glass on its side/ [...] /Where in this window two worlds meet". Abilmente MacNeice porta il poeta, ovvero la voce poetante e narrante nelle sue forme, a essere tra vita e arte il collo di una clessidra coricata; e ancora: porta i mondi fuori e dentro della finestra a essere i mondi esterni e interni dell'uomo. Rooke pone tutte le sue voci proprio in questa posizione, permettendo loro di percepire, costruire, falsificare, fraintendere, o semplicemente non capire, e infine rappresentare il tutto, ma senza demarcazioni, per lo meno non esplicite. La lettura non è sempre facile, anche se la tecnica di Rooke non è volutamente fuorviante. Rooke, infatti, riesce a dare una posizione propria anche al lettore, una posizione privilegiata rispetto al personaggio, una posizione di fatto simile a quella dello scrittore stesso; lettore e scrittore sono entrambi fuori dal racconto, collegati tra loro dalla abilità di Rooke di inviare messaggi al lettore attraverso personaggi ignari di essere portatori di più di quello che dicono, pensano e raccontano. L'offerta di complicità produce una catena di effetti diversi, comici, tragici, commoventi, invariabilmente tutti di lunga durata, o meglio forse tutti di azione prolungata.

Il genere della *short-story* piace a Rooke per la sua duttilità in ogni senso, dalla lunghezza richiesta, che non ha dimensioni canoniche, all'argomento più appropriato, che proprio grazie alla definizione canonizzante di Poe, rende più significative le trasgressioni. Un racconto tradizionalmente dovrebbe occuparsi di un solo incidente, di un evento autosufficiente, mentre nei racconti di Rooke spesso è coinvolta una vita intera, o vite intere di una comunità o di un gruppo familiare. Ma Rooke è abile nel trasgredire con compostezza formale, cioè nel rappresentare tutto questo attraverso un frammento formalmente limitato. Le trasgressioni di Rooke sono di fatto più profonde, e sono interessanti anche per come sono messe in opera, come digressioni, o fratture del senso; spesso, infatti, sembra che Rooke, con umorismo e astuzia, le renda più vistose di quan-

to non si rivelino poi a un esame più tranquillo, dopo la prima lettura. Rooke è un bravo illusionista, un ironico manipolatore della rappresentazione, e nello stesso tempo un abile e onesto artigiano.

Consideriamo, per esempio, il secondo racconto della raccolta, "The Woman's Guide to Home Companionship", dove la voce guida è quella di una donna, che profonde informazioni che per ampia parte del testo suonano come un vistoso *déjà-vu*; tanto vistoso da rinascere a poco a poco nel lettore proprio come informazione fondamentale, come corrispondenza (lessicalmente ineccepibile) del perdere e trovare le tracce: l'amicizia femminile, il caffè, la taglia, dimagrire, avere più seno, meno seno, e sullo sfondo il matrimonio, i mariti, la sessualità, la claustrofobia, un intero mondo clonato dai dettagli. La voce guida riferisce altre voci, alle quali concede una quasi autonomia, permettendo al lettore di uscire dall'orizzonte del personaggio, di vedere e capire molto di più. Rooke conduce il procedimento con sicurezza, non trascurando strumenti tradizionali come la sorpresa, qualche elemento di mistero, qualche paradosso, le varietà idiomatiche della lingua, le limitazioni di linguaggio coerenti con il personaggio. In questo racconto si trova anche l'appello di sapore vittoriano al "reader", chiamato al momento opportuno a partecipare allo "stage of enlightenment" delle due amiche. Rooke ha sempre mostrato di possedere un gusto pronunciato per il gotico, in questo racconto in particolare la voce, proprio trascorrendo da elementi della realtà esterna a elementi di un vissuto quasi allucinatorio, inonda la scena gotica anche di una straordinaria comicità, insieme anomala e familiare.

In "Early Obscenities in the Life of the World's Foremost Authority on Heidegger" gli elementi anomali e quelli familiari sono particolarmente efficaci. Anche in questo caso gotico e comico sono aspetti congiunti, le loro *nuance*, enfatizzate dallo scorrere dei punti di vista e da una generale atmosfera surreale. Il centro del racconto non è certamente Heidegger, anche se verso la fine quelle parole della figlia, "Try to understand. Try to wake up! This is about being!" potrebbero far venire qualche ombra di sospetto. Il cuore del racconto è costituito dal romanzo familiare, dalla inevitabilità generazionale, nel senso di essere figli e di essere genitori, e, in senso pieno, dai paradossi dell'affettività, inclusi gli scontri, la comicità, e la tenerezza misconosciuta che non con-

sola. Genitori e figlia sono in senso pieno il collo della clessidra, ognuno determinando come mezzo creatore il proprio regno dell'essere. Il titolo, di per sé è inconsueto, ma, per inciso, non molto inconsueto per Rooke, che ha un gusto particolare per i titoli lunghi e complessi, che aggiungano elementi narrativi al testo. In questo caso il titolo aggiunge un elemento temporale che situa il testo dall'esterno del racconto. La figlia diventerà una autorità nel campo della filosofia di Heidegger; nel racconto è colta quando era giovane, mentre il racconto stesso è narrato quando lei è già diventata adulta e famosa; la famiglia, in conseguenza, è vista in prospettive più complesse. Il breve corsivo che precede il racconto può essere letto in molti modi, come didascalia, come nota biografica, perfino filologica. La collana di lucertole e i "muffins", come del resto i settantaquattro volumi annotati di *opera omnia* di Heidegger, e la stessa anoressia della ragazza, fanno parte della amalgama di surreale e familiare di questo racconto, molto ambizioso, sospeso tra amarezza e sdrammatizzazione. Le voci dei tre componenti della famiglia, anche attraverso la voce guida, sono qui più che altrove il collo della clessidra tra esterno e interno. Forse solo in "The Birth Control King of the Upper Volta" si può trovare qualcosa di meglio, soprattutto nel rapporto del protagonista con Greta e con la madre, dal calendario sulla porta, al letto nella piccola stanza, al cappotto

della madre, e ai minuti dettagli difensivi dei confini delle due parti della clessidra coricata, per usare ancora una volta l'immagine di MacNeice.

Oltre al gotico e al comico si riconosce spesso in Rooke la presenza di elementi di *romance*, anzi il *romance* è quello che rende più sopportabile il vissuto, così come Rooke lo rappresenta. Il *romance* significa anche l'ineffabilità della speranza e del desiderio, significa anche commozone, mentre la continua presenza del comico è una garanzia contro le indulgenze al sentimentalismo. Il racconto "Saks Fifth Avenue" è un buon esempio di questo, anche se non l'unico nel ricco repertorio di Rooke. Il racconto è paradossalmente regolare, perché la cornice è data da un evento isolabile, ma, come in altri numerosissimi casi, Rooke è riuscito a comprimere un mondo e una o due vite dall'iniziale promessa telefonica della consegna di ventimila dollari, che un uomo misteriosamente riceve, al suo contare il denaro, effettivamente consegnato, all'ultima riga dell'ultima pagina. C'è un soffio di collegamento fra questo racconto e "A Bolt of White Cloth", ma solo un soffio, che diventa qualcosa di più soltanto in un quadro più ampio di studio, sia della multiforme fenomenologia dell'amore, sia della creazione fantastica di molteplici realtà, una per una diverse dal vissuto cosiddetto obiettivo. "Saks Fifth Avenue" è un bel racconto, ricco di dettagli scelti

con esperta cura rappresentativa, dettagli letteralmente *tell-tale*, come, per esempio, lo smalto per le unghie e il suo colore ("Songbird Red", allusione troppo ricca per essere vera! Wagneriana? Casuale?), i tacchi alti della donna misteriosa, il film alla televisione, e naturalmente la scatola di cartone con la scritta "Saks Fifth Avenue".

Tutti e diciassette i racconti meriterebbero attenzione, anche se davvero non è detto che questi siano tutti i migliori che Rooke ha scritto. Questo, per ragioni di spazio, non è il luogo adatto per un esame approfondito di ognuno, ci si deve limitare a considerare, per ultimo, il racconto che offre il suo titolo alla raccolta, "Painting the Dog". È uno dei più regolari, se così si può dire, perché di fatto tratta di un evento singolo, concentrato in un tempo breve, ha pochi personaggi, e una ambientazione unica. Anche questo è un racconto notevolmente ambizioso, dove il gotico, il comico, il tragico, il grottesco, il surreale, l'inaspettata solidarietà popolare e di genere sono immersi in un bianco che, oltre a essere di per sé il surreale stesso, è il segno e l'ambientazione della futilità dei sogni, anche quando si avverano. Denaro, marmo candido, champagne, e un morto sul divano sono reali? o quel poco di realtà cui si può aspirare nella vita umana è Chicoutimi? Così alla fine del racconto si legge: "Now," said Ella, another Chicoutimi girl, "to concoct a tale." ■

Definita una delle voci più incisive della letteratura indigena canadese Ruby Slipperjack, della tribù Ojibwa, ha finora scritto quattro romanzi: *Honour The Sun* (1987), *Silent Words* (1992), *Weesquachak And The Lost Ones* (2000) e *Little Voice* (2001).

Little Voice è un romanzo che viene generalmente ascritto alla categoria di letteratura per giovani, in quanto concepito per far fronte alla necessità di nuovi racconti in cui i ragazzi nativi potessero identificarsi; tuttavia, per le tematiche che affronta e per le riflessioni che induce ritengo che possa essere definito un libro per tutti, anche per gli adulti.

La storia del romanzo ha inizio nel 1978 e descrive quattro anni della vita di Ray, una bambina di dieci anni con un duplice retaggio culturale, quello Ojibwa e quello bianco. I suoi caratteri somatici evidenziano immediatamente l'appartenenza ai due mondi: dal padre bianco, che muore

Ruby Slipperjack, *Little Voice*, Regina, Saskatchewan, Coteau Books, 2001, pp. 246

Mariella Lorusso

in un incidente sul lavoro nei boschi, e per il quale la bambina prova una profonda nostalgia, ha ereditato due magnifici occhi verdi che sono, però, motivo di imbarazzo e vergogna fra i coetanei bianchi poiché troppo contrastano con la sua pelle scura che tradisce l'appartenenza indigena: "they called me Cat Eyes at school. I must have really looked odd to some people. I had dark skin and black hair like Mama, but I had green eyes like my father." La mamma invece è Ojibwa: a ventotto anni si trova vedova

con tre bambini, di cui Ray è la maggiore, e deve far fronte alle difficoltà psicologiche ed economiche che tale situazione comporta.

Little Voice è una storia delicata, scritta in prima persona da una bambina sensibile e intelligente, che ci immerge in un mondo tanto vero quanto distante, un racconto che riesce ad essere al tempo stesso toccante, divertente e avvincente.

La psicologia di Ray appare evidente fin dalle prime pagine: è una bambina rinchiusa in un mondo silenzioso tutto privato, per rispondere così al dolore per la perdita del padre avvenuta due anni prima dell'inizio del romanzo, un dolore che ella non ha ancora superato. Solo la nonna materna riesce a violare questo silenzio e a farla riflettere sull'importanza di "tirare fuori la voce". La nonna la chiama *Naens* perché nella lingua Ojibwa non esiste la "r", Ray diventa Nay e "piccola Ray" diviene

Naens che significa proprio "Piccola Voce". La nonna la ammonisce che se non tirerà fuori la voce qualcun altro parlerà al posto suo, ma non solo, qualcun'altro si impossesserà della sua 'conoscenza': "if we have the knowledge and the skill to do something and do not do it, there will be someone else that will do it [...] They will take and run off with the knowledge of Naens, because she could not speak to say it was hers" (p. 13).

La sensibilità della bambina trapaspare, già nelle prime pagine, anche dalla semplice riflessione sull'età della madre che ella scopre per caso, tramite un compito assegnato a scuola, e non perché siano soliti festeggiare i compleanni nella loro famiglia; la cosa produce un moto di improvviso amore misto a pietà per questa giovane donna che di nuovo Ray non riesce ad esprimere a parole.

Già nel primo capitolo sono presenti *in nuce* tutti i temi principali che, poi, si dispiegheranno nel corso della narrazione: l'abbandono, le ristrettezze economiche, il problema dell'identità, il razzismo, il senso di appartenenza alla comunità, la lingua nativa, il rispetto per la natura e per gli uomini, e, soprattutto, lo stretto rapporto che la lega alla nonna, "donna di medicina" e maestra di vita. È questa donna anziana dal passo incerto, ma con uno sguardo penetrante, piena di ironia e di energia a costituire il centro della narrazione; è a lei che si rivolge Naens per cercare conforto e serenità, soprattutto quando si trova a dover affrontare un nuovo abbandono, questa volta da parte della madre, che sceglie un altro uomo e una nuova vita. La piccola raggiunge il massimo della felicità quando va a trascorrere le estati dalla nonna, anche se, al suo ritorno a casa, stenta ad adattarsi di nuovo alla dinamica familiare. Infine, viene presa la decisione di trasferirla definitivamente con la nonna: ciò segnerà una svolta per la crescita di Ray che si trova a vivere l'armonia di un mondo molto più vero e molto più vicino alla natura sotto la guida saggia e divertente di una nonna davvero speciale.

Non a caso il libro è dedicato a tutte le nonne, come indicato dalla stessa autrice nel frontespizio, ciò sta a sottolineare l'importanza che esse hanno, fonti inesauribili di insegnamento e di sapere, nella vita delle giovani generazioni. Come dice Paula Gunn Allen (Laguna Pueblo e Sioux) in *The Sacred Hoop* (Boston, Beacon Press, 1992, p.2), le comunità tribali tradizionali sono molto spesso ginecocratiche e mai patriarcali, si fondano su responsabilità sociali piuttosto

che sui privilegi, sul rispetto dell'unicità dell'essere umano piuttosto che sul rifiuto del diverso e il conseguente obbligo a conformarsi a regole dettate da individui più potenti. In tali società, la salvaguardia e il benessere dei più giovani, l'uguaglianza di tutte le forme di vita e la centralità della donna per il bene della società sono fondamentali. Come ben mette in luce Jeanette Armstrong nell'introduzione a *Women of the First Nations* (The University of Manitoba Press, 1996), il ruolo delle donne aborigene per il benessere del sistema familiare è sempre stato di immenso potere, un potere trasmesso da una generazione all'altra: "The immensity of the responsibility of bearer of life and nourisher of all generations is just becoming clear in its relationship to all societal functioning". Le donne anziane, le nonne, hanno in più la saggezza dell'esperienza e della tradizione da offrire alla società: per questo godono di grande rispetto. Nel caso specifico del romanzo, la figura centrale non solo è una nonna, ma anche una ostetrica e, quindi, *medicene woman*, che salva vite e aiuta i bambini a venire al mondo. E così, indirettamente, nel libro si ha la celebrazione della vita attraverso la forza della tradizione.

Da lei Ray imparerà, oltre a riconoscere le erbe mediche, il valore della solidarietà, il senso della comunità della famiglia allargata, l'abitudine al dono e la lingua Ojibwa. Le continue offerte di disponibilità tra gli abitanti del villaggio, il cibo davanti a casa senza sapere chi l'abbia portato, il denaro rubato alla donna e fatto ritrovare tramite una probabile colletta dell'intera comunità, danno la dimensione dei valori e del saldo legame che unisce tutti gli appartenenti alla tribù. L'assenza di giudizio, il silenzio riguardo a certi avvenimenti è un modo 'nativo' di elaborare i significati e di maturare le risposte e i commenti: "As always, when Mama or Grandma was telling me something, I remained silent and listened and remembered everything that was said. If my opinion was required, they would ask me, but then it was most likely a "test question". You were left to wonder if it was the right or wrong answer, because it was left up to you to learn. So if you were wrong with your response, time and experience would correct your wrong answer. You were supposed to learn on your own and at your own speed, figuring things out yourself" (p.79). Per esempio, il razzismo viene affrontato nel rapporto di Ray con la scuola, un'esperienza che diviene insopportabile perché i suoi coetanei non la mettono

a proprio agio ("always made sure I knew I didn't belong there", p.15), e lei è costantemente oggetto di scherzo, ma tutto ciò viene posto non come un giudizio o una condanna ma come un dato che il lettore deve saper infraleggere.

Non vi è esaltazione del mondo indigeno, anzi il racconto, a volte, assume toni crudi e forse la forza maggiore del romanzo sta proprio nel grande equilibrio nel descrivere i personaggi, sia che siano nativi sia che non lo siano, senza mai cedere a facili banalizzazioni, come nel capitolo dedicato al matrimonio della mamma con Dave, un nativo che ha fratelli ricchi perché adottati e cresciuti a Toronto da una coppia benestante di origine anglosassone. Il confronto e l'iniziale imbarazzo fra i due stili di vita è descritto in modo divertente e curioso, ma mai offensivo.

La realtà è rappresentata con freschezza, come se si lanciasse uno sguardo indietro su un mondo apparentemente scomparso, ma che, invece, è ancora molto vivo e pulsante. Come nel primo romanzo di Ruby Slipperjack, *Honour The Sun* (1987), emergono problematiche che impregnano la realtà e che il testo esprime in maniera indiretta e pacata lasciando trasparire in sotteso un mondo nascosto.

Il romanzo, scritto in una prosa semplice, scorre veloce, scandito da avvenimenti sorprendenti e avvincenti, mentre il tutto è avvolto da una natura viva e in costante rinnovamento. È proprio la vita degli uomini, degli animali e della natura, la gioia per le piccole cose ad avere grande enfasi.

Il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, che si compie alla fine del romanzo, è un momento sacrale per la cultura tribale perché rappresenta un rito di iniziazione per diventare donna e coincide con la consapevolezza di prepararsi ad affrontare la vita fra le nozioni della tradizione nativa e gli insegnamenti scolastici occidentali. Proprio facendo tesoro del suo duplice patrimonio culturale Ray ritrova la propria 'voce'.

In sintesi, questo testo ha la capacità di descrivere con molta naturalezza le difficoltà e la bellezza di un mondo molto reale e non tanto noto. Tutto ciò crea una piacevolezza nella lettura che ci porta facilmente a concordare con le parole di Richard Van Camp con le quali definisce *Little Voice* un libro per tutti, anche per gli adulti, e come scrive in una recensione su internet: "This book is a joy. [...] I'm hoping this wins many awards and is translated into every language. [...] This really is a book for everyone." ■

Durante una intervista nel maggio 2003, alla domanda "Di che cosa tratterà il suo prossimo romanzo?" Rachel Wyatt ha risposto: "Posso solamente dire che inizierà con un uomo molto vecchio e terminerà con una donna molto giovane"; e così effettivamente accade in *Time's Reach*.

Il titolo del romanzo, *Time's Reach*, può essere traducibile in italiano con "Il sopraggiungere del tempo" o "L'estendersi del tempo", o, enfatizzando il lato negativo, "L'arrancare del tempo".

Il romanzo narra la storia di varie generazioni di una famiglia allargata; una storia che si estende non solo a livello temporale inglobando tre generazioni, ma anche a livello spaziale con un continuo alternarsi di vicende sulle due sponde dell'Atlantico, in Canada e in Gran Bretagna. La scelta dei luoghi non è casuale, perché Rachel Wyatt è nata in Inghilterra e si è stabilita in Canada nel 1957 e oggi si considera una cittadina canadese a tutti gli effetti.

Time's Reach è l'ultimo dei suoi cinque romanzi *The String Box* (1970), *The Rosedale Hoax* (1977), *Foreign Bodies* (1982), *Time in the Air* (1985); è autrice, inoltre, di tre raccolte di racconti, delle quali *The Day Marlene Dietrich Died* è stata tradotta in italiano e pubblicata dalla casa Editrice Voland di Roma nel maggio del 2003 con il titolo *Il giorno in cui morì Marlene Dietrich*.

Oltre che di narrativa Rachel Wyatt si è occupata a lungo anche di teatro; fanno parte della sua complessa opera, infatti, anche quattro opere teatrali tra cui *Geometry* (1983), *Chairs and Tables* (1984) e il recente *Knock Knock* (2000), pubblicate e rappresentate con successo in Canada al Terragon Theatre di Toronto e in Inghilterra. Un'opera teatrale di notevole successo è *Crackpot* (1995), ispirato dal celebre romanzo di Adele Wiseman e scritto da Rachel Wyatt per ricordare la morte dell'autrice e amica. Si deve inoltre ricordare che Rachel Wyatt ha scritto circa un centinaio di Radio Plays per la BBC e la CBC ed ha al suo attivo anche numerose collaborazioni con la televisione canadese.

Time's Reach si apre con la figura dell'anziano Robert Parker, che sembrerebbe inizialmente essere il protagonista. In realtà egli occupa fisicamente la scena soltanto per la prima parte del romanzo, ma l'ombra del suo ricordo continua a vivere e, involontariamente, modifica la vita dei suoi famigliari per un arco di trent'anni. Il suo testamento è rappresentato da alcune fotografie agghiaccianti, scattate durante il tempo di guerra

Rachel Wyatt, *Time's Reach*, Lantzville, BC, Oolichans Books, 2003, pp. 270

Francesca Ada Babini

in un campo di concentramento tedesco, e da un nome, 'Dora...', pronunciato come ultima parola prima di morire. Quel nome di donna non è quello di sua moglie, Frieda, il che sconvolge la vita dell'anziana signora fino alla morte. Successivamente il *setting* viene spostato sull'altra sponda dell'Atlantico dove, Maggie, figlia di Robert e Frieda, stanca e abbattuta per il viaggio e per le esperienze delle ultime quarantotto ore, scopre di essere incinta. Proprio questo fatto le fa cambiare idea sui suoi progetti di lasciare il marito Theo, motivo per il quale si era recata in Gran Bretagna con la scusa di andare trovare i suoi genitori, mentre in realtà voleva riflettere da sola sulla situazione. In Canada è rimasto il fratello di Maggie, David, con la moglie Linda e il figlio Greg, un bambino che apparentemente rifiuta stimoli e iniziative. Dopo un periodo di crisi iniziale in seguito alla morte del padre e, per Maggie, in seguito alla scoperta di essere incinta, i due fratelli e le loro due famiglie continuano a vivere la loro vita e imparano a non fermarsi davanti ai problemi quotidiani.

La storia delle fotografie sembrerebbe essere stata dimenticata, ma il germe del mistero è stato gettato e in realtà il desiderio di conoscere la verità su quel nome sconosciuto è rimasto vivo, tanto da fiorire anni dopo nella nuova generazione. Bertie, la figlia di Theo e Maggie, ormai arrivata a dodici anni spinge tutta la sua famiglia ad intraprendere un viaggio in Europa, in Germania, per cercare di capire insieme a loro quello che era successo nel campo di concentramento e per vedere i luoghi dei racconti familiari. È forte anche il desiderio di sapere in che modo è scomparso lo zio David, il fratello di sua madre Maggie, che circa dieci anni prima era partito per l'Europa e non era mai più ritornato.

Lo stile narrativo ben equilibrato di Rachel Wyatt tratta tematiche della natura umana e dei rapporti umani portando il lettore a uno stato di continua scoperta. Il ritmo alternato delle vicende riesce a mantenere un livello di attenzione sempre alto perché la narrazione presenta numerosi diver-

tenti colpi di scena, oltre che momenti di uno *humour* tipicamente inglese che ha la funzione di sdrammatizzare anche le situazioni più tristi.

La struttura tripartita del romanzo ricorda, come in una grande metafora, le tre generazioni della famiglia Parker. Nelle prime due parti la narrazione degli eventi è sempre condotta seguendo separatamente i rispettivi nuclei famigliari dei due figli, Maggie e David.

Il tema del tempo che scorre trasforma positivamente o negativamente la vita di ogni singolo componente delle due famiglie in cicli che si alternano; il tema del tempo è sempre presente e costituisce in realtà il vero scheletro portante di tutti gli episodi, siano essi allegri, tragici, umoristici, e a volte persino patetici. Il tempo ha molte variazioni di significati simbolici nel corso di tutto il romanzo. Non è solo un tempo che scorre in senso cronologico convenzionale, non è solo un tempo che arranca portando l'esistenza di ognuno dei personaggi alla propria destinazione ma è anche un tempo che crea. Il passare del tempo ha anche connotati positivi: c'è un tempo per la crescita dell'individuo, c'è un tempo per la progettazione del futuro ma c'è anche un tempo per evocare gli spiriti e gli spettri del passato collettivo per fare permanere i pesi della coscienza per non consentire di dimenticare mai. Ma, naturalmente, nel romanzo c'è anche la rappresentazione del tempo presente, oltre a narrare gli eventi dei personaggi, in particolare focalizza l'attenzione su tutto ciò che succede nel mondo, dai problemi dell'inquinamento alla violenza che invade la società. Se la visione si allarga a prendere in considerazione l'intero trattamento del tempo, ci si rende conto che la rappresentazione è quella di un tempo ciclico, che si ripete di generazione in generazione e non cesserà mai di esistere.

Tra le righe di questo romanzo si possono cogliere alcune delle preoccupazioni di Rachel Wyatt, che non prendono mai la forma di riflessioni autoriali; le preoccupazioni filtrano dai dialoghi dei personaggi, sono il frutto di una vita di esperienze. Rachel Wyatt dedica il romanzo sia a suo marito Alan, compagno di tutta una esistenza, sia alla memoria di suo padre K.R. Arnold, compagno di giochi ed esperienze della sua infanzia. Anche questa doppia dedica ci aiuta a capire quello che in realtà Rachel Wyatt insinua tra le righe; non si tratta di autobiografia ma di volere far partecipare i lettori alle esperienze di un'intera vita sulla quale si riflette.

Nell'ultima parte del romanzo, intitolata *Getting There*, dove ci si aspetterebbe uno scioglimento del mistero che ha ossessionato e modificato la vita, non solo di Frieda, ma anche di tutti gli altri membri della famiglia, invece si assiste a una crisi familiare generale e ad una successiva svolta nella vita di ciascuno dei personaggi. Gli adulti si rendono

improvvisamente conto di essere ormai vecchi, e i giovani sentono il bisogno di staccarsi dalla famiglia per proseguire il proprio cammino verso il futuro. Spetterà a Greg, figlio di David e Linda e unico portatore maschio del nome Parker, il compito di riportare i suoi vecchi zii a casa loro in Canada. È proprio con i pensieri di Greg che si chiude il romanzo.

In *Time's Reach* non troviamo alcuna conclusione consolatoria e definitiva; nessun *deus ex machina* risolve misteri e punti interrogativi; Rachel Wyatt molto realisticamente conclude il romanzo con il suggerimento che "life goes on", il messaggio è quello di un futuro aperto dove tutto accadrà di nuovo nello stesso modo o in modo differente, ma comunque niente è concluso. ■

Indubbiamente uno degli eventi teatrali di maggiore rilevanza è la presenza pressoché costante di testi nativi che gradualmente approdano alla stampa dopo essere stati rappresentati. I nomi che vorrei ricordare sono tra i più noti. Oltre a coloro che si riconoscono come i "padri" deputati del teatro nativo – Ian Ross, Tomson Highway, D. D. Moses – segnaliamo quelli di Greg Daniels, Marie Clements, e Margo Kane. Il tema della convivenza interculturale viene trattato da Ian Ross in *The Gap* (2001). Nel presentare la relazione tra Evan MacKay (metis) e Dawn Chamberlain (bianca) Ross guarda al di là dell'attrazione, fin troppo immediata, che i due giovani provano l'uno per l'altra lasciando largo spazio ai problematici rapporti tra la famiglia di Evan e di Dawn. In varie occasioni Ross ha l'opportunità di trattare del diverso modo di intendere l'istruzione, l'educazione, il comportamento, le abitudini alimentari (argomento trattato già da D. H. Taylor in *AlterNatives*), l'alcolismo, gli stereotipi. Ross adotta anche una soluzione astutamente "politica" nel momento in cui ci presenta Evan con un difetto congenito ad una gamba, che risulta più corta, non solo attribuendo a questa menomazione la ragione della sua incapacità di trovare "a real job", ma facendo di essa la ragione simbolica visibile valida per qualsiasi uomo di colore in una società sostanzialmente avversa. Ross sceglie di mettere l'accento sulle abitudini alimentari. Si persiste, ad esempio, nel pensare che gli indiani si cibino dei loro cani domestici così da provocare la reazione, affrettata ma giustificabile, di Evan: Dawn lo scopre mentre arrostitisce un animale e immediatamente pensa sia Mr Connelly, il cagnolino scomparso da casa. Ovviamente gli indiani non mangiano i cani ma il pregiudizio costringe Evan a sfidare tale pregiudizio scatenando sospetti che l'attrazione sentimentale non riesce a cancellare. Il tentativo di Evan di affrontare polemicamente la realtà del pregiudizio alimentare lo porta a chiedersi se

TEATRO CANADESE NATIVO

Giulio Marra

egli stesso si mostri "racist towards my own people", frase che rivela il condizionamento psicologico caratteristico delle comunità minoritarie e discriminate. La situazione si aggiusta alla fine con la rivelazione della madre di Dwan che il loro stesso cognome – cambiato per ragioni di opportunità sociale – non è Chamberlain, ma LaBouef. Non esiste "integrità" nemmeno nella famiglia di Dawn. L'opera lascia quindi una porta aperta: quando Dawn si scopre "razzista" pensando di essere superiore a Evan, Evan risponde di amarla, e quando Dawn replica che le è difficile lasciare che Evan entri dentro di lei poiché si sentirebbe "flooded", Evan chiude dicendo: "some floods can be good".

L'opera di Tomson Highway, *Rose* (1999, 2003), continua la saga della riserva di Wasaychigan Hill che era stata il setting già di *The Rez Sisters* e *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. Si tratta di un'opera dalla tessitura complessa articolata in vari intrecci accompagnati da brani musicali e canzoni. Anche qui le protagoniste sono le donne e, in particolare, Big Chief Rose. Questa sembra essere impegnata nella firma di uno storico trattato con i bianchi e, nel frattempo, Big Joey progetta di trasformare la Community Hall in un grande Casinò alleandosi ad un capo mafia, Luciano Boccia. Domina la violenza. Violenza familiare contro la donna e violenza all'interno della riserva delle donne contro l'imperante maschilismo rappresentato da Joey. Highway è consapevole che quella violenza è la condizione di vita della Riserva quanto la condizione generalizzata della vita urbana. Le donne guidate da Chief Big Rose rappresentano ad ogni modo i valori per cui vale la pena di

lottare: la tradizione, la comunità, la famiglia. Per la difesa di questi alla fine Rose viene uccisa da Creature. Nel terzo atto si ricordano le violenze subite dalle donne indiane. È paradigmatica quella subita da Pussy Commanda trovata appesa al soffitto dell'appartamento da Joey, perché l'aveva spiato e aveva registrato la sua intenzione di eliminare Big Rose. La violenza subita si trasforma in un attacco al paternalismo culturale, familiare e religioso. Joey sarà evirato. L'opera è significativa anche perché affronta il problema della "proprietà" culturale sollevato sin dalla sua prima realizzazione. Highway optò per un *casting* che non rispettava l'appartenenza alla razza, anzi la maggior parte degli attori erano bianchi. Così facendo, egli dichiarò di non riconoscere validità al cosiddetto concetto del "politically correct" dichiarandosi a favore della libertà artistica e sconfessando le posizioni di coloro che sostenevano il "possession" della tradizione culturale a cui appartenevano. Di notevole interesse i tre drammi raccolti in *Dramétis. Three Métis Plays* (2001). *Percy's Edge* (1995) di Greg Daniels presenta personaggi nativi in un anonimo ambiente urbano. Si parla un linguaggio gergale, realistico, a volte scurrile. La scena è la strada: lungo una strada i personaggi si trovano – il trentenne nativo Victor, la ventenne bianca Faith, e Mark, alcolizzato – e alla strada essi ritornano dopo la parentesi che si svolge nella casa di Percy, il padre di Victor. Percy ha poco da offrire e poco da insegnare ai tre: la sua è una vita di piccola criminalità, di affetti instabili, di violenza e di rancore. La scena si fa drammatica quando, dopo un tentativo di aggressione sessuale di Percy nei confronti di Faith e una colluttazione tra Percy, Mark e Victor, Faith viene presa da un attacco di isteria durante il quale rivive la violenza subita in famiglia. Un equilibrio psicologico precario caratterizza questi personaggi; vitalità sregolata e conflitto comunicano la loro emarginazione e discriminazione. I tre

riprenderanno la strada, lasciandoci un'immagine di umanità frantumata.

Di maggiore interesse è l'opera di Marie Clements, *Age of Iron*, che realizza una sorta di sincretismo drammatico fondendo la realtà nativa con il mito classico della caduta di Troia. Tradizioni diverse si ritrovano in una stessa storia. Con il termine "Età del ferro" ("a loss of way for all peoples. An age of war but also of transition, bravery and courage") si indica la coincidenza del destino dei guerrieri troiani e di quello delle First Nations, mescolando miti nativi e greci, linguaggi classici e colloquiali. Idealmente l'opera si potrebbe collegare a *The Ecstasy of Rita Joe* di George Ryga. Anche qui appare una prostituta, Cassandra, e anche qui il bianco appare come autorità insensibile e coercitiva: c'è il *detective* Agamennone, che appare nei ruoli di assistente sociale, guardia, e giudice; ci sono gli addetti di un ospedale psichiatrico: nel complesso costituiscono le voci dell'Autorità, sociale, legale e governativa, che domina la Troia urbana. Nascondi dietro una maschera, essi intervengono con brevi commenti rappresentando il System Chorus. Accanto ad essi spicca la figura di Apollo dietro alla quale si nasconde quella del prete di una "residential school": entrambi sono contraddistinti dalla Luce con potenzialità taumaturgiche; le Muse sono manifestazioni di Apollo e anche del prete che usa la musica della cristianità per manipolare le coscienze. Figure mitiche e storia indiana si giustappongono: la distruzione di Troia è la distruzione della civiltà indiana; il personaggio di Hecuba è anche la Regina Madre; Wiseguy è guerriero e "elder"; infine, la figura del Raven, oltre a rappresentare un guerriero troiano, impersona anche il nativo *trickster*.

Si racconta una leggenda e al tempo stesso una storia nota come "Urban Troy Drama". La scenografia presenta un muro vivente dal quale emerge per prima la figura di Wiseguy che descrive il carattere dell'Età del Ferro e il disorientamento che essa ha prodotto nel guerriero quanto nell'indiano. È il momento in cui quest'ultimo non riconosce più gli elementi che costituiscono la sua visione del mondo: l'acqua, il vento, il fuoco. Domina l'ignoranza, o meglio la non consapevolezza della propria posizione esistenziale e della propria storia. Pertanto, il mito troiano sembra un modo per ordinare ricordi e sensazioni. Il fine al quale si vuole approdare è la conoscenza "as if we had been awakened". Ed è anche quello di ritrovare una "native Troy"

che Wiseguy cerca di disseppellire scardinando le lastre di cemento della città dove si trova a giacere. Da esse si alza Earth Woman che ringrazia di essere stata liberata. La donna simboleggia una bellezza che non si vede perché la Land of Troy è stata ricoperta "with an ungiving surface". Accusa i bianchi di essere barbari avendo cancellato la natura. Tale accusa rappresenta una prima reazione della volontà di sopravvivere.

La figura regale di Hecuba è ridotta a quella di una schiava. Ricorda al contempo l'incendio di Troia e le violenze subite come Queen of the Land indiana. Porta con sé una bambola/figlia che distrugge richiamando brani classici pronunciati per la morte degli eroi troiani. Hecuba, la Madre, piange l'impossibilità di generare: le è ostile la superficie di cemento sulla quale è costretta a vivere. Raven accompagna l'azione e, da *trickster*, si comporta in maniera contraddittoria: a volte compassionevole, altre volte sarcastico, amaro, irridente. Raven è esplicito: "they'll make us slaves and whores"; a questa realtà si contrappone il ricordo della libera natura della British Columbia. Con il procedere dell'opera si saprà che Raven è stato ingabbiato. È lui a ricordare la profezia di Cassandra: non c'è terra su cui vivere, non c'è una "real Troy". Al centro dell'opera si colloca il personaggio di Cassandra, profetessa e prostituta. Davanti ad un Social Worker parla delle visioni della prima Troia, del sogno in cui ode i "canti del suo popolo"; la sua storia finisce con una confessione sulla sua condizione di prostituta, sull'essere stata sacrificata da Apollo, che Cassandra immagina l'abbia stuprata nell'anima: "penetrating my soul". Quando si troverà alle prese con tre psichiatri vestiti di bianco si sentirà sottoposta ad una violenta repressione in cui Apollo appare come luce accecante. In una scena di condanna riappaiono Judge, Social Worker e Cop che ripetono incessantemente una domanda di totale irresponsabilità: "so what does truth matter?" mentre Cassandra denuncia ciò che ha dovuto subire. Infine, invita Raven a cantare le antiche canzoni affinché tutti le possano sentire. Wiseguy riprende la profezia di Cassandra, una profezia di vita e non di morte: "exiled, we survived in our homeland...". Ad essa Hecuba replica: "There is no chance but life". L'opera è un atto di accusa ed esprime al tempo stesso una volontà di sopravvivenza e di conciliazione, la volontà di risvegliare la propria coscienza recuperando il passato, rivivendolo, per quanto pos-

sibile, nel presente. È una conciliazione tutta interiore, una ricerca di integrità personale lungo i marciapiedi di una realtà urbana disinteressata e ostile.

Confessions of an Indian Cowboy (2001) di Margo Kane non intende essere una versione definitiva del testo; l'opera si ispira alle tradizioni del racconto orale ("Oral Storytelling traditions") ed è quindi legata all'improvvisazione. Presenta una natura ibrida poiché fonde lo *storytelling* aborigeno, la commedia dell'arte, e personaggi clowneschi. L'azione si muove temporalmente avanti e indietro tra la coscienza di Ruby e le memorie famigliari. Appaiono pertanto Old Man e Kokum, la nonna di Ruby, che accennano alla lunga storia prima dell'arrivo dei bianchi; seguendoli, Ruby ritrova il sentiero percorso dai mocassini degli antenati "Walking the Red Road". Lungo queste orme, che si stendono all'indietro nel tempo, nello spazio e nella fantasia, Ruby s'immagina di essere un piccolo pony in un'affascinante galoppata nella natura. Si richiama in questo modo la storia indiana: la sopravvivenza legata alla caccia, la terra strappata alle tribù, il lavoro per le compagnie delle pelli, l'incapacità degli indiani di trasformarsi in agricoltori, la loro degradazione e povertà. Alla fine Ruby parla di marce forzate, di fughe, di cibo razionato, di elemosina raccolta nelle periferie urbane, della perdita di "feelings, words, languages, peoples". Ruby si sente divisa tra due mondi, quello degli antenati e quello del presente: il sangue che scorre in lei è in parte quello del suo antenato scozzere e irlandese e quello della madre, Cree e Saulteaux. Vorrebbe rivivere i momenti di vita comunitaria, quando tutti si divertivano assieme, bianchi e indiani, "despite their differences". Kokum termina dicendo che non capisce lo scompiglio attorno all'idea di una fantomatica "cultural purity" dal momento che le mescolanze tra le diverse razze sono state continue. Ruby pertanto conclude con un'immagine del passato che auspica si realizzi nel presente, l'immagine di gente che vive felice "riding like the wind".

Le due opere di Daniel David Moses raccolte in *The Indian Medicine Shows* (1995, 2002) ci portano al passato ottocentesco e rientrano nel genere della *black comedy*. Moses non manca mai di essere consapevole del trattamento subito dagli indiani nel passato e nel presente. Nel primo di questi drammi *The Moon and Dead Indians* ci troviamo nel New Mexico

nel 1878 in una capanna accanto ad un miniera ormai esaurita. Sullo sfondo sta una storia di sevizie che Jon e Bill, fratello di sangue e ora pistolero, hanno commesso nei confronti di un ragazzino indiano. Per contro la figura dell'indiano selvaggio, ma concretamente presente, continua ad essere per la madre malata di Jon simbolo di nefandezza e costituisce la ragione di sue paure incontrollabili. In realtà la violenza riguarda Jon e Bill sia nel passato che nel presente. I loro rapporti arrivano alla colluttazione fisica e alla sfida armata. Sarà l'anziana madre a pagare quando, dopo aver sentito l'orrenda tortura inflitta al

ragazzino indiano, si suicida. È un dramma aspro, costruito con sapienza strutturale da Moses che mantiene la presenza dell'indiano selvaggio sullo sfondo mentre la scena viene occupata dalla violenza dei bianchi. Il secondo dramma, *Angel of the Medicine Show* (1995), vede come protagonista ancora Jon che, dopo la morte della madre, raggiunge Angela con la quale inscena uno show di medicine miracolose. Anche qui la scena è occupata dai bianchi creduloni e turbolenti; David, l'indiano che Jon tiene con sé per lo spettacolo, è stato percosso, ha una pallottola in corpo e poi si scopre che qualcuno ha tentato di impiccar-

lo. È durante una prova del "medicine show" che David riesce a scomparire in una nuvola di fumo lasciando Jon alle prese con Angela, incinta, a cui dovrà rendere conto della sua vita e del suo passato. Moses mette in scena situazioni di violenza tanto nella periferia urbana, in cui si vedono figure di indiani derelitti, quanto negli episodi del passato presentati nelle due opere citate nelle quali l'atmosfera richiama tratti del teatro dell'assurdo, situazioni psicologiche squilibrate ed esplosive, giocosità alternata a sregolata violenza, una violenza sempre incombente di cui l'indiano appare come vittima. ■

Anne de Vaucher, Cristina Minelle (a cura di), Traduzioni italiane di opere canadesi francofone, Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi (CISQ), Venezia, Poligrafica, 2003, pp. 48 (H.C.)

In occasione della Fiera del Libro di Torino del 2003 (15-18 maggio), ove il Canada è stato ospite d'onore, il Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi (CISQ) ha proposto di sottolineare questo incontro emblematico tra culture del Vecchio e del Nuovo Mondo con la presentazione dei due primi volumi della collana intitolata Laurentide, dedicata alla traduzione in italiano di brevi opere del Canada francofono: *Che cosa ti manca Eveline?* di Gabrielle Roy, e *Saint-Denis* di André Carpentier. A completamento di questo progetto editoriale, il CISQ ha pensato di affiancare un volume bibliografico che aggiorni il pubblico su quanto si è realizzato finora in Italia nel campo della traduzione letteraria, storica e saggistica della cultura quebecchese.

La poesia è stata e continua a essere il campo privilegiato della traduzione. Tutti i maggiori poeti del Québec sono pubblicati in Italia; le antologie poetiche o miscelanee sono molto ricche e molto diverse nel loro contenuto. La narrativa suscita più interesse di un tempo, sostenuta in parte dall'iniziativa del CISQ ma anche da piccole ma attive case editrici. Costante e crescente dal 1994 è lo svi-

SEGNALAZIONI

luppo del teatro quebecchese in Italia, grazie all'opera di diffusione condotta prima da parte della Délégation du Québec en Italie, poi dall'Agence culturelle du Québec en Italie, infine da parte di Paola Mossetto che dirige a Torino una Équipe di Ricerca sui Teatri Extraeuropei Francofoni (ERTEF). Rendiamo conto delle loro pubblicazioni nel presente numero. Prossimamente questa bibliografia andrà *on line* sul sito del CISQ.

Lise Gauvin, La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme. Essai, Paris, Seuil 2004, pp. 352

Spécialiste des rapports entre langue et littérature Lise Gauvin, professeur à l'Université de Montréal à Montréal, s'intéresse depuis longtemps aux faits de langue au Québec mais aussi en Amérique du Nord. Rappelons ce numéro collectif d'« Etudes françaises » qu'elle a dirigé, intitulé *L'Amérique entre les langues* (28,2/3 1992) et d'autres livres plus récents où elle analyse essentiellement la situation de l'écrivain du Nouveau Monde qui vit dans un espace traversé par la diversité des langues.

Dans ce volume qui vient de paraître au Seuil, elle repart au contraire de la littérature française et élargit son horizon d'analyse en allant de la Renaissance à l'époque contemporaine. Elle s'intéresse surtout aux auteurs qui ont inventé la langue française et l'ont enrichie, en dépit de la norme, en instaurant de nouvelles stratégies langagières et de nouveaux pactes de lecture. Partant de Rabelais, allant jusqu'à Céline, Queneau jusqu'à Réjean Ducharme pour le Québec et Edouard Glissant pour les Antilles, elle explore la langue française, ses avancées et ses transformations.

ANNE DE VAUCHER

Nadine Bismuth, La fedeltà non fa notizia, Trad.it. di Cristiano Felice, Roma, Voland, 2003. (Les gens fidèles ne font pas les nouvelles, Montréal, éditions du Boréal, 2001)

La traduzione italiana di ce livre de nouvelles qui a obtenu un grand succès au Québec, remportant le prix Adrienne Choquette 2001 pour la nouvelle, ainsi que le Prix des Libraires 2001, a été présenté à la « Fiera del Libro » de Turin en 2003, en présence de la très jeune écrivaine dont c'est le premier ouvrage. La traduction est très soignée et les treize nouvelles qui se déroulent au Québec et sont un miroir assez cynique et plein d'ironie de l'instant fugace où la vie se joue, trébuché et vire au tragique.

ANNE DE VAUCHER

Caraibi

Qu'est-ce qui n'est pas convaincant dans *L'histoire de la femme cannibale* ? C'est un roman dont la teneur stylistique arrive à captiver le lecteur et dont la protagoniste est assez crédible dans sa faiblesse et dans son manque de détermination. En outre, l'intrigue est très riche, parce qu'elle peut être lue à la fois comme une énigme à résoudre, une réflexion sur la condition de la femme, et une perspective intéressante sur la situation des couples mixtes dans une Afrique du Sud fraîchement sortie de l'Apartheid. Pour finir- et il s'agit peut être là de l'aspect le plus intéressant de l'œuvre- *L'histoire de la femme cannibale* est une métaphore de la notion qu'a l'auteur de la création artistique.

En effet, en tant que théoricien de la littérature, Maryse Condé s'est récemment occupée du « cannibalisme littéraire » : la capacité d'utiliser les éléments qui nous entourent, les éléments qui nous ont parfois été imposés et qui sont, pour cela même, difficiles à « digérer », en les transformant en une œuvre originale et personnelle. Il s'agit, bien sûr, d'un

Maryse Condé, *L'histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France, 2003, pp. 318

Paola Ghinelli

problème universel, dont Condé parvient à s'approprier par le biais de cette notion de cannibalisme. Or, la protagoniste du roman est un peintre inexprimé qui a un rapport difficile avec son art et avec son homme, et qui, après la mort de ce dernier, parvient à avancer dans sa quête d'indépendance artistique et humaine en s'identifiant avec Fiéla, une femme soupçonnée d'avoir cannibalisé son mari. Grâce au lien qu'il instaure entre l'art et le cannibalisme, ce roman constitue ainsi un volet fictionnel de l'activité théorique de Condé et, peut être, une tentative d'engagement, vu que Condé a souhaité l'événement du cannibalisme pour la littérature antillaise, qu'elle juge dans son ensemble trop éloignée

des principes d'insolence et de recherche délibérée du mauvais goût dont parlait Osvaldo de Andrade dans son *Manifesto Antropofago*.

Et pourtant, c'est bien l'accumulation de tous ces aspects, intéressants en eux-mêmes, qui transforme ce roman en un exercice de style dépourvu de profondeur. Les éléments qui constituent un best-seller sont là, mais la lecture de *La femme cannibale* est agréable, sans plus. Par exemple, la situation de la protagoniste, noire, guadeloupéenne et veuve d'un blanc, vivant en l'Afrique du Sud, n'est qu'une des nombreuses anecdotes anodines du roman, elle n'est pas véritablement nécessaire à l'intrigue. Et encore, le personnage central est crédible, mais le personnage de Fiéla, la femme cannibale, demeure bien plus que mystérieux : il semblerait qu'on ait affaire là à un escamotage mis en œuvre pour réveiller une certaine curiosité chez le lecteur, sans véritablement la satisfaire. En lisant ce roman, on a l'impression de se trouver face à un divertissement, ou à un inventaire inquiétant de fantasmes et de rêves... la littérature est-elle aussi cela ? ■

Per la prima volta tradotto in italiano, *La traversata della mangrovia* rappresenta uno dei romanzi più importanti della scrittrice originaria della Guadalupa Maryse Condé. L'edizione propone un ricco apparato paratestuale per orientare il lettore in questa rappresentazione della realtà dell'isola caraibica nel suo carattere eterogeneo e unitario nello stesso tempo.

Nell'introduzione, Eliana Vicari Fabris si rivolge al lettore italiano fornendogli alcuni strumenti necessari per addentrarsi nell'universo cultura-

Maryse Condé, *La traversata della mangrovia*, Trad. it. di Eliana Vicari Fabris, Roma, Edizioni Lavoro, 2002, pp. 224 (*Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989)

Francesca Torchi

le antillese e presenta l'opera della scrittrice. La curatrice e traduttrice si sofferma poi proprio sulla pratica della traduzione, importante momento d'incontro con le specificità dell'immaginario altrui; sottolineando l'aspetto problematico della traduzione di un testo ricco di termini in creolo e scritto in un francese che si pone come filtro di una visione del mondo tutta antillese, Eliana Vicari Fabris spiega i motivi che l'hanno orientata verso una trasposizione del testo dal francese all'italiano mantenendo non

tradotti i termini creoli. Questa sorta di ammissione di non-traducibilità interpreta la volontà di far accedere il lettore ad una realtà fatta di parole e di oggetti i cui referenti sono specificamente ed esclusivamente caraibici, e non certo l'intento di creare un effetto esotico di straniamento. La presenza di un glossario alla fine del volume è coerente con questa scelta, e permette di approfondire dal punto di vista linguistico il significato di alcuni termini – in particolar modo quelli legati ai cibi, alle piante e alla vita quotidiana locale – senza l'uso di un gran numero di note, che spesso si impongono nel corso della lettura interrompendone il naturale flusso.

Il "folto groviglio vegetale che cresce sulle sponde di lagune salmastre o lungo gli estuari dei grandi fiumi" che si estende anche nell'entroterra che costituisce la mangrovia può essere considerato una chiave interpretativa del romanzo. Come i rami della pianta creano un intrico che assume una propria e autonoma forma nuova, così anche la popolazione delle isole caraibiche riscopre e riconosce nella mangrovia la propria

natura, la propria lingua, la propria "identità molteplice". Inoltre, questo tipo di vegetazione tropicale assume il valore di metafora della condizione esistenziale degli abitanti dell'isola caraibica, le cui vicende – come metterà in rilievo l'evento posto al centro della narrazione – si intrecciano in modo sotterraneo e inscindibile.

Ogni breve capitolo della *Traversata della mangrovia* porta come titolo il nome di un membro della comunità di Rivière au Sel raccolto insieme agli altri nella veglia funebre dello straniero Francis Sancher. Maryse Condé ne racconta la storia alternando focalizzazione interna ed esterna; ogni personaggio, così come ogni capitolo, risulta perciò insieme autonomo e collegato agli altri e il lettore del romanzo si trova di fronte a "diciannove inizi, diciannove frammenti di vita" che forniscono una visione personale e differente su un unico evento. La piccola comunità di Rivière au Sel viene dunque rappresentata attraverso un susseguirsi senza consequenzialità temporale di micro unità narrative autosufficienti, micro romanzi autobiografici, mono-

loghi interiori, parodie, posti a spirale attorno alla morte dello straniero che "induce i personaggi a rileggere la propria esistenza".

La *traversata della mangrovia* è un "inno pudico e ruvido alla Guadalupa", un romanzo polifonico in cui la popolazione dell'isola viene rappresentata da Maryse Condé con ironia e finezza psicologica, senza cadere mai nelle rappresentazioni stereotipate, nell'"invettiva" o nel "patetico".

Nella postfazione Marie-José Hoyet approfondisce il tema del rapporto tra lo scrittore caraibico e la natura dell'isola, di cui la mangrovia è parte essenziale ed elemento caratteristico. Per Maryse Condé l'isola è metafora di chiusura, "dell'impossibilità della comunicazione e dell'inevitabile solitudine, ma ugualmente della difficoltà a progredire" (p. 207). Ma è anche luogo di ibridazione, e quindi di una società in evoluzione, come si intuisce dalle ultime pagine del romanzo, in cui la veglia termina e l'immagine che si presenta di fronte a Dinah, una delle figure femminili, è "la strada dritta, bella e sgombra della sua vita" (p. 197). ■

Paul Gauguin a passé cinq mois à la Martinique, cinq mois très intenses pour l'homme, mais aussi pour le peintre qui, pendant ce séjour, acquit une fois pour toutes sa personnalité artistique. Paradoxalement pourtant, ces cinq mois passent sous silence ou ne sont racontés qu'en quelques lignes dans les biographies officielles de Gauguin ou dans les études le concernant. Raphaël Confiant a relevé le défi : il s'est intéressé au séjour du peintre dans l'île, il a étudié la peinture de l'époque, il a visionné des documents inédits, et puis, bien sûr, il a inventé des anecdotes, des circonstances, des états d'âme afin d'écrire son roman.

Des motivations idéologiques ont sans doute poussé l'écrivain à s'occuper du séjour martiniquais du peintre, mais *Le barbare enchanté* n'a pas pour autant la rigidité d'un roman à thèse. Au contraire, la variété extrême des registres qui y sont utilisés contribue à la création d'une œuvre dont le charme réside dans le mélange des genres. Ce roman est composite à plusieurs titres : d'un point de vue stylistique, la narration est interrompue par les fiches techniques des tableaux que l'artiste a peints dans l'île et par les lettres qu'il adresse à sa femme danoise. Des dialogues imaginaires entre Gauguin et des peintres

Raphaël Confiant, *Le barbare enchanté*, Paris, Éditions Écriture, 2003, pp. 308

Paola Ghinelli

qui ont vécu d'autres moments historiques entrecourent aussi le récit, ou plutôt les récits, à la première et à la troisième personne, dans lesquels les personnages des tableaux de Gauguin et de son ami Laval, qui l'accompagne dans ce voyage, semblent s'animer. Plusieurs intrigues s'entrelacent en effet, dont certaines dépassent les limites de la Martinique pour rejoindre le Danemark, où habitent la femme et les enfants du peintre, la France, pays de ses expériences artistiques et mondaines, et Panama, où il a attrapé la fièvre jaune avec son ami avant de se rendre aux Antilles. Le Mexique est aussi cité en tant que source de ses énergies artistiques les plus authentiques.

Mais c'est la Martinique qui constitue la source d'inspiration la plus importante pour le peintre et de merveille pour le lecteur. On partage en effet l'étonnement de Gauguin quand

on s'aperçoit que le merveilleux qui manquait à son art surgit spontanément pendant son séjour martiniquais, et qu'il parvient à enrichir le style de l'artiste sans en dénaturer la mélancolie intime. La Martinique lui offre aussi l'expérience de la couleur, et diffracte à travers le prisme constitué par l'œil du peintre. Les pages sur la découverte du rouge comptent parmi les meilleures du roman, parce que Confiant essaie – et réussit – la description la plus difficile qui soit, celle d'une couleur, en évoquant un rite de matrice africaine officié par le vieux nègre martiniquais Lafrique Guinée, qui permet à Gauguin de rejoindre une Afrique rêvée, comme l'est forcément l'Afrique martiniquaise, une Afrique des origines, une Afrique rouge. Toute l'œuvre est très « visuelle », sans pour autant multiplier les descriptions détaillées. Son charme consiste en effet dans l'évocation des émotions liées au sens de la vue.

Avec ce roman, Confiant confirme son talent en essayant une nouvelle forme créative. Pour une fois en effet, ni l'univers de la plantation, ni la ville de l'après guerre ne sont évoqués. Bien sûr le paysage martiniquais, et surtout la Martinique imaginaire qu'on retrouve souvent dans ses romans, sont à nouveau les protagonistes, car ils constituent l'univers de

cet auteur. Le thème choisi se prêterait au jeu de l'exotisme, mais Confiant ne s'y laisse pas prendre, car sa narration transmet aussi les détails d'une réalité quotidienne, tout en tra-

çant une trajectoire qui, avant d'être personnelle, avant de répondre aux contraintes de la réalité, de l'histoire, de la géographie, est une trajectoire humaine. Dans ce roman Confiant

universalise et magnifie une expérience individuelle, des anecdotes naïves, un panorama réduit, jusqu'à ce que la Martinique d'époque devienne lieu de toutes les merveilles. ■

Le Piccole e Grandi Antille sono oggi caratterizzate da una progressiva e crescente omogeneità, che risiede proprio nella diversità come tratto caratteristico sostanziale dell'area caraibica nel suo complesso. Il progetto di fondo de *I Caraibi: la cultura contemporanea* è proprio quello di mettere in rilievo, attraverso la costituzione di un discorso unitario, come i Caraibi francofoni, anglofoni e ispanofoni siano aree linguistiche con caratteri specifici ma che hanno in comune una storia e una geografia e, di conseguenza, alcuni tratti culturali di fondo. Le diverse isole, frammentate da un punto di vista geografico e linguistico, sono accomunate da uno stesso passato, quello legato alla tratta degli schiavi neri dall'Africa, alla colonizzazione, operata da diverse grandi potenze europee che hanno imposto la propria lingua e la propria cultura sul territorio. Le autrici offrono uno sguardo su quello che è il mosaico caraibico prendendo come punto di riferimento gli anni Cinquanta del secolo scorso, momento storico in cui si prefigura – in modo differente per le varie isole – la situazione attuale.

Anche all'interno di una stessa area linguistica esistono differenze sostanziali, come fanno notare Carla Fratta per l'area francofona e Maria Pia De Angelis per quella anglofona. Dell'area francofona, ad esempio, fanno parte Martinica e Guadalupa e Haiti. Le prime due – insieme al territorio della Guyana francese e all'isola della Réunion nell'Oceano Indiano – sono oggi Dipartimenti d'Oltremare, da un punto di vista amministrativo parti di Francia a tutti gli effetti, frammenti d'Europa "sperduti in un contesto geografico, antropologico, storico e culturale estraneo all'Europa stessa, a un tempo lontanissimi dalla metropoli ma vincolatissimi ad essa, isolati per contro, sotto molti aspetti dall'insieme caraibico" (p. 23). Haiti diviene al contrario Repubblica indipendente dal 1804 dopo una vittoriosa rivoluzione contro la Francia, ma subisce negli anni Cinquanta la dittatura di François Duvalier. Con una parentesi nell'Ottocento, ha da sempre subito la dominazione straniera, senza mai poter sviluppare una vera autonomia. Povertà, emigrazione e

Maria Pia De Angelis,
Cristina Fiallega, Carla
Fratta (a cura di) *I
Caraibi: la cultura
contemporanea*, Roma,
Carocci, 2003, pp. 128

Francesca Torchi

dipendenza da paesi stranieri caratterizzano l'attuale situazione di Haiti, che si trova in una perenne crisi economica. La popolazione haitiana si esprime in creolo (a base lessicale francese) e si trova in stato di analfabetismo, mentre una élite dirigente amministra la vita politica ed amministrativa. Il francese è la lingua ufficiale in Martinica e in Guadalupa, la lingua dell'istruzione e della burocrazia, mentre il creolo – oggi insegnato come lingua scritta e orale – è il simbolo dell'affermazione di un'identità autonoma rispetto all'Esagono. I Caraibi anglofoni comprendono territori insulari e peninsulari oggi indipendenti ma ancora soggetti a dominazioni straniere, spesso legati all'influsso e alla forte presenza degli Stati Uniti. Maria Pia De Angelis mostra come ogni isola anglofona possieda caratteristiche specifiche, determinanti per comprenderne le dinamiche interne ed esterne; ad esempio, la storia e il destino di Trinidad – unica isola caraibica anglofona provvista di giacimenti petroliferi – sono ben diversi da quelli della più grande Giamaica. Gli anni Cinquanta corrispondono, per i territori anglofoni, al progressivo affrancamento dalla 'madrepatria' e alla massiccia emigrazione. Uno dei fenomeni caratteristici della storia che lega i Caraibi anglofoni e l'Inghilterra è infatti una sorta di colonizzazione alla rovescia (p. 50), che vede gli abitanti delle isole insediarsi massicciamente prima in Inghilterra e poi, nel corso degli anni, negli Stati Uniti e in Canada. L'espatrio porta gli emigranti a scontrarsi con la realtà di paesi ben diversi dal mito a loro proposto negli anni della colonizzazione, e non aderente alle loro aspettative.

Da un punto di vista culturale, la rivendicazione della propria identità rispetto al colonizzatore si riflette in tutti gli ambiti e si dimostra un concetto chiave per poter avvicinarsi a questi popoli e alla loro mentalità. Le tappe fondamentali del pensiero culturale che si sviluppa nelle Antille francesi sono legate ai nomi del poeta Aimé Césaire e al movimento della Négritude, all'opera e all'impegno dello scrittore martinicano Édouard Glissant e al movimento della Creolità. In modo diverso, viene elaborata e si sviluppa un'idea di identità creola non più basata su criteri razziali quanto "sulla comunanza di storia e di caratteristiche proprie delle isole caraibiche" (p. 20). In questo contesto, Glissant sviluppa il concetto di creolizzazione, secondo cui "le diverse culture si pongono in un rapporto di 'relazione' con l'Altro caratterizzato dall'imprevedibilità, nella dimensione inedita di un'identità in continua espansione le cui componenti, lungi dal tendere all'omogeneizzazione, comunicano tra loro nel rispetto delle differenti opacità (diversità)" (p. 22). Gli intellettuali originari dei Caraibi anglofoni hanno invece elaborato il proprio pensiero estetico fuori dal proprio paese, attraverso un movimento di resistenza e di affermazione culturale in cui un ruolo determinante è giocato dalla musica – principalmente dal reggae e dal calypso – e dalle regole che determinano la sua diffusione. Grazie alla musica e alla letteratura, oggi riconosciuta una delle più complesse e più creative espressioni della realtà postcoloniale, la lingua creola a base lessicale inglese, o 'creole continuum' trova un proprio spazio di legittimazione.

Cristina Fiallega dedica il proprio discorso a Cuba, che rappresenta nei Caraibi un caso a sé. Il destino e lo spirito dell'isola (la prima Repubblica Comunista dell'America Latina) sono profondamente legati alla rivoluzione indipendentista – ispirata alle idee dello scrittore José Martí – e alle figure di Ernesto 'Che' Guevara e Fidel Castro, nonché all'imprescindibile legame conflittuale con gli Stati Uniti. La combinazione reale e meravigliosa che anima la cultura cubana è sintetizzata nel termine *cubanía*, "incredibile amalgama etnico e culturale di taf-

nos, siboneys, andalusi, castigliani, canari, yorouba, congolesi, ma anche ebrei, cinesi, francesi, nordamericani, giamaicani e haitiani” (p. 85), espressa e nutrita da ogni forma artistica. Il pensiero letterario, ad esempio, vede nell'Ottocento l'opera e il pensiero di José Martí, e, nel secolo scorso, Alejo Carpentier, che teorizza quella poetica del reale meraviglioso in base alla quale “l'elemento del meraviglioso è parte della natura e della realtà”. Ma anche la musica – il mambo e la salsa in particolare – concepita originaria-

mente come danza di accompagnamento ai riti religiosi, è “l'espressione più rappresentativa del popolo cubano” (p. 118); e anche il cinema contribuisce a dar voce a “un popolo che sa fare autocritica, desideroso di beni di consumo ma altrettanto ricco di valori come la cultura e la solidarietà” (p. 119).

Il destinatario del volume, il lettore italiano che voglia approfondire la conoscenza di una o più aree linguistiche caraibiche, è guidato nella lettura da una scaletta riassuntiva per

ogni capitolo, come del resto prevede la collana “Le Bussole”. Completa il volume una ricca bibliografia che comprende, quando possibile, le traduzioni italiane delle opere letterarie, oltre a una lista di saggi che permettono approfondimenti a più livelli.

La prospettiva offerta dal volume permette di avvicinarsi alla complessa realtà dei Caraibi, un “laboratorio multiculturale che può prefigurare quella complessa ibridazione verso cui l'intero nostro pianeta sembra avviarsi” (p. 8). ■

Le vicende raccontate da Marlene, la narratrice, in *Songs of Silence* risalgono alla sua infanzia e adolescenza e vedono come protagonisti i membri della sua famiglia, i suoi compagni nella scuola locale e i personaggi più eccentrici e peculiari dell'intero Hanover, un distretto nel nord-ovest della Giamaica. I racconti di Marlene si intrecciano l'uno nell'altro, alcuni personaggi passano da una storia all'altra in modo tale da dare l'impressione che non si tratti di una raccolta di racconti, ma di un romanzo vero e proprio, con una sua continuità e coerenza. Vi è, inoltre, un filo rosso che unisce quasi tutti i racconti, il silenzio. Ritratto nelle sue più svariate sfumature e significazioni, il tema del silenzio serpeggia attraverso le storie, creando, come sottolinea il calzante ossimoro nel titolo, tante diverse “songs of silence”.

Nel primo racconto, “Effita”, la protagonista è un'anziana donna, Effie, “a woman who sang of death like a tribal griot” (p. 15). Effie è infatti conosciuta da tutti per il modo chiassoso – con canti e strani passi di danza – in cui annuncia ogni decesso che avviene nel distretto e per il particolare comportamento da lei tenuto in occasione dei funerali: “Usually she make plenty noise and dance up and down like she working obeah round the grave [...]” (p. 13). Alla morte del nipote, però, la donna si chiude in un inconsueto mutismo che colpisce e preoccupa tutti. Il dolore per la scomparsa dell'amato nipote la rende incapace di comportarsi come aveva sempre fatto in precedenza e al posto dei suoi soliti canti da ‘griot tribale’ i suoi conoscenti trovano un prolungato, ma molto eloquente, silenzio.

Il racconto successivo, “A Story With No Name”, narra di una donna molto misteriosa che stuzzica la curiosità e la fantasia di Marlene. La

Curdella Forbes,
Songs of Silence, Oxford,
Heinemann, 2002,
pp. 154

Marianna Ottaviani

donna “with no name” è di carnagione piuttosto chiara, abita da sola in una casa diroccata, ma alcuni parenti in Inghilterra le inviano ogni settimana il denaro di cui necessita per vivere. La protagonista della storia non rivolge mai la parola a nessuno e nessuno osa avvicinarla, non tanto per il mistero che sembra avvolgerla, quanto per l'invalidabile barriera che separa le persone con colori della pelle diversi: “This one high brown and stand-offish wouldn't take anything from anybody. You can't just push up yourself on red people so, they have to invite you first” (p. 17). La donna, come sottolinea la narratrice, viene ritenuta da tutti molto strana ed è da questa considerazione che Marlene prende spunto per riflettere su se stessa: “Just strange. So simple a phrase, so open, so transparent in its vowels, but rounding and hiding worlds of meaning I could not decipher. What was strange? I was strange. [...] I understood silence. I understood the stone prison and the snail's secret house of being unable to speak. For me, [...] language was a shame I could not bear to use, except when I was allowed to write it down. Speaking made people laugh at you, especially if you spoke too softly and hung your head so you could not be heard. Children mocked you, adults teased. Speaking opened your body to betrayal, speaking allowed you to be seen” (pp. 18-19). Il silenzio viene in questo caso visto come un muro dietro il quale trincerarsi, un guscio

nel quale cercare protezione dal mondo esterno: “For years I could not speak, silence was my snail's house on my back that kept me safe” (p. 19). Parlare significa esporsi agli altri, mettersi in discussione ed è nel racconto intitolato “The Idiot” che Marlene narra di come sia riuscita a liberarsi della sua “snail's house”. Le temutissime lezioni di ‘vocabulary and spell’ che doveva seguire a scuola le hanno permesso di scoprire i segreti del linguaggio, di gustare il piacere di giocare con le parole e di “handling the sound and feel the texture of words in your mouth. Some smooth as silken sweets lolling on your tongue [...]. Others rough and raised and risky like the tops of mountains and hills [...]. Some singing like songs [...]. Others sharp and secret and ready to pounce, lurking in bushes and unexpected over smooth ground, like snake and swish and seacat and schemes and scheming” (p. 40). Le lezioni le hanno insegnato a manipolare quello strumento, la lingua, che aveva tanto temuto quando era piccola, le hanno consentito, in altri termini, di uscire dal suo guscio di protezione e di trarre gioia dall'utilizzo di suoni e parole. Ed è il gusto per le parole che la scuola le ha trasmesso ad averla condotta a cimentarsi nel ruolo di narratrice, di tessitrice, appunto, di parole e storie.

In “Miss Minnie” viene messa in luce un'ulteriore sfumatura del silenzio. Esso viene questa volta inteso come incapacità di aprirsi agli altri, di dare libero sfogo alle proprie emozioni e sentimenti. È proprio l'impenetrabile silenzio del marito a spingere la madre di Raymond, il protagonista di questa storia, a lasciare la sua famiglia. La donna, una giovane esuberante e piena di voglia di vivere, non poteva più sopportare di passare le sue giornate con una persona con la quale era impossibile

comunicare e che non si lasciava mai andare a gesti di affetto. Come molti anni dopo la madre cerca di spiegare a Raymond: "Ah couldn't cope with you father. Ah just never know how to live with a man who never talk, Ah just couldn't deal with it" (p. 69).

Un altro racconto degno di nota è "Morris Hole", definito dalla narratrice "a song of losing the river" (p. 86). Morris Hole è il punto di un fiume presso il quale Marlene si reca a fare il bucato con la madre e nel quale si diverte a giocare con i suoi coetanei. Da un giorno all'altro, però, sua madre le vieta bruscamente e, ai suoi occhi, inspiegabilmente di spogliarsi e di tuffarsi nelle acque del fiume come gli altri. Marlene evidenzia come questa vicenda sia legata nella sua mente con le storie delle sue nonne, le quali non hanno mai saputo chi fossero i reali padri dei loro figli. In modo inconsapevole la ragazza si rende conto che il compor-

tamento di sua madre va ascritto al timore che la figlia possa attendersi un destino simile, un destino tristemente molto diffuso in Giamaica, dove il numero delle giovani donne costrette ad allevare i propri figli senza il supporto del padre è ancora molto alto. 'Perdere il fiume', per Marlene, significa quindi fare il proprio traumatico ingresso nella pubertà.

L'autrice di questa brillante raccolta di racconti è Curdella Forbes, una giamaicana originaria, come la sua narratrice, del distretto di Hanover. La scrittrice insegna presso la University of the West Indies, ha pubblicato, oltre a *Songs of Silence*, una raccolta di racconti per ragazzi e sta attualmente lavorando a un romanzo.

Con *Songs of Silence* Curdella Forbes è riuscita a creare tanti piccoli spaccati di vita quotidiana nella Giamaica rurale e la sua narratrice,

Marlene, sembra, non certo per caso, discendere da una lunga tradizione di narratori caraibici di 'anancy stories'. Marlene stessa commenta il modo in cui la sua mente ha forgiato le storie tratte dalle sue esperienze: "My head don't work straight like other people head. Sometimes my head weave stories inside itself, spinning a whole Anancy web of things that don't really go so but always feel realer than the things that go so" (p. 93). I suoi racconti sono infatti caratterizzati da numerose digressioni, da storie che richiamano altre storie e spesso la narratrice procede per associazioni di pensiero che apparentemente sembrano non avere alcun nesso logico. Come Marlene spiega, però, "that is how we tell story where I come from, it don't haffi come straight for else it not sweet, and is just so it go" (p. 95). Ed è proprio questo che rende le storie raccolte in *Songs of Silence* così "sweet". ■

"Home is a place riddled with vexed questions", sostiene Caryl Phillips in un suo saggio: e quando il contesto è quello di Haiti e della diaspora haitiana, questa problematicità dell'appartenenza risalta con una drammatica evidenza data l'unicità e complessità dell'esperienza storica di quella che è stata la prima repubblica nera al mondo e che tuttora è il paese più povero delle Americhe.

Con questa raccolta di racconti, che costituisce il suo esordio narrativo, Marie-Hélène Laforest apporta un nuovo significativo contributo – come sostiene anche George Lamming nella prefazione – alla scrittura haitiana in inglese, che ha visto in Edwidge Danticat la sua prima rappresentante e che continua a elaborare "another dimension of an ongoing Caribbean reality".

I racconti sono raggruppati tematicamente in quattro sezioni alternativamente focalizzate su "ethnoscapes" haitiani domestici e diasporici, in modo da far trapelare, a volte indirettamente, e molto spesso esplicitamente, le dicotomie e le interdipendenze, le congiunzioni e le disgiunzioni determinate dalla specificità dei diversi contesti ma anche, potremmo dire, dalla produzione globalizzata della differenza. La prima sezione, intitolata "Island Life", presenta con delicatezza di tocco ed empatica ironia, uno spaccato della vita di provincia, attraversata da differenze culturali e intra-

Marie-Hélène Laforest,
Foreign Shores, Montréal,
Les Editions du Cidihca,
2002, pp. 187

Franca Bernabei

culturali, di colore, di classe, generazionali. In questa sorta di prelude attutito al resto della raccolta, i "drammi", che investono i membri di quattro distinti nuclei familiari, possono essere quelli di Marguerite ("Marguerite's Flowers"), la moglie bianca di un commerciante di ferramenta, il cui orgoglio per le figlie, i suoi teneri "fiori" vestiti di balze e volants e protetti dal sole con ombrellini color pastello, è crudelmente messo alla prova. Infatti Jasmine, la primogenita, il cui matrimonio sfarzoso aveva costituito un evento per l'intera cittadina, non solo era già incinta al momento della cerimonia ma il figlio che darà poi alla luce ha gli stessi occhi verdi di uno degli affascinanti ragazzi siriani, figli dei proprietari di un negozio di stoffe, arrivati nell'isola come venditori ambulanti e che parlano solo in patois. Oppure siamo introdotti al "tradimento" e al senso di colpa, poi felicemente superato, di Rosie che non capisce e non può rispettare la volontà del marito francese di essere

cremato ("Rosie's French Husband"). In "Ma's Household" Caroline è divisa tra il fascino del rilassato, accogliente e liberatorio ménage domestico dell'amata Ma, e quello, restrittivo e prescrittivo, della madre che con riluttanza la lascia stare saltuariamente dalla nonna paterna. Poiché Caroline è il filtro percettivo del racconto, le incolmabili ineguaglianze sociali (esemplificate dai "five naked children" di Madame Richard la cui povera abitazione è separata da uno steccato da quella di Ma, "taller than the others on the street", p. 46) costituiscono uno tra i tanti elementi di identificazione dello spazio magico e liminale, trasgressivo e circoscritto, in cui ha luogo la sospensione delle regole materne.

Anche alla fine di "The Wish Book", il primo racconto, ritroviamo la acritica, e pur sempre simultanea consapevolezza di realtà contrastanti ma contigue che plasma l'orizzonte percettivo dei bambini socialmente privilegiati. Qui l'elemento connettivo è il catalogo di Sears Roebuck (edizione inverno 1960) le cui fortunate peripezie sono descritte a partire dall'arrivo all'aeroporto internazionale di Port-au-Prince, dove rimane una settimana "in the company of crates and cartons sent from New York, Miami and Chicago" (p. 23) fino al suo conclusivo approdo all'interno di due misere casupole, dove alcune pagine, strappate nell'eccitazione del gioco dalle bambine della famiglia a

cui era destinato, sono state recuperate e "strung along the walls, as on a clothesline" (p. 28). Le transizioni dall'utilizzazione concreta del "libro dei desideri", che mette "a whole world" a disposizione, e la riutilizzazione creativa di quello che ne è rimasto dopo che è stato passato di mano in mano tra amici e conoscenti, fanno ovviamente riflettere sulla varietà dei mondi immaginati e del carattere chimerico che essi possono assumere a seconda della prospettiva da cui sono contemplati.

Se già qui, dunque, si mostra come una realtà un tempo esclusivamente rurale sia penetrata dal modello americano, la seconda sezione ("Some Drifted") è tutta incentrata sulle ambivalenze traumatiche che il contatto diretto con questo modello comporta. I "drifters" haitiani sono esuli fuggiti per ragioni politiche, che devono rinegoziare le proprie progettualità, i propri ancoraggi sociali e stili di vita, poveri immigrati che perseguono accanitamente il sogno di una casa, "underground people" che aspirano a rovesciare la dittatura di Duvalier. È proprio a New York, lontano da Haiti, infatti, che il peso della storia locale dell'isola fa sentire la sua oppressiva o condizionante presenza, grazie al movimento di rifugiati e alle reti della comunicazione diasporica. Mentre la contemporanea città globale è attraversata dalle "colour lines" che delimitano i quartieri come "barbed wires" (p.92), determinando aree di sicurezza e aree di pericolo, e divisioni o barriere tra bianchi e Haitiani, tra Haitiani e neri. Ma le divisioni riguardano anche Haitiani e Haitiani (gli esuli contro gli immigrati, i sostenitori o un tempo sostenitori della dittatura contro i suoi oppositori, le diverse generazioni nell'ambito di una stessa famiglia).

L'esperienza di dislocazione, e di ricollocazione della "casa" e del "mondo", comporta, come rileva Lamming, un momento di liberazione ma anche "a punitive sacrifice": che, vorrei aggiungere, si accompagna spesso a una economia di dono, che introduce una dimensione alternati-

va, una logica non meramente sacrificale. I racconti mettono in luce entrambi questi aspetti. In "A Casual Encounter", per esempio, un vecchio immigrato racconta a uno sconosciuto, forse virtuale, ascoltatore i sacrifici compiuti dalla generazione degli anni '50 e spiega di non essere più ritornato ad Haiti per l'impossibilità di "restituire" qualcosa a chi era rimasto; ma "The reason many people are in New York today is because those first men stayed here. They clenched their teeth and stayed" (p.75).

È soprattutto il dono ai figli che spesso permette di stabilire un nuovo patto con la vita: come nel caso di Marcel ("He Wished Them Well") che per la prima volta riesce a riconoscere nel volto di Althea i segni del dolore che la sua assenza, legata alla sua storia personale e alle contingenze politiche dell'isola, aveva provocato. Più esplicitamente, in "Language of the Gods" è attraverso il dono del creolo a May, che educata a New York, non lo conosce, che Marinette riesce a ritrovare la connessione con una parte fondamentale di sé sacrificata, su pressione del marito appena morto, all'americanizzazione ("wrong gods, wrong food, wrong clothes, wrong tears", p.114). In "All His Troubles Gone" il giovane Victor, diverso da tutti gli altri membri della famiglia (ha la pelle più scura, i capelli più crespi) e dotato di maggiore memoria rispetto alla sorella, io narrante del racconto, finisce col diventare vittima sacrificale di tutto il caseggiato nel suo desiderio irrisolto di un mondo di reciproco riconoscimento, contrapposto alla rassegnata acquiescenza o fede velleitaria nel "qui" e nell'"ora" americano. In "Annette Estimé", infine, all'attività di negazione che ha segnato la giovane vita di Victor, fa da contrappunto la determinazione di Annette, il cui viaggio nella metropoli è percepito anche dalla madre che non vorrebbe lasciarla andare, come un necessario rito di passaggio "to become a better someone" (p.119). Se il marito, che l'aveva preceduta sei anni prima, non è più in grado di sostenere il peso del sacrificio affrontato da solo in tutto questo

tempo, la donna, con l'aiuto dei figli più grandi, si assume l'onere del "breadwinning", raggiungendo quell'indurimento del cuore necessario alla sopravvivenza degli emigrati.

Mentre Annette si lascia dunque alle spalle, attraverso un atto di ricreazione del sé, la miseria dell'ambiente rurale da cui proviene, la terza sezione ("Many Stayed") ci riporta sull'isola, per mettere a fuoco le condizioni di analfabetismo ("The Mother"), la sostanziale mancanza di compassione nei confronti dei poveri e dei mendicanti sia da parte dei ricchi ("The Racines' Poor") che di alcune religiose ("The Nuns"). In "Columbus Day" esplose la rabbia della folla, che butta a mare la statua di Colombo, dato che, finiti i trent'anni della dittatura di Duvalier, i suoi successori stanno ancora depredando il paese, lasciando gli indifesi senza soldi, senza lavoro, soggetti alla violenza degli uomini della milizia.

Questo crescendo di inquietudini e di violenza prelude all'ultima sezione ("A Few Returned") in cui viene presentato con lucida, sconsolata amarezza il motivo del ritorno al "paese natale". Ritorno che può essere troncato dalla morte per mano dei soldati, come nel caso dello studente di medicina che arriva da Parigi travestito da prete nella speranza di liberare la sua terra ("The Mission"); che può essere simbolicamente raggiunto attraverso il suicidio ("Home") o brutalmente forzato attraverso il fallimento della fuga ("Crossing the Waters"). A conclusione di queste traiettorie della sconfitta, in "After the Fall" un esule effettua una stranianti rivisitazione di un luogo in parte non più riconoscibile, marchiato dalla degradazione e contaminato indelebilmente dallo spettro delle torture e degli stupri. I lunghi anni dell'esilio, spiega il narratore, erano stati spesi "fighting a lost battle in a white capital that continues to make us pay for an original sin"(187). Dopo la caduta, dunque, non c'è redenzione. Ma, come afferma Rainer Maria Rilke, nella citazione premessa da Laforest alla raccolta, "Wer spricht von Sieg?/Ueberstehen ist alles". ■

Una serie di lettere inviate dalla giovane protagonista, Sunshine, alla madre, Jen, a partire dal febbraio 1970 fino al maggio di quattro anni dopo: è su questo che si fonda *Aunt Jen*, l'opera d'esordio della giamaicana Paulette

Paulette Ramsay, *Aunt Jen*, Oxford, Heinemann, 2002, pp. 105

Marianna Ottaviani

Ramsay, un'insegnante presso la University of the West Indies. Attraverso le sue lettere Sunshine tenta di instaurare un rapporto, almeno epistolare, con la madre, la quale ha lasciato la Giamaica alla volta dell'Inghilterra quando lei era

ancora molto piccola. La ragazzina, desiderosa di renderla partecipe della sua vita, informa Aunt Jen di tutto ciò che accade nel piccolo villaggio in cui abita. Larga parte delle lettere, però, non riceve alcuna risposta. La madre rimane muta anche di fronte alla disperazione di Sunshine per la morte dello zio prima e del nonno poi e deluderà ulteriormente la figlia quando, dopo averle promesso di tornare in Giamaica per una visita, si farà attendere invano all'aeroporto.

Successivamente Aunt Jen giustificicherà il suo comportamento, asserendo che il suo nuovo marito ha nascosto le lettere e anche il suo passaporto, impedendole così di lasciare l'Inghilterra. Aunt Sue, un'amica della nonna di Sunshine, non esita a esprimere la sua difficoltà a credere alla donna. A detta di Aunt Sue infatti, quanto raccontato dalla madre di Sunshine non sarebbe altro che un alibi dietro il quale Aunt Jen si nasconde poiché "no man can rule a Jamaica woman jus so. She says Jamaica woman is too transfigisic and tyrant for that to happen" (p. 89). Tali parole ricordano i versi di una poesia della giamaicana Louise Bennett intitolata 'Jamaica Oman', secondo la quale "[...] long before Oman Lib bruck out / Over foreign lan / Jamaica female was a work / Her liberated plan! [...] / So de cunny Jamma oman / Gwan like pants-suit is style, / An Jamaica man no know she wear / De trousiz all de while!" (Louise Bennett, *Selected Poems*, Kingston, Sangster's Bookstores, 1982, pp. 22-23). Il fatto è che Aunt Jen – una donna debole, che si è lasciata maltrattare dal marito senza opporre alcuna resistenza – non potrebbe essere più lontana dalla 'Jamaica Oman' cantata dalla Bennett, incarnata, invece, dalla nonna materna di Sunshine, chiamata dalla nipote Ma. La netta differenza fra le due donne viene sottolineata da Sunshine in una lettera in cui riporta ancora una volta le parole di Aunt Sue: "She says you don't have Ma's spirit at all at all because Ma would never let a man treat her the way you say this man treats you" (p. 88).

La figura della nonna materna è molto importante. Si tratta infatti di una donna molto forte, autoritaria e saggia, che ha sempre un proverbio o una storia adatti a ogni circostanza. Ma, inoltre, è una discendente dei Maroons, di quegli schiavi, cioè, che si sono sottratti alla schiavitù, scappando e costituendo alcune comunità nelle zone più impervie

del paese, dalle quali hanno poi mosso ripetuti attacchi alle piantagioni e ai colonizzatori inglesi. Sunshine è molto fiera del fatto che la bisnonna di sua nonna ha probabilmente combattuto a fianco di Nanny, la guida spirituale e militare dei cosiddetti Windward Maroons che, nei primi decenni del '700, hanno strenuamente lottato contro gli Inglesi. Figura leggendaria della storia giamaicana, Nanny, grazie alle ricerche storiche di studiosi come Edward Kamau Brathwaite, è anche entrata a far parte degli eroi nazionali giamaicani. Che all'interno di *Aunt Jen* venga stabilito un rapporto tra Ma e Nanny non è casuale. Un'altra scrittrice di origine giamaicana, Michelle Cliff, ha infatti evidenziato come "This powerful aspect of the grandmother originates in Nanny, the African warrior and Maroon leader. At her most powerful, the grandmother is the source of knowledge, magic, ancestors, stories, healing practices, and food. She assists at rites of passage, protects, and teaches" (Michelle Cliff, "Clare Savage as a Crossroads Character", in S. R. Cudjoe (ed.), *Caribbean Women Writers*, Wellesley, Calaloux, p. 267). Queste parole si adattano perfettamente alla figura della nonna rappresentata in *Aunt Jen*. È infatti la nonna a crescere e educare Sunshine, è la nonna il punto di riferimento costante della ragazzina: "I felt so safe and happy with Ma back in the house. As I looked at her, I knew deep down that Ma was the most important person in my life" (p. 65).

Va inoltre sottolineato che, quando viene a conoscenza del legame che intercorre tra Ma e i Maroons, Sunshine afferma che "now I know why Ma is so strong and fiery at her age" (p. 73). Questa scoperta significa molto per Sunshine, poiché ciò che la nonna le racconta della schiavitù e dei Maroons l'aiuta a comprendere meglio la storia della sua gente, a colmare le lacune della storiografia ufficiale e a correggere ciò che le viene insegnato a scuola: "It's not that I didn't know from history classes that my ancestors worked hard and suffered a lot of cruelty to make white people in England have money to build England, but this talk just helped me to realise that the slaves who ran away were brave. In history class they make it sound as if they ran away because they were cowards. Ma said her mother told her that it took a lot of skill for

them to escape from backra and his hunters and hungry dogs. They were skilful and brave. I come from a line of fighters! I don't know if it means anything to you but it makes my head swell big big big when I think about it. I come from a line of fighters! I will never let anything in this life beat me. I'm going to be a lion like Ma" (p. 73). La consapevolezza del fatto che i suoi avi non hanno accettato supinamente la loro umiliante condizione, ma hanno combattuto con coraggio contro i loro oppressori, riempie Sunshine di orgoglio per le sue origini.

Per quanto riguarda sua madre, invece, la discendenza dai Maroons non ha alcun valore. La donna sembra disprezzare così profondamente le sue origini da poter sottoscrivere le celebri parole formulate da V.S. Naipaul in *The Middle Passage*: "History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies" (V.S. Naipaul, *The Middle Passage*, London, Picador, 2001, p. 20). La madre di Sunshine pare condividere tali sentimenti sin da piccola quando, in una preghiera scritta in francese per fare in modo che i suoi genitori non comprendano, esprime il suo desiderio di lasciarsi alle spalle un paese che le va troppo stretto: "Dear God, Je veux quitter cet endroit" (p. 79). Quando poi, per partecipare al funerale di Ma, fa ritorno alla sua isola natale, non ha che parole di sdegno per tutto ciò che la circonda, come Aunt Sue racconta a Sunshine e la ragazza trascrive in una delle sue missive: "She said you behaved like you did not born and grow in Flour Hill. She said you complained about mosquitoes every day, even when nobody else could see or feel them. She said you complained about everything [...]. Aunt Sue says England really turn you fool fool" (p. 84). Aunt Jen ha, in altri termini, interiorizzato un forte senso di inferiorità nei confronti della sua cultura e del suo paese e non può che provare vergogna e ripugnanza per esso.

Dopo la morte della nonna Aunt Jen cerca di convincere Sunshine a lasciare la Giamaica e a raggiungerla in Inghilterra, ma la ragazza, dopo un lungo periodo di riflessione, decide di restare. La sua decisione ribadisce, da una parte, il suo legame con la nonna e con la sua terra e, dall'altra, l'abisso che la separa da Aunt Jen, che la ragazza così sintetizza nella sua ultima lettera: "You do not look like Ma or Gramps or me or anybody I know. You look very dif-

ferent from what I expected" (p. 98). La ragazza, a differenza di sua madre, non vuole essere strappata dalle sue radici e le sue ultime parole rivolte a Aunt Jen sono, non certo per caso, uno dei tanti modi di dire che ha imparato dalla nonna: "I think you killed the cooing bird" (p. 98).

A una lettura superficiale *Aunt Jen* può sembrare un'opera sapientemente costruita, nella quale l'autri-

ce ha dosato e miscelato tutti gli ingredienti indispensabili a creare un romanzo caraibico di sicuro successo. Si va infatti da una presentazione delle donne giamaicane che a tutta prima può apparire un tantino stereotipata al ricorso a un linguaggio che, seppur caratterizzato da poche deroghe all'inglese standard, è però qua e là punteggiato da proverbi e termini in giamaicano prontamente tradotti e spiegati in un

glossario. Numerosi sono, infine, i riferimenti a credenze e riti tradizionali caraibici che contribuiscono a conferire una nota di colore locale alla storia. A una lettura più attenta però, il romanzo si rivela effettivamente "a deft, heart-wrenching, instructively imaginative and ultimately timeless representation of an intimate corner of Jamaican social history", come lo definisce Edward Baugh nel retro copertina. ■

Questo volume delle opere complete di Jacques Roumain (1907-1944) non è un libro, o soltanto un libro: è un monumento. Un monumento alla grandezza di un autore e della letteratura di cui fa parte, che egli illustra più e meglio di chiunque altro. Un autore che era e resta emblematico, cruciale per la letteratura haitiana perché, con la sua opera, mette a fuoco, sintetizza e rappresenta tanti dei temi e delle problematiche che costituiscono la sostanza umana e artistica di quella letteratura.

Una letteratura che è figlia dell'era moderna: delle sue grandi trasformazioni culturali, dei suoi grandi rivolgimenti storici e sociali (proprio quest'anno cade il bicentenario dell'Indipendenza di Haiti); ma anche una letteratura che si accampa e spicca nel cuore del mondo contemporaneo e dei suoi problemi complessi, dei suoi drammi laceranti, delle sue tensioni e frustrazioni irrisolte. In particolare, una letteratura che esemplarmente rappresenta, nella duplice accezione del termine, quel vasto mondo che ospitò, a suo tempo, la tragedia della schiavitù coloniale e dell'incontro-scontro tra culture diverse e lontane: trascinate con la violenza a conoscersi, a coniugarsi nel sangue, ma anche a subire la fascinazione reciproca, in primis quella linguistica.

Di tutto ciò è figlia la letteratura haitiana e, con essa, l'opera di Roumain: entrambe qui consacrate, certo non per la prima volta, ma in modo finalmente, giustamente solenne e tangibilmente maestoso, in questo volume pubblicato dalla collana "Archives".

Il volume era per così dire iscritto nel patrimonio genetico della collana: non solo perché i Caraibi figurano nel suo nome declinato per esteso (Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle – Amis de M.A. Asturias), ma anche

Jacques Roumain e
l'invenzione della lingua

Jacques Roumain,
Œuvres complètes,
Paris, ALLCA XX, 2003,
pp. LI + 1692

Alessandro Costantini

perché, precedendo il resto della Francofonia (caraibica e no), Roumain e la letteratura di Haiti figuravano nel progetto scientifico-editoriale di Archives fin dall'inizio.

Vent'anni dopo il suo annuncio, il volume non è più soltanto un titolo previsto (e limitato al solo romanzo *Gouverneurs de la rosée*, come originariamente era); è un'opera molto cresciuta rispetto all'idea iniziale, fino a inglobare, nel suo valore simbolico, oltre al romanzo più importante e più noto, tutte le altre opere e gli altri testi dell'autore. Il risultato è un riconoscimento, un omaggio alla grandezza di Roumain e all'importanza della letteratura del suo paese: ma è anche altro. È un bilancio di più di mezzo secolo d'interesse per un autore, indagato in rapporto al suo universo culturale, di cui vengono poste in risalto e acutamente analizzate le caratteristiche, le singolarità: così da rappresentare una sorta di prima – seppur non definitiva – *Summa Haitiana*, fondamentale momento e strumento per lo studioso e per il lettore appassionato che vogliono intraprendere o proseguire, adeguatamente attrezzati, il viaggio alla scoperta di un'Opera e di una letteratura.

Questa edizione critica e completa delle Opere è una cosa sostanzial-

mente nuova per la letteratura di Haiti. Qualcosa di vagamente simile c'era stato nel 1964: si trattava anche allora di Roumain, di cui venivano pubblicate a Mosca, per le Éditions du Progrès, delle *Œuvres Choïsies* (*Gouverneurs de la rosée*, *La Montagne ensorcelée*, una ventina di poesie, *Les griefs de l'homme noir*, *La Proie et l'Ombre*), corredate da un apparato critico. Si trattava di un apparato modesto, ridotto; costituito da un'introduzione, una biografia, delle brevi note culturali e linguistiche, era destinato essenzialmente a un pubblico di studenti. Ora invece siamo davanti, e per la prima volta, a un'edizione critica, condotta con scrupolo filologico (pur nell'assenza abbastanza generalizzata di manoscritti, se si fa eccezione per una parte delle poesie e – naturalmente – degli inediti: vedi Léon-François Hoffmann, *Note philologique préliminaire*, in: J. Roumain, *cit.*, p. L), e a un'edizione completa che riunisce, oltre ai versi e alle lettere, tutta l'opera in prosa di Roumain: quella narrativa come quella saggistica, quella scientifica come quella giornalistica e ideologica.

Il volume contiene tutti i componimenti poetici di Roumain (circa 80 p.); da quelli (35) pubblicati nei periodici haitiani dall'autore stesso, tra il 1927 e il 1937, a quelli (6) pubblicati postumi, a quelli rimasti inediti: 3 di essi sono più antichi, mentre 5 sono scritti in carcere, nel 1935, e dedicati in genere al figlioletto (tra di essi l'unico componimento conosciuto di Roumain in creolo).

Per quanto riguarda i testi narrativi (circa 320 p.), vanno considerati a parte i racconti inediti – delle favole – scritti in carcere per il figlio Daniel (tre più un frammento: 1935). Gli altri testi narrativi possono essere ricondotti essenzialmente a due filoni. Al primo filone, quello dei testi di ambientazione urbana, appartengono le novelle (in particolare *La Proie et l'Ombre*: 1930-31), il romanzo *Les*

Fantoches (del 1931) e il frammento di romanzo incompiuto *Le champ du potier* (del 1941, probabilmente). Al secondo filone, quello dei testi di ambientazione rurale, contadina, appartengono il romanzo *La Montagne ensorcelée* (del 1931), il racconto *Gouverneurs de la rosée* (del 1938) e il romanzo omonimo (pubblicato postumo nel 1944).

La prosa non narrativa di Roumain occupa una parte considerevole del volume. Vi è la sua produzione saggistica, ideologica e giornalistica, compresa tra il 1925 e il 1943 (per circa 380 p.). Vi sono le lettere (per circa un centinaio di pagine): dalla prima, di un Roumain quindicenne, a quelle – la parte più cospicua – indirizzate alla moglie Nicole, tra il 1936 e il 1943; accanto ad esse le lettere e gli altri testi che compongono il dossier Jacques Roumain – Nicolás Guillén (circa 50 p.).

Completano il corpus delle opere le traduzioni pubblicate da Roumain (alcune poesie, due novelle) e i suoi lavori scientifici, tra cui spiccano lo studio sull'etnobotanica precolombiana delle Grandi Antille e quello sui rituali della religione tradizionale haitiana, il *vodù* (complessivamente circa 150 p.).

Il volume di *Archives* si segnala anche – e altrettanto – per il ricco apparato critico e filologico di cui è corredato: dalle note e varianti al testo (a piè di pagina), ai contributi liminari (con la *vidua* – e criticamente simpatetica – testimonianza di René Depestre su Roumain), alle introduzioni del curatore Léon-François Hoffmann (da quella generale a quelle – puntuali – alle singole opere), alla cronologia della vita dell'autore, all'indice dei nomi, alla bibliografia (per un totale di circa 120 p.).

Ultima e non minore ricchezza del volume è la sua sezione critica. Accanto a un florilegio di più di cinquant'anni di articoli e saggi critici sull'autore, a numerosi documenti, testimonianze e omaggi poetici a lui dedicati (in tutto quasi 200 pagine), il volume presenta nove ampi saggi (di circa 250 pagine complessive) scritti da un'équipe internazionale di specialisti appositamente per questa edizione.

L'attenzione dei critici si appunta su un largo ventaglio di temi e problematiche presenti nell'opera. Se Ulrich Fleischmann prende in esame il ruolo di Roumain nella letteratura haitiana, Émile Ollivier ne studia l'ideologia internazionalista e anticolonialista all'interno del quadro storico dell'epoca, mentre Gérard Barthélemy

descrive il mondo contadino haitiano messo in scena da Roumain, la sua realtà storica, sociale e culturale e la conoscenza che ne aveva l'autore. Alrich Nicolas analizza i rapporti di Roumain – e di Haiti – con la cultura e il mondo tedesco, mentre Yasmina Tippenhauer e Régis Antoine passano in rassegna e analizzano l'accoglienza riservata all'opera di Roumain dalla critica, rispettivamente, ad Haiti e in Francia. J. Michael Dash analizza poi l'evoluzione dell'estetica e dell'arte di Roumain all'interno di tutta la sua opera narrativa: e del romanzo principale sottolinea l'esemplarità per la letteratura haitiana, dovuta al fatto che “cette histoire d'amour est l'aboutissement du rêve du mouvement indigéniste, celui d'une nation une et indivisible” (p. 1377); André-Marcel d'Ans invece segue e commenta con rigore scientifico, senza indulgenze, la formazione e l'attività etnologica di Roumain: dagli studi in Francia, alle ricerche sul campo in patria, fino alla redazione delle opere etnologiche. Chi scrive, infine, si dedica a illustrare il problema della diglossia – o del bilinguismo – ‘francese VS creolo’ ad Haiti e della conseguente ‘questione della lingua’ per gli scrittori haitiani: consacrando alla ricerca, all'inventario e all'analisi delle particolarità linguistiche presenti nell'insieme dei testi di Roumain, per ricercarne ed evidenziarne l'estetica linguistica.

È su quest'ultima problematica e aspetto della sua opera che vorrei soffermarmi un po' più a lungo.

La particolarità e la ricchezza, misteriosa ma affascinante, della lingua di *Gouverneurs de la rosée* mi hanno colpito subito, fin dalla prima lettura, spingendomi a interessarmi alla complessa realtà linguistica haitiana e, soprattutto, ai suoi esiti letterari, al suo divenire una materia e una forma nobile, preziosa ma difficile da usare e anche pericolosa per gli scrittori (e per i narratori in particolare).

Pericolosa, come materia, la realtà linguistica haitiana lo diventa per lo scrittore dal momento che le scelte che deve operare – a favore del francese, o del creolo, o di soluzioni intermedie – da linguistiche diventano immediatamente estetiche e, come corollario, anche ideologiche. Per questo la ‘questione della lingua’ (leggi: se, come e quando far ricorso al creolo e in che misura) è una costante del dibattito letterario ad Haiti fin dai primi decenni dell'Ottocento. Già nel 1836 circa E. Nau chiede ai poeti haitiani di “faire une étude spéciale et approfondie [de la langue française...] Il va plus

loin: il leur conseille de la modifier et de l'adapter à leur génie, espérant que ce français bâtard aura des qualités précieuses, et que la France, un jour «ne lira pas sans plaisir sa langue quelque peu brunie sous les tropiques»” (citato in : Pradel Pompilus et Fr. Raphaël Berrou, *Histoire de la littérature haitienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince et Paris, Éd. Caraïbes et Éd. de l'École, 1975, t. 1, p. 88).

Le soluzioni adottate possono essere quelle estreme: di rifiuto del creolo da parte dei ‘puristi’ conservatori e seguaci di un Bello di importazione, soprattutto fino alla prima metà del Novecento; o di rifiuto del francese da parte dei fautori di un nazionalismo culturale indipendentista o di un neoindigenismo rivoluzionario sul piano linguistico, soprattutto dalla metà del Novecento in poi.

Tra questi due estremi vi sono e vi sono state svariate posizioni o soluzioni intermedie. Da quelle che in partenza confinano funzionalmente l'uso del creolo a determinati generi o forme letterarie minori (per esempio alle favole in versi, come quelle liberamente tradotte dall'opera di La Fontaine; o a singole poesie di carattere leggero), a quelle che, all'interno di generi di più ampio respiro – come la novella o il romanzo –, individuano per il creolo degli ambiti funzionali ristretti (come il dialogo o certi scambi di battute, o la citazione di proverbi e *refrain* di canzoni) e riproducono in questo modo abbastanza fedelmente la divisione funzionale dei compiti tra francese e creolo all'interno del campo sociale e linguistico haitiano. Insomma, compresenza delle due forze linguistiche ed espressive, ma anche separazione: si potrebbe dire addirittura una sorta di *apartheid* sociolinguistico in ambito letterario.

Si tratta, lo si vede bene, di soluzioni statiche, di compromesso, che non mettono in discussione l'esistente, la realtà artistica e letteraria consolidata. Ben altra portata ha invece – o avrebbe – la ricerca di una soluzione nuova, o tale fondamentalmente almeno all'epoca di Roumain, come quella di far interagire tra di loro francese e creolo all'interno del testo: non solo a livello complessivo di un'opera, bensì a livello del periodo, della frase, del singolo vocabolo.

Questa è la strada scelta e percorsa da Roumain per primo, o comunque fra i primi, e in maniera finalmente coerente e sistematica; realizzava così mirabilmente nella scrittura (come già percepito da molti, ma soltanto in modo empirico, intuitivo e non scientifico) quello che

fino ad allora restava in definitiva un assunto teorico, programmatico, se non un mero – per quanto antico – auspicio.

Non è stato semplice dare evidenza critica, scientifica, alla grandezza innovatrice di Roumain nel campo della lingua letteraria del suo paese: e riconoscere così anche il suo contributo alla crescita, all'arricchimento del francese letterario, oltreché alla ricerca espressiva originale di quei paesi e di quelle culture che – come quelli della francofonia – sono entrati più recentemente nel novero dei soggetti produttori di letteratura.

Non era impresa facile per ragioni di fondo, come la complessità intrinseca della realtà linguistica da penetrare – quella haitiana – e per ragioni contingenti, come la difficoltà di accesso agli strumenti critici necessari all'analisi, cioè a studi linguistici e a repertori lessicografici adeguati (tuttora, se esistono diversi attendibili – o quanto meno utili – dizionari del creolo di Haiti, nulla vi è di simile per il francese haitiano.). Difficoltà non trascurabili sono infine venute dal carattere 'eccentrico' dell'analista stesso rispetto all'oggetto della sua analisi e alla sua natura profonda, all'insegna di una diglossia letteraria: il sottoscritto non è né haitiano, né francese, né francofono in senso stretto, cioè nativo. Ma a questa condizione forzata ho cercato di ovviare con l'attenzione e l'onestà critica, con l'amore per l'oggetto del mio studio e con la pazienza fiduciosa maturata nel corso di una ricerca che dura ormai da più di vent'anni e non è ancora conclusa.

È una ricerca, dicevo, che non è ancora conclusa. Da un lato perché, all'interno dei testi di Roumain, rimane un certo numero – sebbene non determinante – di casi linguistici ancora da risolvere, su cui l'indagine resta aperta. Dall'altro perché, come l'originaria analisi dell'interferenza linguistica in *Gouverneurs de la rosée* mi ha portato naturalmente a estendere l'esame all'intero corpus dell'autore (una volta che esso è stato reso disponibile dalla presente edizione di Archives), altrettanto naturalmente questo mi ha portato a intraprendere l'analisi – se non esaustiva sempre, almeno per campioni significativi – di un corpus di opere narrative haitiane coeve, oppure di poco precedenti o successive all'opera di Roumain.

Che cos'è allora la lingua, che ho chiamato 'polifonica', di Roumain (v. A. Costantini, *La langue polyphonique de Jacques Roumain*, in J. Roumain, *cit.*, pp. 1429-1467)?

L'analisi del corpus ha rivelato fin dall'inizio che le lingue – o le forze linguistiche – principali presenti nei testi sono: il francese, il francese haitiano, il francese creolizzato, il creolo haitiano, il creolo francesizzato e i neologismi. Non mancano enunciati o singoli vocaboli in inglese, italiano, tedesco (ma di scarsa rilevanza) e, più significativi, in spagnolo, latino e *langaj* (il linguaggio sacro e segreto delle cerimonie vodù).

Il **francese haitiano** è una variante locale, più che regionale, del francese. Specialmente interessanti risultano nel testo le sue particolarità lessicali: parole e locuzioni passate secoli addietro dal francese, spesso regionale o dialettale, nel creolo. A volte conservando il loro antico significato, poi perso nel francese standard, come nel caso di "*Honneur? Respect!*": coppia di termini usati come interiezioni e costituenti una formula di saluto; il primo da chi annuncia che è dinnanzi all'uscio, il secondo, in risposta, per invitare il visitatore a entrare o ad aspettare che gli venga aperto (cfr.: A. Costantini, *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica nel romanzo haitiano moderno e contemporaneo*, Milano, Cisalpino – Istituto editoriale Universitario, 2002, pp. 122-123); altre volte invece acquistandone uno nuovo come, per esempio, nel caso di "*habitant*", che in fr.h. significa 'contadino' (cfr. *ibidem*, pp.121-122): ma entrate comunque nel francese haitiano con questo semantismo peculiare. Altre volte si tratta invece di parole o locuzioni che nel francese esagonale standard sono ormai scomparse (cfr. *ibidem*, pp.121, 118, 119), come per: "*bêtiser*" ('scherzare, fare il cretino'), "*capon*" ('vigliacco'), "*déparler*" ('straparlare, parlare a sproposito'), "*espérer*" ('aspettare').

Il **creolo haitiano**, lingua nata sul suolo della colonia da un'evoluzione di forme linguistiche miste e/o dalla semplificazione-ristrutturazione della lingua del colono (che era ben lungi dall'essere un francese accademico), il creolo haitiano – dicevo – è la lingua universalmente parlata sul suolo di Haiti (a differenza del francese, haitiano e no). In Roumain a volte appare esplicitamente come tale, a volte ha un'aria familiare anche per noi, dovuta all'uso che c'era un tempo di trascriverlo secondo le consuetudini ortografiche del francese o, addirittura, secondo una tendenza etimologizzante (visto che la base lessicale del creolo era in massima parte francese e che chi si trovava a leggerlo, per il solo fatto di saper leggere, sapeva il francese). Per

esempio nel caso di "*grignin dents*" (p. 1444; in cr.: 'gryen/grinyen dan'), che significa 'ridere ad alta voce, sghignazzare', dal francese arcaico o in disuso 'grigner', che significava invece 'digrignare i denti'; o nel caso di "*drête*" e "*frête*", in fr. 'droit' e 'froid', derivanti da forme francesi antiche e/o dialettali (cfr. Jules Faine, *Dictionnaire français-créole*, Ottawa, Leméac, 1974, pp. 180 e 229; Jeannot Hilaire, *L'édifice créole en Haïti*, Fribourg, Edikreyòl, 2002, pp. 465 e 467-8); o ancora nel caso di "*en pile*" (p. 1444; in cr. 'anpil'), scritto staccato per suggerire la grande quantità (come in: 'una pila, impilati, ammucciati').

Il **creolo francesizzato** è il frutto di una mutazione genetica sul piano della lingua; oppure, se si preferisce, di un'infiltrazione che sfocia in una presa di possesso dall'interno, ma semioculta, della lingua dell'Altro. Locuzioni e vocaboli creoli, diversi ormai sia sul piano fonetico che su quello semantico dai vocaboli francesi da cui derivano, questi vocaboli e locuzioni sono presenti nel testo di Roumain sotto mentite spoglie: le spoglie, cioè il significante, di vocaboli francesi correnti, con cui hanno delle affinità parziali sul piano del significato. Questo permette la coerenza del senso anche per il lettore non edotto, che tuttavia avverte che c'è dell'altro sotto, cioè sotto la superficie del testo: e questo 'altro' è appunto il significato creolo, più pieno, più forte e più coerente di quello apparente, di facciata. Il lettore che è anche creolofono, o che perlomeno è edotto della creolizzazione del testo, ritrova subito o in un secondo tempo il significato celato; il lettore che invece non lo è, pur nella fruizione soddisfatta del significato per lui immediato, reale, avverte la presenza di un altro senso virtuale o, meglio, latente. Il creolo francesizzato realizza insomma un ritorno del rimosso linguistico e culturale e lo fa magari con le parole più familiari e – apparentemente – neutre: per esempio "*biscuit*" (v. p. 1445; in cr. 'biskwit, biswit'), che però in creolo significa 'panino'; o "*thé*" (in creolo 'te'), cioè decotto, tisana, infusione a base di qualsiasi erba; o "*jeunesse*" (in creolo 'jennès'), cioè 'prostituta': mentre in francese popolare significa 'ragazza, giovane donna'. O magari, nel caso che i loro etimi siano scomparsi dal francese attuale, altri casi di creolo francesizzato si impongono alla lingua del testo con l'ortografia dei termini originari e con il significato che con questi ultimi condividono; per esempio: "*bailier*" (in creolo 'bay'), che in francese regionale o

arcaico significa 'dare'; o "menterie" (in creolo 'manti'), che in un francese ormai arcaico o rurale significa 'bugia'.

Nel caso di un calco fatto dal francese su una locuzione creola, per esempio un proverbio o una locuzione idiomatica, il risultato sarà un enunciato che, pur possibile in teoria in francese, in realtà suona del tutto strano e inusuale, pur risultando perfettamente comprensibile, e rimanda inevitabilmente all'esistenza di un altrove linguistico dove un enunciato simile sia non solo possibile, ma reale, usuale. È quello che troviamo in: "Placnette et lui, c'est comphère et commère, dos et chemise" (p. 1445; alla lettera : 'sono come compare e comare, schiena e camicia'), dove la locuzione francese 'cul et chemise' (analoga all'italiano 'essere culo e camicia con qualcuno'), è sostituita da un'altra modellata – non letteralmente – sul creolo "chemiz ak po" (trad. lett.: 'camicia e pelle): ma nella quale il vocabolo sostituito ("dos") ha il vantaggio di avere più precisi elementi di affinità/contiguità fisica con quello francese rimpiazzato ('cul'), rispetto al vocabolo ('peau') che direttamente tradurrebbe quello creolo virtuale ('po') cui si rimanda.

Il **francese creolizzato** è un francese imitato da locutori creolofoni monolingui che, nella ripetizione di testi francesi imparati a memoria, subiscono l'influenza delle peculiarità della lingua materna. È una 'lingua' marginale e marginalizzata, utilizzabile solo in particolari circostanze e non nella normale interazione linguistica. Un esempio ne è la dichiarazione d'amore di uno dei personaggi contadini di *Gouverneurs de la rosée*, che si vuole magniloquente, raffinata e risulta in realtà solo ridicola:

"je commence donc dans mon français français:

Mademoiselle, depuis que jé vous ai vur, sous la galérie di presbytè, j'ai un transpò d'amou' pou' toi. J'ai déjà coupé gaules, poteaux et paille pou' bâtir cette maison de vous. Le jou' de not' mariage les rats sortiront de leurs ratines et les cabrits de Sor Minnaine viendront beugler devant notre porte Alô' pou' assurer not' franchise d'amour, Mademoiselle, je demande la permission pour une petite effronterie [...]

Non, Mussieu, quand les mangos fleurit et les cafés mûriront, quand le coumbite traversé la riviè' au son des boulas, alô' si vous êtes un homme sérieux, vous irez reconnaître mon papa et ma maman" (pp. 278-279).

Oltre a delle aberrazioni fonologiche evidenti, il brano presenta feno-

meni di ipercorrezione ("vous irirez", "jé vous ai vur"), uso improprio dei pronomi di cortesia, idiotismi ("beugler" invece di 'bêler'). È un ibrido che non è più creolo, lingua che ha abbandonato, e non è neppure francese, lingua cui aspira, che ha come modello: ma un modello che resta irraggiungibile.

Per finire, la lingua dei testi di Roumain presenta un certo numero di **neologismi**: parole o locuzioni che non appartengono al francese, che non ne contempla le unità lessicali o la particolare combinazione; né al creolo, da cui si distinguono tanto sul piano dell'ortografia che su quello della morfologia; né al francese haitiano, visto che i parlanti nativi sostanzialmente non le riconoscono. Nella creazione dei neologismi il punto di partenza è di solito – ma non sempre – una parola creola, ma il risultato è differente da quanto visto sinora (v. pp. 1448-1449).

Tra i neologismi 'assoluti' ve ne sono che hanno un omonimo, magari in francese regionale, con il quale però la coincidenza a livello dell'espressione è puramente fortuita: per esempio "farinade", dal creolo 'farinay/farinaj', cioè una pioggia sottile, fitta e fredda ("pas une grosse pluie [...] une petite farinade, mais persistante", p. 1449); il francese regionale "farinade" si riferisce invece a un piatto tipico a base di uova e farina. Oppure il neologismo non ha corrispondenti di nessun tipo in francese, come nel caso di "éperlin", dal creolo 'pèlen', una specie di reticella di corda usata come trappola per catturare uccelli (v. p. 1449); al di là della sua possibile esistenza in un francese più o meno antico o dialettale, la parola ha un quasi sinonimo nel francese 'épervier', una reticella conica per prendere i pesci: termine che ha verosimilmente fornito a Roumain un modello cui ispirarsi per la forma da dare al suo neologismo.

Altri neologismi, che possiamo chiamare 'relativi', hanno una radice facilmente riconoscibile e una suffissazione regolare: inoltre non hanno in francese dei sinonimi appartenenti al medesimo campo lessicale (a differenza dei neologismi "stridulement" e "salvation", cui in francese corrispondono 'stridulation' e 'salut' e che per questo sono piuttosto dei neologismi assoluti). I loro sinonimi appartengono a campi lessicali diversi: quindi non costituiscono dei doppi in francese e, per questo motivo, sono almeno in teoria ammissibili. Per esempio l'aggettivo "boissonnier" (p. 1450), in creolo 'bwasonnyè/bresonyè ecc.', cioè 'ubriacone', cui corrispondono in francese 'buveur, ivro-

gne' e – al limite – il raro 'boissonneur' (la parola esisteva però nel francese regionale di Normandia v. Costantini, *Fantasmî narrativi*, cit., p. 135). Un altro caso è quello di "télégueule" (p. 1450), cui in francese corrisponde la locuzione 'téléphone arabe', cioè la diffusione rapida di notizie incontrollabili (in italiano abbiamo, di analogo, 'radio carcere, radio spogliatoio' e – a Venezia – 'radio serva'); il termine viene dal creolo 'teledyòl', del quale è un calco esatto, ma Roumain è il solo ad usarlo (v. pp. 14554-5, n. 70).

Questi sono solo alcuni esempi fra le 742 particolarità linguistiche che ho classificato: il più delle volte sotto forma di parole o locuzioni, altre volte come costrutti sintattici particolari, o enunciati in creolo e in francese creolizzato (per non parlare della particolarità delle interiezioni o del ritmo della frase: v. p. 1452).

L'importanza dei fenomeni di innovazione linguistica in Roumain (naturalmente assente dai testi scientifici) diviene crescente se si passa dalle lettere alle poesie, ai testi giornalistici, ai testi narrativi di ambientazione urbana e, infine, ai testi narrativi di ambientazione contadina, che hanno il loro culmine, da questo punto di vista, nel romanzo capolavoro (v. p. 1455). In particolare è ben visibile l'espandersi del fenomeno della creolizzazione dinamica e profonda della lingua: l'accentuarsi e il prevalere finale dei fenomeni di creolo francesizzato e di neologismi (e il simmetrico ridursi del creolo puro) si evidenzia sempre più passando dal romanzo del 1931 al racconto del 1938 e al romanzo del 1944, cui appartiene ben un migliaio di occorrenze sulle 1600 circa classificate in tutta l'opera (v. p. 1460). Questo risponde al bisogno di dare vita a un testo che realizzi una speranza, un sogno o un'utopia, non soltanto a livello del contenuto, ma anche a quello dell'espressione. Roumain, con e nei suoi testi, compie un lungo percorso semiolinguistico ed estetico (v. p. 1466): attraverso la pratica del dialogismo linguistico, dalle novelle de *La Proie et l'Ombre* al romanzo *Gouverneurs de la rosée*, passa da un plurilinguismo ricco ma statico a una lingua polifonica: una lingua in cui le diverse voci linguistiche attive nel campo semiotico haitiano si chiamano e si rispondono, restano indipendenti ma anche interagiscono, per poi modificarsi reciprocamente e fondersi in un'unità di ordine superiore e nuovo. Forse un'utopia sul piano linguistico, certamente un ideale di stile e di letteratura. ■

L'edizione italiana di *Omeros*, il grande poema caraibico che nel 1992 valse a Derek Walcott il Premio Nobel per la Letteratura e che è stato recentemente pubblicato da Adelphi nella traduzione coraggiosa e a tratti ispirata di Andrea Molesini, riproduce in copertina un acquarello dell'autore: su uno sfondo di onde verdi e isole alte come montagne parzialmente nascoste dalle nuvole campeggia una canoa gialla e rossa, guidata da pescatori neri. L'immagine introduce bene il testo – che di mare, di canoe, di isole e di pescatori caraibici racconta – e la natura stessa del tessuto poetico perché, come sa bene il traduttore, Walcott è un poeta che dipinge, un pittore che scrive. Ma la semplicità luminosa dell'acquarello non sa anticipare il dipanarsi intricato dei quasi ottomila versi che seguono. *Omeros* è un poema narrativo che combina la maestria tecnica e la capacità visionaria di un grande poeta con un intreccio complicato di storie antiche e moderne, provenienti dal Vecchio e dal Nuovo Mondo e, viaggiando fra una molteplicità di luoghi, epoche e culture, offre al lettore un'epica della memoria che è una meditazione poetico-filosofica sul tempo e sulla storia, oltre che una riflessione politica sul senso del luogo e la dislocazione spaziale.

Il testo si confronta e dialoga con la grande tradizione omerica dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, di cui riprende temi, personaggi e modi di versificazione – in particolare una sorta di verso lungo, un esametro spaccato in due che è flessibile e vicino alla prosa – e si appropria in modo personale e idiosincratico della terza rima dantesca, che diventa vero e proprio elemento propulsivo, centrale al ritmo interno del racconto. Nei versi di Walcott la parola si muove, naviga da un arcipelago all'altro, dal Mediterraneo al mar dei Caraibi, e si creolizza, passando attraverso quell'*'Atlantico nero'* che il sociologo Paul Gilroy ha identificato come centro nodale della parabola intellettuale della modernità e dell'esperienza transnazionale della diaspora africana. Nel passaggio di mezzo, che per secoli ha visto uomini trasformarsi in merce e grandi imperi ridisegnare le mappe di sterminati domini, la parola poetica si fa ibrida per dire di esperienze umane situate ai confini tra mondi, là dove anche l'autore di *Omeros* trova una propria incerta collocazione.

"Io sono solamente un negro rosso che ama il mare", dice Walcott; "ho avuto una buona istruzione coloniale, / ho in me dell'olandese, del negro e dell'inglese, / sono nessuno o sono una nazione". Nativo di Saint Lucia, nelle Piccole Antille, su cui si svolge gran

Derek Walcott, *Omeros*,
trad. it. Andrea Molesini,
Milano, Adelphi, 2003,
pp.581

Annalisa Oboe

parte delle vicende raccontate in *Omeros*, Derek Walcott è discendente di europei e di remote generazioni di schiavi, porta in sé storie di diaspore e incroci, e un senso di appartenenza ambigua a tradizioni culturali e linguistiche plurime: si muove infatti fra la matrice anglosassone della sua educazione e l'universo meticcio dell'arcipelago caraibico, l'inglese e il *patois* creolo, il canone letterario occidentale e l'effervescente immaginario locale, impasto di elementi africani, asiatici ed europei. La ricerca dell'identità attraverso la poesia colma per Walcott lo iato tra l'essere nessuno – l'annullamento reciproco di segni culturali e razziali contrastanti – e il diventare nazione, cioè emblema di una storia comune che è palinsesto di tracce vive nel presente.

Nella storia raccontata in *Omeros* il narratore-poeta, una figura di uomo errante a metà strada fra Ulisse e il suo cantore, cerca di tornare a casa, di costruire un senso di appartenenza 'cantando' la cultura delle Indie Occidentali, che affonda le radici in esperienze di conquista e impero, di schiavitù e libertà, di emigrazione e rimozione forzata. Questa ricostruzione passa attraverso il riconoscimento degli strati di storia che si sovrappongono sull'arcipelago. In essa compaiono dunque, assieme ai discendenti degli schiavi africani, gli spiriti degli abitanti originari dell'isola, i Carib e gli Arawak che sono stati sterminati, e i bianchi rappresentanti dell'ex-impero coloniale. L'ossatura portante del testo si radica però nelle storie individuali di personaggi che si chiamano Achille, Elena, Ettore, Antigone e Filottete – non eroi resuscitati dall'epica classica, ma isolani di Saint Lucia, pescatori e povera gente che sono la realtà e l'anima del luogo. Se la scelta di nomi altisonanti e carichi di associazioni eroiche può apparire improbabile, in realtà Walcott sfrutta per il suo poema epico una delle eredità della schiavitù, cioè l'abitudine diffusa tra i proprietari di schiavi di 'ribattezzare' gli africani con nomi classici, per cui ancor oggi, a detta dello stesso autore, sulle isole si trovano persone che si chiamano Ettore e Achille, Cesare e Pompeo.

Su Saint Lucia si ripete dunque la storia antica della bella donna recla-

mata dall'amore di più uomini, solo che qui Elena non è più la regina di Sparta rapita da Paride, il principe troiano, bensì una sensuale cameriera, anch'essa a sua modo *femme fatale*, la cui bellezza fa girare la testa a chiunque. Personificazione dell'isola su cui vive, che in passato si chiamava 'Helen' ed era stata a lungo e ferocemente contesa tra Francia e Inghilterra, Elena oscilla fra Achille, un pescatore legato al passato e alle tradizioni locali, e Ettore, che abbandona la vita di mare per tentare la strada del commercio. Nella lotta fra i due, che si figura come un conflitto fra tradizione e modernità, Elena sembra suggerire la superiorità di un atteggiamento che privilegia l'integrazione e la commistione sullo scontro fra le culture, sostiene la natura fluida dei rapporti con il tempo e il luogo, e la bellezza creola della vita stessa.

La figura di Achille diventa un canale privilegiato per l'accettazione di questa 'logica meticciosa' da parte del narratore-poeta. Mentre quest'ultimo infatti intraprende un *grand tour* dell'Europa e dell'America per comprendere ciò che è *british* nella sua natura, Achille viaggia verso l'Africa, alla ricerca delle radici sull'altro lato dell'Atlantico. Quando i due percorsi si incrociano idealmente nel poema, il tempo e la storia si dileguano, rimpiazzati dallo spazio e da una geografia ripensata nella perfezione rotonda del Nuovo Mondo: "Ho seguito una rondine-di-mare sulle due sponde di questo testo; / i suoi trattini hanno cucito la commessura, come i bacini comunicanti / del globo dove una metà ingrana con l'altra all'equatore, / le due coste combaciano con precisione / per formare un globo; ma il suo meridiano / non era né Nord né Sud, ma Est e Ovest. Uno, il Nuovo / Mondo, fatto proprio come il Vecchio, la metà di un solo cervello, / o il ritmo delle due mani che remano dando una sola rotta / alle due barche del cuore, con equilibrio, peso e progetto" (*Omeros*, LXIII, iii).

L'*Iliade/Odissea/Divina Commedia* di Walcott ricuce la fenditura atlantica e ricostruisce il mondo a partire da Saint Lucia, che si conferma 'casa' per il poeta, solo fantasticamente partito alla ricerca dell'identità sua e della sua gente. Del resto, si dice in *Omeros*, in ogni odissea ci sono due viaggi, "uno sulle acque agitate, l'altro accovacciato e immobile, nel silenzio". Ma il "viaggio giusto" è senza moto: "come il mare si muove intorno a un'isola / che sembra in movimento, l'amore si muove intorno al cuore: / recinge con il suo sale, e la mano che lenta viaggia / sa che ritorna al posto da cui deve partire" (*Omeros*, LVIII, ii). ■

Dominique Chancé, *Les fils de Lear*, Paris, Karthala, 2003, pp. 304

In questo saggio, che può essere considerato come la seconda tappa di una riflessione iniziata con *Poétique baroque de la Caraïbe* (Karthala 2001), Dominique Chancé si interroga sulla poetica del barocco in ambito caraibico. Il volume propone un'analisi testuale rigorosa di tre autori caraibici (Édouard Glissant, V.S. Naipaul e J. E. Wideman), accompagnata da una lettura psicanalitica e 'lacaniana'.

Dominique Chancé et Dominique Deblaine (éds), *Entre deux rives, trois continents, Mélanges offerts à Jack Corzani à l'initiative du CELFA, préface de Musanji Ngalasso-Mwatha*, Bordeaux, MSHA, 2004, pp. 376

Il volume, dedicato all'opera e alla personalità di Jack Corzani, rappresenta una riflessione sull'alterità a partire dagli studi di Corzani, fonda-

SEGNALAZIONI

mentali punti di riferimento per lo studio della letteratura antillense e una sorta di 'état des lieux' per gli studi futuri su questa letteratura.

Andrea Levy, *Small Island*, London, Headline Book Publishing, 2004, pp. 448

In questo, che è il suo quarto romanzo, la scrittrice, nata in Inghilterra da genitori giamaicani, ricostruisce, attraverso l'interazione tra due coppie, i primi contatti tra immigrati caraibici e la madre patria in una Inghilterra ancora scossa dagli effetti della II guerra mondiale.

Jamaica Kincaid, *Mr. Potter*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, pp. 195

Con questo romanzo, incentrato sul-

la figura del padre, Jamaica Kincaid ritorna ad Antigua per rintracciare la storia di un uomo il cui nome, come afferma l'io narrante, "was a part of my own name and yet I had never met the man whose name I bore" e la cui presenza "was a shadow more important than any person I might know, a shadow more important than any apparition I would ever come to know" (p. 154).

V.S. Naipaul, *Literary Occasions. Essays*, London Basingstoke and Oxford, Picador, 2003, pp. 202

In questa raccolta di 11 saggi, che si conclude colla sua "Nobel lecture", Naipaul ci offre un resoconto illuminante del suo pluridecennale rapporto colla lettura e colla scrittura, delineando così una vera e propria autobiografia intellettuale della sua complessa e controversa personalità. ■

India

Lo scorso gennaio è morto in una casa di cura di Bombay Nissim Ezekiel, il decano dei poeti indiani in lingua inglese. Aveva 79 anni e da tempo soffriva di una malattia degenerativa delle cellule cerebrali. Mentore di due generazioni di poeti, direttore per anni del P.E.N. Club India, è sempre stato per loro un ineludibile punto di riferimento, quasi una figura paterna da seguire, o con cui doversi confrontare, anche per prenderne le distanze. La sua influenza partiva innanzi tutto dall'atteggiamento serio e professionale, dalla convinzione della necessità di una base teorica, di una poetica riconoscibile, che desse sostanza al "mestiere" di poeta, da lui appassionatamente scelto e abbracciato sin dagli anni dell'infanzia. Come sostiene Bruce King: "Ezekiel brought a sense of discipline, self-criticism and mastery to Indian English poetry. He was the first (...) to have such professional attitude". Sodale dell'espatriato A.K. Ramanujan, di lui poeticamente più dotato, Ezekiel ha sempre coerentemente sostenuto la necessità di adattare la lingua inglese alla realtà indiana mediante versi lucidi e precisi in grado di rivisitare e rielaborare la grande lezione del modernismo. Tra le sue letture spiccano, sin dagli anni dell'adolescenza, Eliot e Pound, Rilke e Yeats, Auden e Larkin, e sin dai primi anni è chiaro il tentativo di Ezekiel di agire in quell'alveo al fine di sprovvincializzare la poesia indoinglese. Appartenente alla minuscola comunità ebraica dei Bené Israel di Bombay, Ezekiel si è sempre considerato come un esiliato in patria, posizione che gli ha permesso di guardare le cose del mondo con disincanto e antiromantico distacco: famosa, ad esempio, la sua definizione di Bombay: "Barbaric city sick with

Nissim Ezekiel
(1924-2004)

Andrea Sirotti

slums". Per apprezzare pienamente la sua figura, occorre risalire ai primi anni Cinquanta (il suo primo libro di poesie, dal significativo titolo *A Time to Change*, è del 1952), quando in India si respirava ancora un'aria di fronda per tutto ciò che era inglese. In un paese martoriato come non mai dalla violenza settaria, Ezekiel, da vero outsider al di sopra degli steccati, continuò a perseguire la sua particolare strada del dialogo, insegnando letteratura inglese e americana, dirigendo un gruppo teatrale, animando circoli poetici, organizzando letture pubbliche, e soprattutto sostenendo con disponibilità e vero spirito di servizio l'attività dei poeti più giovani. Come ricorda uno di loro, Dom Moraes: "Nissim dava ai giovani scrittori l'impressione di non essere mai soli". Uomo moderato, poco incline agli estremismi dialettici, fece un'eccezione nel 1964 quando prese posizione contro il libro di V. S. Naipaul *An Area of Darkness* – l'aspro pamphlet che denunciava l'inefficienza e l'immobilità dell'India – in un articolo dal titolo "Naipaul's India and Mine", poi ripubblicato dal poeta Adil Jussawalla nell'antologia *New Writing from India* del 1978. Ezekiel scelse sempre di abitare in India (tranne un periodo di studi a Londra), anche se parte della sua famiglia migrò in Israele, sentendosi legato a quella patria profondamente amata, pur con tutte le sue contraddizioni. Come scrisse una

volta: "I have become a part of it / To be observed by foreigners. / I have made my commitments now. / This is one: to stay where I am, / As others choose to give themselves / In some remote place. / My backward place is where I am". Rilevanti anche i suoi esperimenti con l'Indian English, come le divertenti e caricaturali "Very Indian Poems in Indian English", che, attraverso la manipolazione giocosa del linguaggio, indicavano la fertile strada che avrebbe portato agli esperimenti successivi da parte di narratori come Rushdie. Tra i suoi temi principali – oltre alla vita cittadina nella babelica metropoli – l'amore, l'eroticismo, il senso della natura e le riflessioni sul senso dell'esistenza, espressi sempre con misura e ironia che diventa spesso anche autoironia. Ma la migliore caratteristica rimane sempre la compassione umana e il rigore etico, offerti con limpido, laconico distacco, lontano dai sentimentalismi nostalgici della poesia indoinglese precedente. Ancora nelle parole di Moraes: "His (...) quatrains worked very well and displayed a wry, dryly mischievous sense of humour and an eye that was observant and sympathetic at once". Ci piace ricordare una delle sue ultime poesie, uno di quei *Whispers* scritti negli ultimi anni, un distillato di saggezza e disincantata conoscenza del mondo:

17.

Son has a new toy,
Father has a new idea.
Both are at play.
Son with toy.
Father with idea
Watched by mother
Who has neither toy nor idea

È stata finalmente data alle stampe la traduzione italiana di *Come to Mecca* dello scrittore e collaboratore dell'emittente britannica Channel 4 Farrukh Dhondy. I racconti erano stati originariamente scritti nel 1978 dall'autore indiano di origine *parsi* e, insieme all'altra raccolta intitolata *East End at Your Feet*, possono essere considerati come gli antesignani di romanzi della diaspora *South Asian* in Inghilterra come *Brick Lane* di Monica Ali o *White Teeth* di Zadie Smith. Analogamente alle opere della Ali e della Smith, alcuni dei protagonisti di *Vieni alla Mecca* sono di origine del Bangladesh, come il giovane Shahid e i suoi amici operai del racconto che dà il titolo all'intera raccolta e come un personaggio di *Iqbal Café*, Hoshiar Miah, quasi omonimo del Samad Miah di *White Teeth*. Anche un Hanif Kureishi drammaturgo alle prime armi dimostra di avere imparato la lezione di Dhondy quando mette in scena gli immigrati pakistani in Inghilterra nei suoi *plays* degli anni Ottanta.

Ma lo scrittore-sceneggiatore di Poona non si è limitato ad influenzare gli scrittori: molte, ad esempio, sono le similitudini fra l'ambientazione *working class* del racconto *Vieni alla Mecca* e quella degli operai-immigrati indo-pakistani del film di Udayan Prasad *Brothers in Trouble* (1997) e il padre musulmano di Jolil (protagonista del racconto *Sale sulla coda di un serpente*) si esprime con la stessa fermezza e autorità di George Khan, padrepadrone in *East is East* (1999), pellicola diretta da Damien O'Donnell e sceneggiata da Ayub Khan-Din.

Vieni alla Mecca è il racconto che apre la raccolta e narra le condizioni lavorative di alcuni ragazzi provenienti dal subcontinente indiano e residenti a Londra. Lavorano come addetti alle macchine da cucire in una fabbrica agli ordini di un padrone inglese molto esigente ("Ci pagava salari da apprendisti. Dopo poche settimane facevamo una decina d'indumenti al giorno. Ci dava sessanta pence per ogni lavoro finito, ma voleva che fossimo più veloci [...] Il capo se ne stava in piedi accanto alla macchina di Shahid e continuava a dire: "Prendete tariffe da somari per quello che fate, vi ridurrò la paga a cinquanta pence"), finché un giorno decidono di fare sciopero allo scopo di ottenere salari più giusti. È qui che fanno la loro apparizione Betty e Silvia, due ragazze inglesi politicamente impegnate ("Fu quel pomeriggio che Betty e Silvia vennero alla porta della fabbrica. Vedemmo queste due ragazze bianche venire dal fondo di Aldgate,

Farrukh Dhondy, *Vieni alla Mecca*, trad. it. di Marina Manfredi, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 127 (*Come to Mecca*, 1978)

Susanna Ghazvinizadeh

con in mano una macchina fotografica. Si fermarono e ci chiesero se eravamo "i compagni in sciopero"), le quali introducono il linguaggio della lotta di classe nel mondo di Shahid e compagni. Il racconto focalizza l'attenzione sulla difficoltà di comunicazione di giovani di diverse culture nella Londra cosmopolita degli anni Settanta e la stessa *Mecca* del titolo viene ad assumere un determinato significato per Shahid e un altro per Betty ("Le ho detto: vieni alla Mecca con me. È talmente stupida, ha pensato che intendessi la Mecca in Arabia e ha detto che non era musulmana e mi ha chiesto a che cosa mi serviva credere nella religione, dal momento che la religione era come la droga").

Sia *Iqbal Café* che *Sale sulla coda di un serpente* trattano l'argomento degli attacchi razzisti nei confronti degli immigrati. Il primo racconto vede il giornalista inglese Clive alle prese con proprietario e avventori dell'*Iqbal Café*, locale frequentato da bengalesi. Vi si reca principalmente per ottenere informazioni per il suo lavoro ("Clive sapeva di potervi prendere spunto per diversi articoli [...] Hoshiar Miah, il proprietario [...] gli buttava sempre lì qualche elemento per un nuovo articolo. Alcuni dei ragazzi che conosceva lo mettevano al corrente dei fatti che accadevano in Brick Lane. Lui raccoglieva informazioni che altri cronisti non riuscivano a ottenere. All'*East London Herald*, era diventato il maggior esperto della comunità asiatica, e metà del suo lavoro si svolgeva all'*Iqbal Café*") e nel contempo impara a conoscere e apprezzare queste persone e la loro cultura ("Ecco perché chiamato mio ristorante *Iqbal Café*. Il più grande poeta di Persia, India, Pakistan, Bangladesh, Birmania e Ceylon").

Ma l'armonia si spezza il giorno in cui alcuni membri del *National Front* assalgono e feriscono un giovane del Bangladesh: da quel momento Clive si sente guardato con diffidenza da alcuni avventori del locale, che, attraverso i loro sguardi sospettosi, gli fanno capire che, in quanto bianco e giornalista ("Giornali non vanno mai contro polizia"), lo considerano un

nemico ("Clive avrebbe voluto dire che era dalla loro parte, che forse nel suo piccolo avrebbe potuto essere di aiuto, ma rimase in silenzio. Si rese conto di non potere neppure lasciare il locale. Lo avrebbero seguito con gli occhi. Sarebbe stata una specie di ammissione, come dire che comprendeva la loro riluttanza a fidarsi di un bianco").

Sale sulla coda di un serpente ha come protagonista il piccolo Jolil, che, stanco di essere perseguitato dai giovani razzisti del vicinato, sogna di diventare un campione di kung fu come il suo eroe Bruce Lee. Quando porta a casa un libro con le foto dell'attore, è costretto a subire le ire del padre, musulmano integralista ("Così tu porti a casa questo libro di idoli? [...] Chi è che porta fuori strada i giovani con tutte queste immagini di attori mezzi nudi?"), che lo vorrebbe vedere frequentare di più la moschea. In questo racconto fa la sua apparizione la tematica del *gap* generazionale e culturale esistente fra genitori che desiderano mantenere le usanze del paese di origine e i loro figli, nati e cresciuti in Inghilterra, che non comprendono appieno la loro cultura di origine.

Sale sulla coda di un serpente contiene un altro elemento che sarà caratteristico della narrativa di Farrukh Dhondy: l'amalgamarsi dei *South Asian* con i *Black British* di origine caraibica (qui rappresentati da Errol, amico di Jolil) in una Londra post-coloniale e ibrida.

Alcuni racconti di *Vieni alla Mecca* mettono in primo piano proprio i *Black British*: *Vola farfalla* è ambientato nel quartiere caraibico di Brixton in occasione del suo famoso carnevale, nel quale farà il suo debutto la quattordicenne Esther, protagonista della storia. Sarà proprio durante la sfilata piena di suoni tipici dei Caraibi ("Quando la sua banda si fermò, Esther riuscì a sentire quelli che sembravano centinaia di altri suoni. Si voltò e vide che, proprio dietro, c'era un'altra banda, con la musica reggae e il battito insistente del *pan* che arrivava fin sopra i tetti e giù nelle strade") che Esther prenderà confidenza con la sua fisicità e si sentirà cresciuta.

Più interessante è il racconto intitolato *Due tipi di verità*, nel quale si narra la nascita dell'amore per la poesia da parte di Bonny. Ma la sua idea di poesia non è quella del canone inglese, infatti i versi che il ragazzo scrive assomigliano di più a quelli di un *rap* contestatario ("Per tutta la nazione il nero soffre l'oppressione, la Babylon ci affronta con grande irritazione...").

In *Vieni alla Mecca* Dhondy fa parlare i suoi personaggi con un linguaggio arricchito da accenti propri delle loro origini, linguaggio che lo scrittore amplierà e approfondirà, fino a farlo diventare polifonico, nel romanzo *Bombay Duck* del 1990.

È doveroso lodare l'eccellente lavoro fatto dalla traduttrice Marina Manfredi, la quale, soprattutto in *Iqbal Café*, è riuscita nella difficile impresa di mantenere in italiano il linguaggio ibrido di questi personaggi. Una menzione va anche al Centro studi sulle

letterature omeoglotte dei paesi extraeuropei del dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell'Università degli studi di Bologna, che ha collaborato alla realizzazione della traduzione italiana di *Vieni alla Mecca*. ■

Bombay, London, New York è solo in apparenza topografia della diaspora. Le tre città sono tappe, stazioni pretestuose per un viaggio che non è solo di istruzione o di emigrazione o diasporico, ma che è prima di tutto viaggio letterario: "This book is about recent Indian fiction in English, but it is also, I have found out, about how and why we read". Indiano di Patna, nel Bihar, Amitava Kumar è dichiaratamente consapevole di appartenere alla folta schiera di sud-asiatici formati nelle scuole americane di scrittura creativa. Professore di "multicultural exotica", cioè di World Literature alla Penn State University, Kumar è autore di poesie, racconti brevi e saggistica, è sceneggiatore e narratore di *Pure Chutney*, un documentario sui discendenti dei lavoratori indiani di Trinidad. Versatile, ironico, multimediale, Amitava Kumar alterna la propria biografia letteraria – di giovane indiano che si reca a studiare in Occidente, dove ben presto si inseri-

Amitava Kumar, *Bombay, London, New York, New York*, Routledge, 2002, pp. 280.

Carmen Concilio

sce nel mondo accademico e pubblicistico – a quella di grandi scrittori indo-inglesi, alle fotografie che egli stesso ha scattato a testimonianza della poliedricità della diaspora indiana in Inghilterra e negli Stati Uniti, alle proprie poesie. Così il capitolo dedicato alla città di Bombay diventa un viaggio tra il Bhabha Atomic Research Centre e i testi politici di Arundhati Roy. Il bagaglio che Kumar si porta in viaggio è la risposta a una domanda pressante: chiedersi se e a che cosa serva la letteratura oggi, è una domanda che solo il mondo occidentale e sovra-sviluppato può per-

mettersi. Per un emigrante indiano la letteratura è la propria vita, oltre che essere chiave di lettura delle vite altrui. Come quella di V.S. Naipaul rappresentante di un'altra generazione, o come quella di Kureishi, che pur essendo inglese, rappresenta un modello di rottura totale con il passato per i giovani scrittori della diaspora asiatica. Poeti, intellettuali e politici indiani e pakistani percorrono le pagine del libro-viaggio di Kumar; recensioni di romanzi, saggi e film creano una profondità avvincente rispetto al discorso di superficie; ricordi, aneddoti, interviste aggiungono dettagli sulla vita politica in India, ma la varietà, la frammentarietà, la velocità dei passaggi non va a discapito di una rappresentazione disincantata e intelligente delle metropoli letterarie o della letteratura come megalopoli, da parte di uno scrittore estremamente informato sulla vita, sulla cultura e sulla letteratura del subcontinente indiano e delle sue propaggini più occidentali(zzate). ■

Dopo la raccolta di racconti *Interpreter of Maladies*, che ha fatto vincere nel 2000 il premio Pulitzer all'autrice di origine bengalese e residente negli Stati Uniti Jhumpa Lahiri, c'era una grande attesa per il suo primo romanzo. L'ambientazione è simile a quella dei racconti: l'universo suburbano statunitense popolato da immigrati *South Asian* che, come in *Interpreter of Maladies*, appartengono al mondo dell'Accademia e studiano e insegnano nelle università dell'*Ivy League*. È questa una differenza sostanziale che contraddistingue gli immigrati della Lahiri, distinguendoli dai loro compatrioti protagonisti della narrativa ambientata in Inghilterra, i quali, nella maggioranza dei casi, appartengono alla *working class*, come testimoniano i personaggi di due libri tradotti di recente in italiano, *Brick Lane* di Monica Ali e *Come to Mecca* di Farrukh Dhondy (recensiti in questo stesso numero).

Professore universitario è anche Ashoke, il padre di Gogol, protagoni-

Jhumpa Lahiri, *The Namesake*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2003, pp. 291 (*L'omonimo*, trad. It. Claudia Tarolo, Milano, Marcos y Marcos, 2003, pp. 342)

Susanna Ghazvinizadeh

sta di *The Namesake*. In seguito alla vana attesa della lettera da Calcutta che avrebbe dovuto contenere il nome del neonato, Ashoke decide di chiamare il figlio con il nome dello scrittore russo, poiché molti anni prima la lettura de *Il cappotto* aveva contribuito a salvarlo da un incidente ferroviario in India ("But the lantern's light lingered, just long enough for Ashoke to raise his hand, a gesture that he believed would consume the

small fragment of life left in him. He was still clutching a single page of "The Overcoat", crumpled tightly in his fist, and when he raised his hand the wad of paper dropped from his fingers. "Wait!" he heard a voice cry out. "The fellow by that book. I saw him move").

Ma il protagonista del romanzo non sembra gradire quel nome tanto caro al padre ("How could you guys name me after someone so strange? No one takes me seriously") ed esprime il desiderio di cambiarlo. Jhumpa Lahiri, attraverso la metafora del nome (che potrebbe rimandare, in senso lato, anche al saggio "The Passion of Naming" di Himani Bannerji), introduce una problematica propria dei cosiddetti "second generation migrants", quella del *terzo spazio*. "Gogol" non è un nome indiano e quindi non è riconducibile alla madre patria dei genitori, e non è nemmeno anglo-americano e di conseguenza non è facilmente riconoscibile e ciò contribuisce a collocare il

ragazzo in uno spazio *altro* nel quale non si sente a suo agio. Vorrebbe invece fare parte integrante del mondo intellettuale e sofisticato newyorkese al quale appartengono i genitori WASP di Maxine, una delle sue "ragazze sbagliate". L'autrice dipinge un ritratto eloquente della "New York state of mind" della famiglia Ratliff e delle loro cene condite da conversazioni intellettuali ("The Ratliffs are vociferous at the table, opinionated about things his own parents are indifferent to: movies, exhibits at museums, good restaurants, the design of everyday things. They speak of New York, of stores and neighborhoods and buildings they either despise or love, with an intimacy and ease that makes Gogol feel as if he barely knows the city."). Maxine è descritta come una ragazza in pace con se stessa e in armonia con ciò che la circonda ("She has the gift of accepting her life; as he comes to know her, he realizes that she has never wished she were anyone other than herself, raised in any other place, in any other way."), mentre Gogol è costretto quotidianamente a fare i conti con la sua identità ibrida.

Ciò in cui Jhumpa Lahiri riesce meglio è nel rendere la differenza fra il concetto di "casa" che hanno i genitori Ashima e Ashoke e quello di Gogol e la sorella Sonia. Vi sono vari brani del romanzo in cui è sottolineata questa differenza: interessante – e qui ritorna il *leit motiv* dell'importanza dei nomi – il passo nel quale Gogol si accorge che i genitori chiamano l'India in un altro modo ("He knows that his parents and all their friends always refer to India simply as *desh*. But Gogol never thinks of India as *desh*. He thinks of it as Americans do, as India."), passo che da solo riesce a descrivere il divario culturale esistente fra genitori e figli che hanno vissu-

to esperienze enormemente differenti fra loro. La scrittrice espande questo concetto "trasportando" Gogol e la sorella a Calcutta, facendo passare loro otto mesi con dei famigliari per i quali non nutrono lo stesso affetto dei genitori ("Gogol and Sonia know these people, but they do not feel close to them as their parents do"). Il tema del "ritorno" in India, Pakistan e Sri Lanka da parte dei *second generation migrants*, (se si escludono alcune eccezioni come *Amritvela* di Leena Dhingra), non è stato ancora sufficientemente esplorato dagli scrittori e scrittrici della *South Asian diaspora* e Jhumpa Lahiri in *The Namesake* contribuisce ad approfondire questa tematica. La scrittrice si era già cimentata con l'argomento attraverso l'ottimo racconto che dava il titolo all'intera raccolta *Interpreter of Maladies* e che vedeva una giovane coppia di indiani nati e cresciuti negli *States* vivere con una certa dose di insofferenza e di indifferenza l'impatto con la cultura e la natura della loro "patria immaginaria". In *The Namesake* rimane di quel racconto il soffermarsi della Lahiri sull'abbigliamento americano dei giovani "turisti" con il fine di renderli in un certo senso *diversi* dagli "indiani dell'India" ("They stand out in their bright, expensive sneakers, American haircuts, backpacks slung over one shoulder"), ma nel romanzo l'autrice va più in profondità nel narrare la sensazione di straniamento provata da Gogol in una terra i cui codici sono per lui ancora tutti da decifrare. Il ragazzo è ritratto come un viaggiatore che guarda il paese dei genitori con lo sguardo pieno di meraviglia ("He stares at the short, dark men pulling rickshaws and the crumbling buildings side by side with fretwork balconies, hammers and sickles painted on their facades. He stares at the commuters who cling precariously to

trams and buses, threatening at every moment to spill onto the street, and at the families who boil rice and shampoo their hair on the sidewalk") e che è a sua volta guardato con meraviglia dai parenti ("Their cousins and aunts and uncles ask them about life in America, about what they eat for breakfast, about their friends at school. They look at the pictures of their house on Pemberton Road. "Carpets in the bathroom," they say, "imagine that").

Interessante e rivelatrice alla fine della storia è la presa di coscienza di Ashima, la madre di Gogol, che la sua "casa" in realtà è sempre stata quella del Massachusetts: in seguito alla morte del marito decide di vendere la casa e di trasferirsi a Calcutta e alla vigilia della sua partenza vive un momento "epifanico" abbastanza ricorrente nella vita dei soggetti diasporici ("For thirty-three years she missed her life in India. Now she will miss her job at the library, the women with whom she's worked [...] She will miss the country in which she had grown to know and love her husband. Though his ashes have been scattered into the Ganges, it is here, in this house and this town, that he will continue to dwell in her mind").

The Namesake è quasi privo di dialoghi ed è forse questo l'unica perplessità che il romanzo potrebbe suscitare, poiché i personaggi mancano della vitalità e della polifonia presenti nelle opere di un Farukh Dhondy o di una Zadie Smith, i quali fanno parlare le loro "creature" con accenti propri di una Londra ibrida. Ma forse la differenza sostanziale sta proprio nelle diverse geografie nelle quali queste storie sono ambientate: forse la sobrietà di scrittura di Jhumpa Lahiri non è altro che il correlativo oggettivo dei paesaggi silenziosi del New England suburbano. ■

In India il nome individuale di una persona non è una questione da sottovalutare poiché esistono due tipi di nomi, i *pet names* e i *good names*, i quali sono usati rispettivamente nella sfera privata e in quella pubblica; i primi, solitamente, sono privi di significato, mentre i secondi rappresentano le qualità di chi li porta. Scegliere un *good name* allora richiede il tempo necessario, possono passare persino molti anni prima che i genitori indiani riescano a trovare quello giusto. Ma Ashima e Ashoke Ganguli, due giovani sposi emigrati da Calcutta a Cambridge, Massachusetts, sono

Jhumpa Lahiri, *The Namesake*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2003, pp. 291 (L'omonimo, trad. It. Claudia Tarolo, Milano, Marcos y Marcos, 2003, pp. 342)

Elisa Trolese

costretti a scegliere in fretta un nome per il loro primogenito, poiché negli

Stati Uniti è d'obbligo decidere il nome per il certificato di nascita. In attesa di una lettera dall'India della nonna di Ashima – con il nome appropriato per il bambino – i genitori chiamano il figlio temporaneamente con un *pet name*, Gogol. Sfortunatamente, la lettera dall'India non giunge mai a destinazione e Gogol diventerà il nome ufficiale, determinando una serie di incomprensioni e difficoltà sul piano emotivo nel giovane figlio.

In questo secondo libro, Lahiri ci presenta un ritratto intimo e profondo della famiglia Ganguli, ripercorrendo le loro vicende dal 1968, anno

della nascita di Gogol, fino al 2000. Inizialmente siamo introdotti nelle vite dei Ganguli attraverso gli occhi dei genitori, ma poi il punto di vista si sposta e rimane per la maggior parte della storia quello di Gogol, l'omonimo del titolo.

Gogol, nome piuttosto insolito in America, ricorda il grande scrittore russo Nikolaj Gogol', autore, tra gli altri, del racconto "Il cappotto". Ashoke da giovane era un grande appassionato di letteratura russa, ed è proprio questo autore che stava leggendo una sera in India, quando il treno su cui viaggiava deragliò causando molti morti. Riuscì miracolosamente a salvarsi perché i soccorritori si accorsero delle pagine del libro sparse per terra e del giovane che ne sollevava alcune con la mano. L'incidente e la prospettiva della morte fanno scattare in Ashoke il desiderio di andarsene dall'India e di costruirsi una vita altrove. A Cambridge, dove diventerà professore al MIT (Massachusetts Institute of Technology), Ashoke decide di dare al primo figlio il nome Gogol, quello stesso nome che anni prima gli aveva salvato la vita in India. Per Ashoke il nome ricorda un nuovo inizio, per Gogol invece segna il suo allontanamento dalla cultura e dalle tradizioni bengalesi, cui i genitori non rinunciano, a favore di uno stile di vita americano. La storia dei Ganguli mostra il precario equilibrio tra due culture che gli immigrati devono affrontare nel nuovo luogo di residenza e i conflitti, le incomprensioni e le aspettative che inevitabilmente si creano tra i genitori e i loro figli americanizzati. Il movimento da Calcutta a Boston è caratterizzato da un doppio processo di perdita e guadagno che sempre accompagna gli immigrati alla ricerca del cosiddetto sogno americano. Ashima e Ashoke devono cercare di adattarsi alla realtà americana, ma la lontananza da casa, Calcutta, dagli affetti e da quel mondo conosciuto pesa inizialmente sulla giovane coppia. Ashima soprattutto si sente estranea e sperduta; incinta e senza il conforto di genitori e parenti, si rammarica del fatto che dovrà crescere suo figlio in una terra straniera.

Nei primi capitoli Lahiri sottolinea il senso di dislocazione di Ashima attraverso una serie di opposizioni tra un modo di vivere indiano e uno americano che rendono bene lo sguardo nostalgico di Ashima verso quel qualcosa che è andato perduto. In ospedale le donne americane le appaiono allora come straniere; il tempo americano per contare le contrazioni è subito soppiantato dal modo di contare all'indiana; anche il

tentativo di cucinare uno spuntino indiano con ingredienti americani la delude perché "there's something missing" (p.1) Tutto appare come "a humble approximation" della vita trascorsa in India, ma gradualmente sia Ashima sia Ashoke trovano il modo per farsi strada e per rinegoziare la propria identità: ora devono guardare avanti alla loro nuova vita, ma questo non significa tradire le proprie radici. A Boston, in Pemberton Road, i Ganguli comprano casa e si circondano di amici e conoscenti bengalesi che formano una sorta di famiglia adottiva per compensare zii e zie lasciati a Calcutta. Certamente per Ashima è tutto molto più complicato e l'India continua ad incarnare la sua concezione di casa, mentre un senso di estraneità ancora la pervade, come se la sua vita fosse una specie di *life-long pregnancy*.

La loro casa inizia a somigliare a tutte le altre case americane della via e i Ganguli non si sentono più tanto differenti dai loro vicini; adottano tradizioni che non appartengono alla cultura bengalese, ma a quella americana, come il giorno del ringraziamento e il Natale; si cimentano persino in ricette occidentali per accontentare Gogol e Sonia, la seconda figlia. I Ganguli trascorrono la loro esistenza tra lavoro, figli, *parties* e celebrazioni all'insegna della tradizione e frequenti viaggi in India, cercando di riconciliare tradizioni famigliari e modernità, a metà tra integrazione e assimilazione sociale e culturale.

Mentre i genitori si sforzano di rendere confortevole l'esistenza ai loro figli, Gogol inizia ad odiare il suo nome, che non significa nulla, non è nemmeno indiano e per di più è un cognome. Non comprende la ragione di quella scelta – solo anni più tardi Ashoke gli spiegherà il vero motivo – così rifiuta di leggere il libro che suo padre gli regala il giorno del suo quattordicesimo compleanno, *I Racconti di Gogol*.

Gogol odia il suo nome perché lo trova assurdo e oscuro, persino ridicolo ed è stanco di dover dare spiegazioni a chiunque. Il suo nome lo fa stare male non solo psicologicamente ma a volte anche fisicamente, gli sembra privo di dignità. Le parole con cui un insegnante descrive la vita dello scrittore russo tristemente rispecchiano la vita del suo omonimo, Gogol, compreso da tutti e specialmente da se stesso, non si è mai preso sul serio. Per tale motivo Gogol decide di cambiare nome in Nikhil, che significa *he who is entire*; in realtà, anche questo nome gli impedisce di trovare un'identificazione definitiva e sembra quasi rappresentare un ossimoro: il nome

indica un senso di completezza che manca totalmente in Gogol, la cui sicurezza ontologica si è persa metaforicamente tra gli spazi culturali dell'India e degli Stati Uniti come a suo tempo la lettera recante il suo nome, e che quindi avrebbe dovuto legittimare la sua identità, è andata misteriosamente perduta. Gogol, nonostante i suoi successi accademici – prima Yale, poi la Columbia University dove diventa un architetto – e una serie di relazioni con ragazze americane, si sente un outsider, sempre in bilico tra due metà, tra Gogol e Nikhil; a volte è come se "he's cast himself in a play, acting the part of twins, indistinguishable to the naked eye yet fundamentally different" (p. 105) C'è sempre una nota stonata nell'atto di pronunciare l'uno o l'altro dei nomi, ma almeno quando è Nikhil è più facile per Gogol ignorare i suoi genitori. Egli infatti evita di frequentare altri studenti indiani perché gli ricordano troppo il modo in cui i suoi genitori hanno scelto di vivere, mentre Gogol non vuole essere intrappolato nel loro mondo, preferisce New York. E proprio in questa città, dove lavora come architetto, Gogol incontra Maxine e i genitori di lei che gli aprono un mondo sconosciuto e uno stile di vita che lui non potrà mai avere con i suoi genitori. Al lago con Maxine, Gerald e Lydia, Gogol si sente libero, perché è fisicamente lontano dai suoi genitori. Nonostante questa sensazione, l'ambiente in cui Gogol si trova è pur sempre un mondo chiuso, "cloistered" come egli stesso nota. Quando suo padre tempo prima gli rivela il motivo per cui aveva scelto quel nome, Gogol si sente tradito e allo stesso tempo in colpa nei confronti di suo padre, ma è tardi, di lì a poco tempo Ashoke morirà di infarto.

La morte del padre innesca un processo di progressivo avvicinamento di Gogol e Sonia alla madre, provocando una serie di cambiamenti. Ashima è diventata del tutto indipendente, cosa che non sarebbe stata possibile in India, ha un lavoro, paga le sue bollette, vive con la figlia che si è trasferita da lei. Intanto Gogol, che sente e vede spesso la madre e la sorella, s'innamora di Moushumi, una ragazza indiana, e alla fine la sposa. Quello che lo attira a Moushumi è la stessa incertezza e confusione che gli deriva dall'ambiente circostante, dall'essere indiano-americani, e quell'ambivalenza nei confronti del proprio retaggio culturale. Moushumi, come Gogol, porta avanti una ribellione alle sue origini, immergendosi in un'altra lingua e cultura, quella francese.

Anche se il matrimonio fallisce e termina nel divorzio, il rapporto con Moushumi aiuta in un certo senso Gogol a rivedere il rapporto con i suoi genitori e gli fa comprendere tutto il coraggio che essi hanno avuto sposandosi senza conoscersi; si chiede come abbiano fatto a lasciare le loro case per andare a vivere lontano. I frequenti viaggi in India, che Gogol detestava, iniziano a prendere significato e lo fanno riflettere sui suoi legami con i genitori: "He had spent years maintaining a distance from his origins; his parents, in bridging that distance as best they could. And yet, [...] there was nothing, apart from his family, to draw him home" (p. 281-282)

È indicativo che Gogol faccia queste considerazioni nel momento in cui la madre sta per partire per l'India. Ashima è forse il personaggio che meglio ha saputo adattarsi alla condizione di chi vive in diaspora:

non a caso il suo nome significa "senza confini" e infatti ha deciso che trascorrerà sei mesi a Calcutta e sei mesi negli Stati Uniti; se prima le mancava la vita in India, ora è consapevole che le mancherà il suo lavoro alla biblioteca, i suoi *parties* e tutto quel mondo in cui ha imparato a conoscere e ad amare suo marito. Gli Stati Uniti sono diventati, per lei, la terra dell'affetto e della famiglia, dove suo marito aveva stabilito di vivere. Ashima rappresenta la trasformazione, il potere di adattamento e la capacità di reinventare se stessa in contrapposizione all'irrequietudine dei figli. Gogol, da parte sua, prova un senso di vergogna e di fallimento, a lui non è riuscito di reinventare una nuova identità, di correggere quella serie di incidenti che sembrano caratterizzare la vita dei Ganguli e che hanno portato alla scelta di quel nome. Per tutta la sua vita Gogol ha tentato di rimediare a quello che lui

chiama *that randomness, that error*, eppure non gli è stato possibile liberarsi di quel nome. In fondo, tutti gli eventi che hanno segnato la sua vita, hanno anche contribuito a determinare chi è e lo portano a chiudere la storia circolarmente. Gogol ritrova, nella sua vecchia stanza, il libro mai letto del vero Gogol' e si ricorda del padre e con tristezza si chiede, ora che Ashoke è morto e la madre se ne andrà lontana, chi lo chiamerà con quel nome: "Without people in the world to call him Gogol, no matter how long he himself lives, Gogol Ganguli will, once and for all, vanish from the lips of loved ones, and so, cease to exist" (p. 289) Sono i legami famigliari che assicurano a Gogol un senso di appartenenza e identità e così la sua vita inizia ad acquistare significato; come il padre molti anni prima, ora Gogol prende in mano il libro pronto a leggerlo: anche per lui si prospetta, forse, un nuovo inizio. ■

This is a polyphonic volume on a polyphonic writer in which a profound coherence is conveyed from different voices.

The first part of the volume called "World(s)" analyses the difference between the world as it is and worlds that human imagination creates through myths, poetry and music.

Elena Rossi investigates the abundant well of references to Greek and Latin mythologies that Rushdie uses in the novel and how he modernises and gives new meanings to them.

In his usual ambivalent-polyvalent way, myths, names of classical heroes, places and Latin proverbs are hybridised and compared to contemporary circumstances, but at the same time there is a fascination for those ancient stories that, because 'they don't pretend to be fact', tell the truth, fascination for stories in which we can now believe as a source of human imagination. Rushdie deals with mythology in the same way that his narrator Rai tells the story of his modern gods Ormus and Vina, with admiration/irony towards them and their values. Rossi also captures one of the most important elements of continuity between classical and contemporary culture: their metamorphic nature. Through the dichotomy Proteus/Lichas Rushdie describes how humans can choose between remaining the same or continually transform themselves.

Elsa Linguanti – Viktoria Tchernichova (eds.),
The Great Work of Making Real – Salman Rushdie's The Ground Beneath her Feet, Pisa, Edizioni ETS, 2003, pp.260

Gabriella Tonoli

From the West we move to the East with Alessandro Monti's essay that investigates Eastern mythology present in the novel that is hybridised with the Western one. His analysis extends the concept of metamorphosis to migrants who stay in-between cultures without assimilating them.

Biblical references are also present in the novel as Maria Serena Marchesi illustrates, but as for other mythologies the Bible is considered a book full of stories, culturally important beyond its religious and spiritual value; when it is not a sacred truth anymore, it can be interesting and useful in order to understand human nature on this world.

From ancient myths the volume shifts to investigate how two modern writers and their interpretation of myths have influenced Rushdie's novel. The first influence, according to Viktoria Tchernichova, is that of Rilke and his *Sonnets to Orpheus*, intertextually present in the epigraph of the novel.

The role of Rilke's Orpheus, as Tchernichova explains, is that of an artist whose marginality in 20th century German society gives him the privilege to be a mediator between humanity and what surrounds him. The artist, being in a condition of outsider, is receptive and open to create relationships with other worlds. Occupying a threshold position it is easy for him to cross boundaries between the world, the underworld and one/more alternative worlds. In this respect Rushdie's Ormus appears as a metamorphosis of the Orphic artist and even if in his life he rejects doubt (he is an either/or man) and shuts the door to possible alternative worlds, it is thanks to and through his music that Ormus is able to cross the boundary and reconcile the conflicts between 'reason and light' and 'madness and darkness'. More importantly what Orpheus represents most in any of his metamorphosis is poetry and art with their double nature, the one that is permanent as a gravestone, and the one that continually blossoms even after their creators' disappearance. Nietzsche's influence on Rushdie's poetic is evident in all his novels and Tchernichova continues her study analysing in what way the German philosopher may be interdiscursively present in *The Ground Beneath her Feet*.

According to Nietzsche's philosophy man creates illusions before him, beneath his feet, in order to defend himself from fear,

uncertainty and doubt – he closes himself into castles of sacred truths. When illusions are unveiled – and in the novel they are through the earthquake metaphor, through the protagonists' stepping out of the frame with its Platonic echoes – one may renounce to the world and close himself into asceticism as Ormus, who prefers to retire from the fray and not to face the storm outside with all its instability, or acknowledge the world as it is, with its horror and its unstable ground, as Rai. His curiosity towards the unending metamorphosis of the world, made of conflicts and contrasts, allows him to accept the unstable and ambiguous ground we built beneath our feet, acquiring a Dionysian and tragic vision of life. What is more, Rai's acceptance of the world opens him to understand human love for imagination that has led man to create the myths we have been focusing on.

The World(s) section ends with two essays dedicated to the contemporary myth described in the novel, that of rock music. Silvia Albertazzi focuses her analysis on the reasons why Rushdie has chosen rock music as the source of his contemporary myth and finds a possible answer in the fact that rock music is the music of the young who are in a threshold position between childhood and adulthood and through the ritual of music and dance they can temporarily suspend time. Past and future are absorbed in the present through the ritual of dance where dancers beat their feet on a stable ground. Myths are always accompanied by rites and rites by dances, from primitive rituals to Bacchantes to global rock music. Albertazzi ends suggesting the importance of music itself, the importance of poetry that remains on stage even after their creators have died, whether it is Ormus or Orpheus. Their stories survive.

If Albertazzi shows the value of rock and roll, stressing its power, fascination and potentiality as a contemporary myth, Shaul Bassi's essay draws our attention to the dangers of this new contemporary myth (as well as the old ones) finding in Orpheus not only the archetype of the poet as liberator and creator but also as the first lyre at the service of colonization. Music and myths are not innocent, they can be a vehicle of dialogue and liberation but at the same time they can act ideologically on humanity. The whole section coherently illustrates Rushdie's use of mythologies whether ancient or brand-new and the ambiguity they can come

to mean; echoing an answer to Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*: "Thus men forgot that all deities reside in the human breast" he writes "when we stop believing in the gods we can start believing in their stories" because we created them. One last thing needs to be mentioned about Rushdie's choice of rock as his contemporary myth and it has to do with the criticism the author has been exposed to because he chose a lowbrow and global kind of music instead of a more 'authentic' one. Both Albertazzi and Bassi seem not to agree with Christopher Rollason's and other critics' objections to the poor quality of VTO music and, as Bassi suggests, it is against the term authenticity that Rushdie has fought and still fights in his work as a writer. He defends impurity and hybridisation, metamorphosis and crosspollination. That is the reason why the famous pop star Freddy Mercury can be viewed as a possible model for the character of Ormus.

The second section of the volume titled 'The text' analyses different narrative strategies and the text structure of the novel. Carmen Concilio opens the section with an essay on the narrator. The story is told by the narrator/photographer Rai who is at the same time inside and outside the frame; his gaze on the reality he describes and photographs is within it and beyond its surface but never above it as colonial gaze has always been. Through Sontag's and Barthes' ideas on photography Rai is viewed both as a killer and a giver of immortality but only through his commitment and act of love towards the objects of his photography/narration he frees them from oblivion.

Concilio's second essay focuses on Bombay both as a texture and a character of the novel. Bombay has and is a voice that embraces those who speak its multifaceted versions (HUG ME), it is a voice of rich, varied and cacophonous noises. Concilio's eyes, surely aware of Bombay, illustrate and help the reader to visualise it and understand the choices of places and their symmetries, characters and their movements in its web. Through Concilio's eyes we can perceive a city that can be read as a book.

The section continues with an essay by Linguanti who analyses the appearance and disappearance in the novel of people from alternative/parallel worlds. Taking as a point of departure David Lewis's theory on the existence of possible worlds, fiction must not miss the chance to exploit it reducing itself to the model of a single world (as realism has done). In this

view it does not seem strange that Rushdie, as many other writers, makes use of these devices. The analysis continues in order to discover the reasons of the disappearance of alternative/parallel worlds. From the point of view of the Orphic artist (having in mind Tchernichova's ideas on him) Ormus destroys alternatives because he is not able to mediate between realities, he egocentrically does not want to choose between forking paths, so he destroys the possibility to set out on a new journey. From the point of view of the narrator/photographer and his problematic/tragic vision of reality, alternatives are acknowledged and then destroyed as illusions that man creates, as false certainties, while from the point of view of postcolonial world-of-others alternatives are destroyed by the stronger Western actual world that does not accept the otherworld. Finally from a metaliterary point of view, which is by definition a world of alternatives and forking paths, we allow the destruction of the otherworld only if we forget or do not accept fictional otherness, similarly to the way colonialism has done with stories and myths which did not belong to its system. As for us readers of the novel, we have the responsibility to choose a path and believe, imagine and wish for it, or simply destroy the whole 'garden of intertwined pathways' by closing the book with the violence and ignorance typical of a certain Western attitude.

The following essay by Tchernichova analyses the juggling and tentacular narrative strategy of the novel that has sometimes been labelled as a 'big mess'. Rushdie's digressions, time leaps, juxtapositions, suspensions, amplifications, modifications and dialogues with the reader are viewed through the typical procedure of Indian (and not only) oral narration, from *Mahabharata* and *Ramayana*. Thanks to examples, she technically demonstrates its profound coherence and cohesion.

From the narrative strategy the section moves to the analysis of Rushdie's idiolect which coherently with what we have been focusing on since now is not temperate but 'high-temperated' or, as Linguanti suggests: "it is like the pulse formed by diastolic dilation alternating with systolic contractions". Repetitions, unimaginable catalogues, oxymora, hyperboles, metaphors and irony are used by the writer with a mastery that makes the ground tremble beneath his readers' feet and lets them acknowledge at each page his richness made of cultures, gods,

stories from different world(s).

The last essay by Fausto Ciompi deals with hermeneutics of the novel and its possible interpretations that originate from within the text. Rushdie uses a range of narrative strategies: the narrator's reliability, who Tristram-like presents, describes and gives reasonable interpretations of meanings; metafictional and meta-

discursive commentary of literature or culture that aims at showing how the novel can be possibly interpreted, as commentary on Renaissance or realism demonstrates; more explanations to one event or idea as a suggestion not to fall in the trap of a monolithic interpretation; disorienting the reader with wrong or un-completed information as well as

hybridisation of names and historical events. He finally applies these strategies giving examples of naming, functions – intelligently illustrating *Mahābhārata* as a subtext of the novel and Rushdie's contribution to the history of the fourth function, that of the outsidersness, in art, in literature as in everyday life – and dialogue shifting. ■

The *Circe of Six Seasons* della studiosa Martha Ann Selby è una raccolta di poesie tradotte in inglese dal sanscrito, prākṛit e antico tamil. Ritengo che la raccolta di Selby sia interessante proprio perché grazie alla sua traduzione è possibile mettere in relazione testi così antichi, appartenenti alla tradizione indiana e a cui difficilmente riusciremmo ad accedere direttamente, con altre opere tradotte dalle lingue regionali dell'India o scritte direttamente in inglese (da autori locali o della diaspora), accostando in una paradossale "contiguità" opere antichissime e moderne, ovvero, per usare un binomio fin troppo sfruttato, "tradizione" (quella indiana) e "modernità". E questo fa indubbiamente parte della realtà postcoloniale dell'India.

Inoltre il fenomeno delle traduzioni verso l'inglese e il suo impatto sugli studi postcoloniali sta, a ragione, attirando l'attenzione di studiosi e critici, sia indiani che europei, l'ultimo numero della rivista internazionale di letteratura contemporanea *Wasafiri* ne è un esempio. Ma si pensi ad esempio anche a A.K. Ramanujan e alla sua visione della tradizione indiana non tanto nei termini di una "Great Tradition" ma piuttosto come una rete di "Interactive Pan-Indian Systems", di cui farebbe parte, "modernity itself as the other active systems that participate in this active give-and-take".

Le poesie tradotte da Selby assumono un significato rilevante anche nell'ambito del dibattito contemporaneo sull'ambiente, l'ecologia e l'"imperialismo" ecologico, mostrandoci ritmi di relazioni tra l'uomo e l'ambiente che sono di tipo ciclico e che vanno a informare la strutturazione stessa della "seasonal poetry" indiana, con una netta differenziazione tra nord e sud geografico e linguistico.

Prendendo come esempio il *Rtusamhāra* (*A Circe of Seasons*), opera attribuita a Kālidāsa e risalente al quinto secolo, l'autrice articola la raccolta attorno al tema delle sei stagio-

Martha Ann Selby,
The Circle of Six Seasons.
A Selection from Old Tamil,
Prākṛit and Sanskrit
Poetry, New Delhi,
Penguin Books, 2003,
pp. 163

Sandra Huisman

ni – "summer", "the rains", "autumn", "early winter", "late winter" e "spring" – partendo dalla stagione estiva e celebrando il ritmo e la ciclicità dell'alternanza delle stagioni, al tempo sottolineando le differenze nell'espressione poetica e nei temi tra le opere scritte in sanscrito, in prākṛit e i componimenti in tamil, lingua del sud dell'India. Nell'introduzione alla raccolta l'autrice sottolinea come tale suddivisione non fosse canonica. È interessante inoltre che si possano ritrovare delle poesie dedicate alle stagioni anche nei capitoli introduttivi a testi medici antichi che delineano i principi fondamentali dell'*Āyurveda*, quali ad esempio il *Suśruta-samhitā*, o in opere di altro genere ancora come l'*Arthasāstra* di Kautilya o il *Nāṭyaśāstra* di Bharata, dove si crea una sorta di gioco di rimandi tra temi e forme narrative differenti.

Spiega l'autrice: "[...] what we do have is a lovely 'mimetic displacement' in which medical texts and early works on poetry dialectically borrow from one another and mirror each other in fascinating ways. In other words, there are complicated textual dialogues of reciprocity in which ideas vacillate between medicine and poetry" (p. xxii). I componimenti poetici rafforzano la rifrazione che si crea tra la memoria e l'aspettativa del futuro propria di una concezione ciclica del tempo e dell'esperienza.

"It is this narrative cycle that makes the loop of time possible – there are climaxes and dissolutions,

multiple dyings and reanimations – but never a true beginning or end. These seasonal narratives seem to teeter between memory and expectation. Each verse in the *Rtusamhāra*, each proscription in prose or in *anushtubh* in the medical *samhitās* is situated in a constant present that includes a simultaneous past and future, based on a poetics of practice tied to time" (p. xxiii).

Nei testi medici antichi le sei stagioni vengono suddivise in due gruppi di tre, *śiśira*, *vasanta* e *grīṣma* (inverno inoltrato, primavera ed estate) e *varsā*, *śarad* e *hemanta* (la stagione delle piogge, l'autunno e la prima parte dell'inverno); ciascun gruppo è definito in termini qualitativi rispettivamente come "hot" e "dry" (l'elemento dominante è il sole) e "cold" e "wet" (l'elemento dominante è invece la luna). Ogni singola stagione è associata ad un determinato colore e possiede una sorta di attributo castale o *varna*.

Mentre la cultura dell'India del nord opera una netta distinzione tra la stagione estiva, la stagione delle piogge, l'autunno, e due inverni ("early" e "late"), seguiti da una stagione primaverile celebrata con gioia dai poeti che scrivono in sanscrito, la cultura tamil riflette il clima più caldo dell'India del sud eliminando la primavera e includendo invece due stagioni estive ("young" e "mature heat").

Nei componimenti in prākṛit le immagini create servono a produrre dei rimandi immediati, suggestioni di significati molteplici, e vi è una certa libertà di improvvisazione, la poesia in sanscrito è invece maggiormente volta alla costruzione lenta di stati d'animo e sensazioni, le stagioni svolgono la funzione di "stimulative determinants" per la produzione di un determinato *rasa* o stato d'animo.

Nella letteratura tamil le stagioni sono strettamente collegate alla nozione di tempo (*polutu*) e luogo (*nilam*), l'*uri* (il tono) della poesia associato ad un determinato paesaggio è l'unico elemento fisso. I contesti in

cui le stagioni assumono nella poesia antica tamil un significato estetico determinante sono tre dei cinque *tinai* che descrivono l'amore reciproco: *pālai*, *mullai* e *kuriñci* (l'ambiente del deserto, la foresta, la montagna).

Dopo la desolazione del periodo estivo, la stagione delle piogge con l'arrivo dei monsoni si trasforma nell'"emotional canvas" dei due principali "moods" della poesia d'amore classica, "love-in-union" e "love-in-

separation," con l'autunno poi le immagini tendono a sbiancarsi per quindi attraversare l'inverno e giungere finalmente alla primavera, dove domina il colore rosso, simbolo della bellezza femminile e della fertilità. ■

Kamila Shamsie è una giovane scrittrice pachistana nata nel 1973 che pur trascorrendo parte del suo tempo a Londra, non ha abbandonato il suo paese, facendo la spola con Karachi, città amata e detestata, già sfondo di un romanzo *Sale e zafferano*, nella traduzione italiana, e ora della sua ultima fatica *Kartography*. Una delle note caratteristiche di tanta letteratura dei paesi emergenti e motivo dell'interesse che suscita è il continuo riferimento alla Storia che entra di prepotenza nelle vite dei singoli individui condizionando le loro scelte e di riflesso determinando anche quelle di persone a loro vicine. Cosa abbastanza comprensibile visto che anche dopo l'indipendenza in molti paesi si è costretti a convivere con situazioni di accentuata conflittualità.

Tutto ciò è molto evidente in questo romanzo avvincente sulle vicende di due giovani appartenenti alla buona società pachistana, Raheen e Karim, dagli anni dell'adolescenza a quelli dell'Università come d'obbligo negli Stati Uniti. Costruito in parte come una *detective story* la narrazione si incentra sulla figura di Raheen che aveva sempre sentito raccontare che lo zio Ali, padre di Karim, era stato fidanzato con sua madre, Yasmin che aveva poi sposato Zafar. Questi vaghi riferimenti a una vicenda passata assumono per lei un significato ben più profondo quando, nel corso di una breve vacanza in campagna, vede profondamente incise nel tronco di un albero le iniziali di suo padre e di Maheen, madre di Karim e moglie dello zio. Appena tredicenne intuì allora che si era trattato di una grande storia d'amore giunta a una infelice conclusione. La ragazza riuscirà alla fine a scoprire la verità, sia attraverso una confessione del padre, che leggendo una lettera da lui inviata a Maheen dopo la nascita dei due rispettivi figli, mentre il lettore la intuirà attraverso i racconti e gli accenni di vari personaggi. La ragione di questa rottura era che la donna di cui era innamorato suo padre era bengalese, e nemmeno tanto scura di pelle, come osserva una terribile zia: per questo motivo aveva deciso di lasciarla.

Kamila Shamsie,
Kartography, London,
Bloomsbury, 2002,
pp. 343

Alberta Fabris Grube

Il tema di fondo, il filo conduttore, come si è già accennato, è la storia dei rapporti fra due ragazzi uniti da una straordinaria affinità intellettuale ed emotiva che improvvisamente scoprono la difficoltà di comunicare, l'incomprensione reciproca; con Karim che agli occhi di Raheem si trasforma, diventa indecifrabile, distante, un estraneo che lei non riconosce più e che non sa trovare un paese dove fermarsi e vivere. Ma è una storia che si snoda sullo sfondo complesso della città di Karachi che non conosce pace ma continue tensioni ed episodi di violenza in un crescendo drammatico. Perché se è vero che il Pakistan è un paese giovane, è anche un paese, nonostante le intenzioni di chi lo aveva fortemente voluto, fin dall'inizio segnato da profonde divisioni, per cominciare fra coloro che avevano sempre vissuto lì come i grandi proprietari terrieri, il nerbo dell'alta società pachistana, e coloro che erano giunti dall'India dopo il 1947, chiamati con disprezzo *muhajirs*, immigrati, una categoria a parte che secondo lo zio Asif ma anche altri non avrebbe mai potuto condividere i legami profondi colla terra, essendo in realtà profughi che avevano dovuto abbandonare la loro casa, i luoghi dove avevano fino allora vissuto. Il passato, anche un passato relativamente recente, non si poteva dimenticare come scopre Raheem quando viene a sapere che il padre a sua volta proveniente dall'India non si era sentito nel 1971 di sposare Maheen, la donna amata, perché proveniente dal Bengala: sentendo questo vede allora Zafar "stepping into history, no more pretence at living outside the world around him, ...stepping where she could not go, and kicking her away as she stepped there, kicking her with blood-drenched boots." Ma se quel-

l'anno era stato fatale per lui lo era ancora di più per il paese, "the peeling, fragmenting palimpsest, increasingly at war with itself" nella brillante definizione di Rushdie, quando il Bangladesh, appoggiato dalle truppe indiane, era divenuto indipendente. Per Zafar, al di là degli orrori della guerra c'era appunto la tristezza di vedere un paese che aveva perso la sua parte bengalese "and all its attendant richness of culture, history, language, topography, climate, clothing ...oh, everything. ...How can Pakistan still *be* when the whole is gone and we are left with a part?"

Il simbolo centrale del libro adombrato nello stesso titolo è quello della mappa, della pianta di una città, in questo caso Karachi, su cui Karim tanto insiste, affermando di voler diventare un "map-maker", un cartografo, perché le mappe sono qualcosa di importante, che definiscono una città e Karim voleva che Raheem trovasse modo "to see beyond the tiny circle you live in, I wanted you to acknowledge that you're part of something larger." E arriva perfino a concepire una "interactive map on the Internet" sempre di Karachi in cui si sarebbero potute creare straordinarie connessioni fra le strade, le piazze, gli edifici, e musica, affissioni pubblicitarie, canzoni, racconti o ricordi dei suoi abitanti. Il finale rimane aperto ma nonostante tutto, la violenza, la corruzione rampante, la paura che dilaga non solo nei quartieri poveri ma anche in quelli dei ricchi, Raheem ci ritorna, paradossalmente nell'unico posto dove si sentiva sicura, che offriva a chi le sapesse vedere "air pockets of loveliness just when your lungs can't take any more congestion or pollution or stifling newspaper headlines." e che le aveva insegnato "to look between dust and rubbish and potholes to find a sprinter of glass that looked like unmelting ice, beautiful in its defiance of the sun." Con questo libro così affascinante i cui si citano e si ricordano *Le città invisibili* di Calvino mi sembra insomma che Kamila Shamsie sia riuscita a dare dignità letteraria a una città che per molti di noi era solo un nome, un'astrazione, un non-luogo. ■

Samrat Upadhyay viene definito, dalle ancora esigue notizie critiche e biografiche disponibili, il primo narratore nepalese in lingua inglese; se non è proprio il primo in assoluto – ricordo un curioso romanzo *noir* di qualche anno fa *The Red Temple* di Mani Dixit (Kathmandu, 1977) – certo è il primo ad offrire un'immagine viva e attuale del suo paese oggi, in una forma narrativa familiare al lettore occidentale. Il suo è quel tipo di scrittura inteso per due generi di lettori, quelli come noi, a cui le peculiarità locali in qualche modo vanno spiegate, e quelli orientali, a per i quali i luoghi e le vicende sono un rispecchiamento di realtà familiari, ma per il quali forse è nuovo il medium espressivo, il racconto in prosa, e ovviamente la lingua. *Arresting God in Kathmandu* è una raccolta alquanto intrigante di racconti realistici ambientati nella capitale nepalese, pubblicato per la prima volta da Houghton Mifflin (l'editore che ha stampato anche la sua seconda opera *The Guru of Love*) ed è già stato ristampato due volte dalle edizioni Rupa di New Delhi.

Per quanto in Nepal esistano voci letterarie pregevoli – di cui fa testo l'antologia *Himalayan Voices* del 1991 (anche questa stampata dapprima in California e poi in India) – e per quanto siano disponibili "on line" numerose opere, principalmente di poesia, di autori piuttosto noti in patria, si tratta nella maggioranza dei casi di testi tradotti, talvolta dagli autori stessi, non scritti in origine in inglese. E quanto ai contenuti sono "pensati" esclusivamente per un pubblico, locale, e non si occupano di "tradurre" per così dire, la loro cultura affinché sia compresa adeguatamente in occidente – e per la verità di temi scottanti e di drammatico interesse il Nepal non è certo carente nel presente momento storico.

Upadhyay si può definire un autore "diasporico" essendosi trasferito a 21 anni negli Stati Uniti per frequentarvi l'università; laureatosi, la prima volta in Ohio e la seconda alle isole Hawaii, vi è rimasto e vi risiede ancora, non più da studente bensì come docente al Baldwin Wallace College di Cleveland, città in cui risiede con la moglie e il figlioletto, avendo intrapreso nel frattempo la carriera dello scrittore, con un certo successo come dimostrano un paio di premi letterari. Dunque Upadhyay è in qualche modo una scoperta americana, se non proprio un prodotto americano; ma ciò,

Samrat Upadhyay
*Arresting God
in Kathmandu,*
New Delhi,
Rupa and Co., 2003,
pp. 192

The guru of Love,
Boston,
Houghton Mifflin,
2003, pp. 290

Alessandra Contenti

ripeto, è da intendersi solo per metà, poiché i suoi temi sono essenzialmente nepalesi.

Giovanissimo quindi, fa pensare ad altri scrittori di origine indiana che hanno trovato una patria in occidente: per l'età, la precoce carriera e l'analogia delle due opere – un volume di racconti e poi un romanzo – ricorda Jhumpa Lahiri, che vanta anch'ella un volume di racconti, seguito da un romanzo.

Ma il contenuto delle sue storie, a differenza di quello della Lahiri, a parte qualche efficace motivo "internazionale", nel secondo volume più ancora che nel primo, è di natura "locale"; le vicende di ambedue sono collocate a Kathmandu, con qualche *excursus* internazionale. Per la verità il racconto più memorabile dell'intera raccolta, (di *Arresting God in Kathmandu*, un titolo che peraltro non ha riscontro in alcun singolo racconto) "This World" è la storia di una coppia di amanti nepalesi giovani e cosmopoliti, lei studente alla New York University incerta se, tornare negli Stati Uniti per proseguire gli studi; lui è una sorta di playboy trans-continentale, un raffinato e dissipato membro dell'aristocratico clan dei Rana, lo stesso che ha governato il Nepal per oltre cento anni, imparentandosi in vari modi con la dinastia reale, fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, e che tuttora detiene le proprietà e le imprese più redditizie del paese.

È in uno dei loro alberghi a 5 stelle che i due amanti si danno abitualmente convegno, ed è in uno dei loro bar lussuosi e avvolti nella penombra che la ragazza vede, un pomeriggio, il suo amato in atteggiamento inequivocabile con una *entreneuse*. Non sarà che il primo di tanti tradimenti che la indurranno, pur nella certezza di essere amata e

pur sentendosi, eroticamente molto legata a quell'inaffidabile, ma fascino-mascalzone, ad accettare la corte di un medico, sospinto al matrimonio (come del resto ella stessa) dalla pressione della famiglia. Ma nonostante l'istintiva simpatia, nessuno dei due è realmente capace di accettare quel progetto: se l'amore non ha riservato loro niente di buono (il medico le confida di rimpiangere a sua volta una donna africana, infelicitamente amata a Londra tempo addietro) è pur vero che la classica prospettiva di un matrimonio combinato non ha più alcun senso per nessuno dei due.

Forse meno brillante della prosa di Jhumpa Lahiri, per continuare un parallelo già accennato, tuttavia quella di Upadhyay ha la virtù di presentarci uno scenario inedito, il Nepal travagliato di oggi, lacerato dai conflitti politici, minacciato dalla guerriglia maoista che incombe sulle periferie della capitale, oppresso dalla povertà e dalle ineguaglianze sociali; un paese in cui pesano ancora fortemente le antiche divisioni castali (l'ambiente descritto da Upadhyay è prevalentemente induista) e dove strutture del sentire legate ad una tradizione antichissima e mai interrotta (il Nepal non è mai stato colonizzato) convivono con la modernizzazione, con nuove figure del mondo del lavoro, con l'emancipazione improvvisa delle donne, con gli affari internazionali, il traffico dei grandi alberghi, l'allargamento della popolazione a occidentali residenti o di passaggio.

Il racconto "Deepak Misra's Secretary" riguarda un matrimonio visto sul finire, tra un uomo d'affari nepalese ed un'artista americana; "When Deepak first met her ...she had talked about how she loved Nepal... how she got ideas for her paintings by just walking the streets of Kathmandu and gazing at the carvings on the temples. Deepak had found her charming, although she was like many of the Nepal-crazy foreigners he knew, people who lived in the country in a romantic haze, love-struck by the mountain beauty and simple charms of the people, but grossly naïve about their suffering". (pag. 45) La melancolia e la rabbia contro l'ex moglie che lo lascia per un altro non impediscono a Deepak, il protagonista, di lasciarsi andare ad una relazione con la propria segretaria, da cui ricava ampie gratificazioni sessuali e anche la sadica soddisfazione di illudere una donna bruttina e perdu-

tamente innamorata; l'uomo insegue piangendo la moglie perduta, licenzia bruscamente la devota segretaria, poi si ubriaca e sprofonda nella depressione – l'unico suo contatto con la realtà l'ascolto ininterrotto di *ghazal* in urdu, cantati da Amjad Ali Khan; Deepak riemerge dall'isolamento dopo molti giorni, più solo che mai, accompagnato soltanto dall'eco di quei melanconici canti d'amore.

Un motivo analogo, ma dal tono più scanzonato, anima il primo racconto del volume, inizialmente destinato a dare il titolo all'intera raccolta, "The Good Shopkeeper", incentrato sul dramma del licenziamento improvviso di un giovane impiegato, con moglie e figlio a carico; troppo umiliato per restare a casa, nel suo vagabondare inquieto tra il cugino ricco da cui mendica favori e i popolosi mercati della città, Pramod incontra una serva che umilmente gli offre una tazza di tè e poi si concede a lui con semplicità e naturalezza. Il loro rapporto segreto (almeno per la moglie) continua e si rafforza; l'umile donna di campagna gli cucina pasti appetitosi e si giace con lui nel bel mezzo della giornata; in sua presenza egli riacquista il buon umore e il suo infantile ottimismo; finge di colpire a colpi di karate il cugino ricco e poi il robusto marito di lei, e all'ora di cena torna a casa, sempre a mani vuote, dove lo aspetta fiduciosa la moglie Radhika con la cena pronta. Finché un giorno deciderà di voltare pagina (rompendo nel suo intimo antiche barriere castali) e di aprire un negozio: immagina se stesso dietro il banco, intento a servire... forse il marito della sua amante e ad ignorare ostentatamente il cugino potente, mentre la moglie potrebbe preparare il tè per tutti i suoi clienti, compresa la serva sua amante, se si trovasse a passare: "And if the housemaid came he would seat her on a stool, and perhaps Radhika would make tea for her. This last thought appealed to him tremendously" (pag.19).

Invece "The Room Next Door" ci porta nel cuore di una famiglia bramiana tradizionale, in cui la figlia mandata a studiare in città si ripresenta umiliata e incinta e viene occultata dalla madre, che nel timore delle chiacchiere dei vicini, la rinchiusa in casa e medita perfino di sbarazzarsi del nascituro; finché il padre, pigro ma saggio e divenuto insensibile alle irose scenate nonché alle amorose profferte della moglie, non prende una decisione

pratica, quella di darla in sposa al mendicante che ogni giorno si siede sullo scalino di casa loro, aspettando pazientemente la sua tazza di tè – un intoccabile probabilmente e parzialmente idiota – disprezzato e allontanato dalla padrona di casa. E così, anziché liberarsene per sempre, come vorrebbe, questa dovrà accettarlo in casa sua, come membro della famiglia... Ma la vita è strana dopotutto: nasce un bambino cui la ragazza si aggrappa disperatamente, e in seguito, con rinnovato orrore della suocera, la coppia dei novelli "sposi" trova un'intesa imprevedibile, che di notte anima di profani sussurri e cigolii la loro spoglia camera da letto.

Patetico ed evocatore di tematiche sublimi "The Cooking Poet" è uno squarcio nella vita quotidiana di un vecchio poeta, il patriarca e laureato vate della città, che finalmente trova un allievo entusiasta in un artista studente, che va a fargli visita sempre in momenti inaspettati, portando con sé verdure e cibi vari che poi cucina per tutti; il giovane conquista l'intera famiglia, rivitalizzando la vena creativa del vecchio, facendo invaghiare di sé la figlia, diventando un eroe per il figlio maschio: le sue visite riempiono la casa di profumi e versi bellissimi finché un giorno il giovane scompare, assassinato dalla polizia in una manifestazione di piazza: la radio ne annuncia la morte, il suo nome tra i numerosi manifestanti uccisi. "Acharya sat down on his chair with a thump, but he was not thinking of Giri. He was thinking of one of Giri's powerful verses" (p. 30).

Infine il romanzo di Upadhyay, *The Guru of Love* è ancora una vicenda di identità virile, di uno di quei fragili personaggi maschili che popolano le sue storie, non più studente questa volta ma *householder*, un piccolo borghese e padre di famiglia, anch'egli sposato tramite gli ancestrali accordi familiari, anch'egli anelante a qualcosa che lo tiri fuori dalla faticosa quotidianità di una scuola fatiscente e uno stipendio miserrimo e dalla prospettiva di un futuro immutabile, ancora fatto di stenti e frustrazioni – non potrà mai procurarsi una casa migliore per i figli adolescenti, per la moglie che discende da una famiglia altolocata, (ma perché ha accettato di sposarlo? C'è stato forse uno scandalo nella sua prima gioventù?). Ramchandra non vede altro modo per tirarsi fuori da tutto ciò se non l'impelagarsi in una relazione con

una sua allieva – neanche bella – che abita in quartieri infinitamente più squalidi del suo, che egli ama in una stanza-sgabuzzino quasi addosso alla figlia neonata di lei, e che poi perde di vista nei bassifondi di Kathmandu. La ritrova e convince sua moglie a prenderla in casa, provocando irate reazioni nei suoi figli stessi. Diciamo subito che l'intreccio di questo *Guru of Love* è piuttosto prevedibile e che il personaggio riecheggia anti-eroi familiari al lettore europeo, e anche americano – per qualche assurda coincidenza o trasposizione audace il piccolo borghese di Upadhyay ricorda, *mutatis mutandis*, il Babbitt di Sinclair Lewis, legato ai pranzi della moglie a base di arrosto con contorno di piselli e patate, ma in volo con la fantasia verso l'immagine di un' ideale fanciulla. Ma, di nuovo, il pregio di quest'opera è nell'ambientazione, temporale oltre che locale; è nel mostrarci, nei dettagli quotidiani e concreti, la città dei nepalesi, lontana dai templi e dagli alberghi di lusso, fatta di casamenti popolari di una classe media nascente e ancora miserabile, dove la latrina è una sola e si trova nel cortile, dove gli uomini si lavano all'aperto anche nel più glaciale degli inverni. Ci mostra le casupole dei poveri, immersi in una degradazione inimmaginabile, dove l'aria è più inquinata e le bambine vengono sedotte in tenera età; e l'ambiente demotivante della scuola, un po' come tutte le scuole, fatta di classi disattente, di colleghi irritanti, di finanziamenti che non arriveranno mai.

Il titolo del romanzo è ironico: il *guru* è solo un insegnante di matematica che arrotonda il salario facendo lezioni private e l'amore è una cosa che lo trascina nel fango. Eppure alla fine Ramchandra, il protagonista, ritrova la sua dignità e ricompono la sua vita, accanto alla comprensiva sposa, la donna che non è stata scelta per amore, e che lo accetta con rispetto, restituendogli quella dignità che il mondo gli ha negato. E con tutto ciò egli resta assurdamente legato all'idea dell'amante perduta, che intravede sul marciapiede o al supermercato:

"He deliberately walked slowly so that she would see him and call out 'Sir, sir,' and he would turn around and exclaim his pleasure at seeing [her] and pat Rachana [la figlioletta di lei] on the head. But nothing happened. He kept walking, and after about a hundred yards, he turned around. She was no longer there." (pag. 290) ■

Sanju Ramchandran (ed.), *Myriad Mirrors: Malayalam Women Writings*, New Delhi, Srishti Publishers & Distributors, 2003, pp. 163

È una raccolta di racconti scritti in malayalam e tradotti in inglese da Sanju Ramchandran. Si tratta di 12 racconti di autrici originarie del Kerala, da Lalithambika Antharjanam, nata nel 1906, alla ventiseienne Sithara, a Gita Hiranyan (autrice di *Italo Calvino in Thrissur Express*), a Madhavikutty o Rajalakshmi. I racconti ci offrono un'immagine del Kerala che va al di là dei soliti indici utilizzati dai sociologi per cui viene così spesso citato ad esempio, mostrandoci le contraddizioni di un paese che vanta sì il più alto tasso di alfabetizzazione

SEGNALAZIONI

dell'India ma che continua a discriminare a livello sociale la donna. Le altre autrici sono Gracy, K. Saraswathi Amma, BM Suhra, Chandramathi, P. Vatsala, Sarah Joseph e Ashita.

SANDRA HUISMAN

Mahasweta Devi, *La preda e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 251

Esce proprio a ridosso della pubblicazione di questo numero del *Tolomeo* il bel volume di racconti di Mahasweta Devi, una delle poche

voci non anglofone ad essere entrate a buon titolo nel canone postcoloniale, soprattutto grazie agli studi e le traduzioni di Gayatri Chakravorti Spivak. Scrittrice di lingua bengali, Devi è un personaggio notissimo che ha saputo unire impegno letterario e politico a favore dei più deboli. In questi racconti si riconosce una cifra stilistica unica, in cui si fondono la mitologia indiana e i drammi dell'ineguaglianza sociale dell'India contemporanea. La raccolta, curata con passione e competenza da Anna Nadotti, comprende sette racconti che vanno dai più noti "la preda" e "Draupadi" fino al più recente "Kunti". La traduzione è di Babli Moitra Saraf e Federica Oddera.

SHAUL BASSI

Inghilterra postcoloniale

Ridisegnando la topografia dell'emigrazione, Monica Ali con il suo romanzo d'esordio costruisce un testo dedicato alle comunità del subcontinente indiano e precariamente inserite nel tessuto urbano londinese, mentre il titolo stesso funziona come luogo simbolico che rimanda a una politica degli spazi, con un perpetuo confronto fra centro e periferie, dislocazioni postimperiali e postcoloniali. La trama ricalca stilemi già noti, ma aggiornati con brio e ironia: la moglie Nazneem, proveniente dalle zone rurali del Bangladesh e il marito Chanu, grottesca fotocopia di un intellettuale inferocito dagli studi universitari, vivono la condizione *borderline* degli immigrati, attraverso una rete di episodi ora curiosi ora banali. Se da un lato l'uomo alimenta il sogno di ritornare nella propria terra d'origine, la donna, e in seguito le figlie Bibi e Shahanna, optano per un'identità secolarizzata e moderna, infrangendo quindi codici di comportamento e retaggi della tradizione. Ciò che emerge dalla scrittura interiore dell'autrice concerne però una nefasta *poétique de l'espace*, che si manifesta attraverso l'ammorbante claustrofobia che pare avvolgere i casermoni-dormitori degli immigrati a Tower Hamlets. L'incolore routine quotidiana, la preparazione del cibo e la cura dell'appartamento sono esempi dell'insipida vita di Nazeem, che tuttavia cerca una sua idiosincratia forma di affermazione nella corrispondenza con la sorella Hasina, rimasta in un villaggio del Bangladesh. Se in alcuni tratti la struttura narrativa si avvicina alle forme del romanzo epistolare, notiamo le sapienti sfumature linguistiche, soprattutto nelle lettere di Hasina, il cui *broken English* si rivela paradossalmente potente strumento

Monica Ali, *Brick Lane*,
London, Doubleday,
2003, pp. 413

Esterino Adami

di comunicazione ed emancipazione.

Ma anche la dicotomia dei luoghi, la postmoderna metropoli giustapposta alla patria agreste, viene concepita con un senso di disperazione e dolore come denominatore comune, una drammaticità che solo un legame profondo con la propria cultura può lenire. Nazneem, la cui vita è frastornata dal caos londinese e alienata dalla condizione liminale di migrante, deve negoziare la propria identità in un'opposizione di significati, in cui le stesse percezioni e i ricordi sfumano, talvolta mutando in una dimensione onirica: "The village was leaving her. Sometimes a picture would come. Vivid; so strong she could smell it. More often, she tried to see and could not. It was as if the village caught up in a giant fisherman's net and she was pulling at the fine mesh with bleeding fingers, squinting into the sun, vision mottled with netting and eyelashes. As the years passed the layers of netting multiplied and she began to rely on a different kind of memory. The memory of things she knew but no longer saw. It was only in her sleep that the village came whole again." (p. 217). Il legame epistolare con la sorella evoca infatti un intero patrimonio culturale trasmesso attraverso le ramificazioni famigliari e diasporiche. Capovolgendo il punto di vista, è interessante osservare come Hasina ricorra a una struttura favolistica, un esempio tipico dello *storytelling* indiano, per esprimere il proprio affetto e la sottile speculari-

tà nei confronti di Nazneem. Nella sua impacciata prosa, l'inquieta donna edifica un mondo di sogni e memorie: "You remember those story we hear as children begin like this. 'Once there was prince who lived in far off land seven seas and thirteen rivers away.' That is how I think of you. But as princess. We see each other before long time pass and we as little girls again." (p. 26). La citazione, che fornisce fra l'altro il titolo della traduzione italiana, non dovrebbe essere interpretata semplicemente come pallido e ingenuo riflesso di 'grandi speranze' per una donna che passa dalle umili condizioni di vita di un villaggio bengalese alla posizione 'privilegiata' di felicità nell'opulenta capitale inglese attraverso il meccanismo dei matrimoni combinati. L'autrice cioè non intende muovere una critica a costumi sociali arcaici che confinano la donna in una posizione subalterna, quanto piuttosto analizzare il libero sviluppo dei personaggi sradicati dal loro ambiente originario e rimodellati dalle pratiche dell'ibridizzazione. I divertenti episodi di 'insurrezione domestica' che Nazneem attua contro il marito (peperoncini piccantissimi simili a "hand grenades" nei panini, abiti sporchi nascosti nel bucato fresco, documenti vari sparpagliati per la casa) infrangono forse la ripetitiva monotonia che pare bloccare i coniugi nella casa-prigione di Bethnal Green ma non scompongono il pigro Chanu. Il goffo personaggio, infatti, pavoneggiandosi per i suoi diplomi, e in particolare per la laurea in letteratura inglese ottenuta all'università di Dhaka (ricordiamo che il tema dell'*education* funziona da sottotesto per l'intero romanzo), crede a rapidi passaggi di carriera ma è in realtà ignaro delle cocenti delusioni che lo attendono.

Confrontando due coppie di espatriate dal subcontinente – Nazneem e

Chanu conversano con il dottor Azad e sua moglie – Monica Ali esplora le diverse sfaccettature del processo diasporico, dalla consapevolezza etnica alle possibili forme interculturali. Chanu, utilizzando la sua altisonante dialettica accademica, illustra un cliché del dibattito sul meticcio delle culture, sulla scacchiera composita dei rapporti di contaminazione migratoria del nuovo millennio. Ma la signora Azad riconduce bruscamente il discorso a una bipolarizzazione di identità, rivelando un atteggiamento anglicizzato: “‘Why do you make it so complicated?’ said the doctor’s wife. ‘Assimilation this, alienation that! Let me tell you a few simple facts. Fact: we live in a Western society. Fact: our children will act more and more like Westerners. Fact: that’s no bad thing. My daughter is free to come and go. Do I wish I had enjoyed myself like her when I was young? Yes!’” (p. 113).

Formulando il confronto generazionale in termini utilitaristici che ricordano il Gradgrind dickensiano, la moglie del dottore rigetta etichette stereotipate di figure femminili intente a grattugiare spezie in giardino e quasi incapaci di parlare inglese e critica aspramente le donne che passivamente si oppongono all’intolleranza occidentale: “‘They go around covered from head to toe, in their little walking prisons, and when someone calls to them in the street they are upset. The society is racist. The society is all wrong. Everything should change for them. They don’t have to change one thing. That,’ she said, stabbing the air, ‘is the tragedy.’” (p. 114). Le veementi esternazioni della signora Azad in realtà non implicano un orientamento di emancipazione o di amnesia del passato, quanto piuttosto suggeriscono una tensione domestica, un ulteriore esempio di claustrofobia metropolitana nel mondo degli immigrati, con un’inversione di ruoli fra il soggetto maschile e quello femminile: il dottore, stimato dai suoi pazienti e apprezzato dalla comunità, si rivela personaggio passi-

vo e minuto, fagocitato dalla grezza esuberanza della moglie.

Per scardinare la soffocante geometria del fuori e del dentro, con l’equazione della casa dell’immigrato come ‘rifugio sicuro’ contrapposta allo spazio metropolitano come luogo del ‘pericolo’, la scrittrice rivisita espedienti tematici tratti dalla tradizione filmica di Bollywood, con una irruzione del *romance*, attraverso l’amore clandestino fra Nazneem e Karim, un giovane del quartiere confusamente attratto dall’orbita dei gruppi musulmani fondamentalisti. Il romanzo, che copre un ampio arco temporale, dalla nascita della protagonista nel 1967 in quello che allora si chiamava East Pakistan, sino al marzo 2002, accenna a episodi di tensione interraziale, sotto l’ombra funesta dell’11 settembre, e di scontri metropolitani. Mentre nel quartiere vengono diffusi volantini polemici su qualsiasi politica interculturale nelle scuole della zona, l’associazione di coesione islamica Bengal Tigers tenta di organizzare discussioni e manifestazioni, che dovrebbero culminare in un *mela*, parola indiana che indica festività e celebrazione (molto noto e popolare è il *mela* che si tiene annualmente a Bradford), ma pare ottenere risultati scarsi. Il loro coordinamento è affidato a Karim, un immigrato di seconda generazione, ma il giovane, che riferendosi all’Inghilterra afferma: “‘This is my country.’” (p. 212), oscilla in realtà in uno spaesamento informale, scisso fra l’idealizzazione del paese atavico e la modernità occidentale, simboleggiata dall’inseparabile cellulare.

Il sogno di tornare in Bangladesh è obiettivo primario per Chanu, ma Nazneem e le figlie si oppongono, preferendo le asfittiche case popolari inglesi agli orizzonti aperti della madrepatria. Il marito, che recita continuamente la parte del picaresco intellettuale, esalta i lati positivi del Bangladesh, basandosi addirittura su ricerche effettuate dalla London School of Economics: “‘You are right. It says here that Bangladesh ranks

Number One in the World Happiest Survey. India is fifth, and USA is forty-sixth.’ [...] ‘You see, when we go there, what will you lose? Burgers and chips and’ – he waved at her legs – ‘tight jeans. And what will you gain? Happiness.’” (p. 350). Tuttavia la protagonista si convince sempre di più della vaghezza dell’utopico progetto e dimessi i panni della moglie remissiva si rifiuta di partire, prontamente imitata da Bibi e Shahana. Osserviamo quindi la catarsi del personaggio, dalle prime apatiche reazioni, quando divorava nottetempo generose porzioni di curry per anestetizzare la vacua routine, alla piena consapevolezza della propria identità, mutata anche da un punto di vista linguistico. Quando Nazneem, sradicata dal suo luogo natio, approda in Gran Bretagna, non è capace a parlare inglese e deve ricorrere alle elaborate traduzioni di Chanu, che cerca spavalamente di istruirla, citando *Richard II* e i poeti romantici. Anche il processo di mediazione interculturale quindi, come il gioco perverso degli asfissianti spazi metropolitani, ha una funzione alienante, che smembra le comunità etniche. Tuttavia Monica Ali riequilibra le tensioni linguistiche e la magica formula, “ice e-skating”, che Nazneem conia per definire uno spettacolo di pattinaggio artistico su ghiaccio trasmesso in televisione, ritorna al termine del romanzo, con un percorso circolare per sancire una riacquistata serenità ma soprattutto una maggiore consapevolezza dei propri frastagliati perimetri emotivi. Nell’ultima miniatura del testo, la donna con le figlie e l’amica Razia vanno a pattinare e compiono questa esperienza che dalla dimensione ludica evolve in una celebrazione di valori intimi: “‘Nazneem turned round. To get on the ice physically – it hardly seemed to matter. In her mind she was already there. She said, ‘But you can’t skate in a sari.’ Razia was already lacing her boots. ‘This is England,’ she said. ‘You can do whatever you like.’” (p. 492). ■

Monica Ali, di madre inglese e di padre bengalese, nata a Dacca (Bangladesh) ma cresciuta in Inghilterra dove tuttora vive, ha scritto un romanzo subito tanto acclamato dalla critica e accolto con favore dal pubblico dei lettori da essere quasi immediatamente tradotto in italiano.

Nelle sue linee essenziali è la storia di Nazneem, una ragazza prove-

Monica Ali, *Brick Lane*, London, Doubleday, 2003, pp. 413

Alberta Fabris Grube

niente dallo stesso paese dell’autrice, giovane sposa a Londra dove faticosamente riuscirà per usare una frase

di moda a ‘realizzarsi’, prendendo certe decisioni a volte anche difficili visto il suo *background*, l’educazione e la formazione che aveva ricevuto. Ciò che mi sembra distinguere il romanzo da tutta una narrativa che sfrutta questo tema (basta ricordare certi testi notissimi di Bharati Mukherjee come *Jasmine*) è per cominciare la dimensione stessa del testo che sebbene

dominato dalla figura della protagonista, offre uno spaccato della vita di molti bengalesi a Londra, concentrati appunto a Brick Lane e dintorni, inframezzati alle lettere che con scarsa regolarità provengono a Nazneem da parte della sorella Hasina, rimasta in patria. Sono due realtà che si contrappongono come si contrappongono i caratteri delle due sorelle, entrambe accomunate dalla volontà di affermarsi, sia pure con esiti diversi, nonostante l'educazione tradizionale voluta dalla famiglia. Bisogna dire infatti che la scrittrice rivela una straordinaria capacità di creare figure a tutto tondo, a cominciare dal povero Chanu, il marito, che avendo un buon livello di istruzione, si ritiene in parte giustamente superiore a molti suoi connazionali emigrati ed è frustrato in tutte le sue ambizioni di riuscire a conquistare una buona posizione in Gran Bretagna. Pur essendo un personaggio a volte un po' ridicolo, con le sue innocue manie, la sua ingenuità, il suo persistente idealismo, Chanu è un individuo che suscita sentimenti di affettuosa comprensione nel lettore che scopre affinità tutt'altro che ovvie fra questo piccolo intellettuale del Bangladesh e i tanti personaggi frustrati delle letterature russa. Perché, come dice alla moglie: "Everyday of my life I have prepared for success, worked for it, waited for it, and you don't notice how the days pass, until nearly a lifetime has finished. Then it

hits you – the thing you have been waiting for has already gone by. And it was going in the other direction." O su scala minore si possono ricordare la dickensiana Mrs Islam, eterna malata immaginaria ma anche strozzina, il dottor Azad, medico inappuntabile e di un certo successo, ma intristito da un matrimonio infelice, con cui proprio Chanu stringe un improbabile rapporto d'amicizia basato sulle loro reciproche delusioni, e la formidabile Razia che nonostante le tragedie della sua vita, riesce a sopravvivere ottenendo financo l'agognato passaporto inglese. Ma il centro del romanzo è Nazneem, una ragazza per bene, educata in campagna, religiosa, *une fille bien rangée*, come avrebbe detto Simone de Beauvoir. È la sua vicenda che seguiamo, giovane sposa a Londra, di colpo alle prese con un mondo sconosciuto i cui in certi momenti si sente semplicemente invisibile, o chiusa fra le pareti domestiche dove per aiutare la famiglia si mette a lavorare a cottimo, rifinendo vestiti, occupazione tipicamente femminile, come ci ricorda tanta letteratura ottocentesca. Ma Nazneem è una donna coraggiosa, che sa compiere delle scelte, arrivando ad avere un giovane amante, agitatore politico musulmano, per poi rifiutarlo e decidere di rimanere a combattere le sue battaglie con le due figlie a Londra, mentre il marito alla fine ritorna Dacca per cercare di rifarsi una vita.

La sua crescita interiore è resa con molta delicatezza e sensibilità, a cominciare dal suo rapporto con la fede, per cui nei momenti di crisi non manca mai di leggere i versetti del Corano che per lei ha lo stesso significato che può avere la Bibbia per un protestante. Il percorso di Nazneem è accidentato, tutt'altro che facile o tranquillo ma perseguito con tenacia in contrasto con il cammino della sorella Hazina rimasta in patria che per affermare la sua indipendenza compie una serie di scelte sbagliate e finisce, solo grazie all'intervento di un sacerdote canadese, col lavorare come *ayah* in una casa rispettabile. Le storie in parallelo delle due sorelle servono a sottolineare i problemi di chi è rimasto nel paese d'origine e le difficoltà di chi ha scelto di emigrare, forse più superabili se uno ha volontà e intelligenza, come Nazeera appunto. A parte la parte finale del romanzo in cui fra i tumulti razziali e la fuga della figlia Shahana sembra si cada in un inutile sensazionalismo credo che il testo abbia una sua validità proprio per l'interessante personaggio centrale e umanamente ricco per coinvolgerci nella sua storia interiore di adattamento e forse di integrazione in un mondo alieno. Ma sarà forse un caso che siano due donne, Razia e Nazeera, pur diversissime fra loro, a riuscire a raggiungere il loro scopo, a differenza dei loro rispettivi mariti? ■

The Mother è l'ultimo film di Roger Michell, l'autore di *Notting Hill*, e si avvale della sceneggiatura di Hanif Kureishi, con il quale aveva del resto collaborato nella trasposizione del romanzo *The Buddha of Suburbia* dello stesso Kureishi, in una miniserie televisiva.

La storia è molto semplice: May (Anne Reid) e Toots (Peter Vaughan) sono una coppia di sessantenni che vivono nel nord dell'Inghilterra e si recano a Londra per visitare i figli. Ma questi non sembrano molto interessati alla visita e hanno pochissimo tempo da dedicare ai genitori: il figlio Bobby (Steven Mackintosh) è un uomo d'affari, sempre impegnato in riunioni e incontri, mentre sua moglie Helen (Anna Wilson-Jones) ha di recente aperto una boutique ed è sempre fuori di casa, delegando di fatto alla bambinaia il ruolo di madre. La figlia Paula (Cathryn Bradshaw) vive sola con il figlio ed è costantemente in lotta con il tempo che le manca per se stessa e per la sua attività di scrittrice.

Roger Michell
e Hanif Kureishi,
The Mother (2003)

Mario Faraone

Dopo una cena a casa del figlio, Toots si sente male: ha un infarto e muore in ospedale. Bobby riaccompana la madre a casa, ma è a questo punto che qualcosa in May cambia: dichiara al figlio di non sentirsi pronta ad affrontare una vita di solitudine, il classico ruolo che la tradizione assegna a una vedova della sua età. La vitalità di May la spinge a tornare a Londra, a vivere a casa di Bobby, nel malcelato fastidio che la nuora mostra nell'aver tra capo e collo una presenza così ingombrante.

La sceneggiatura di Kureishi inizia a indagare proprio sul peso che la madre viene a costituire per una cop-

pia che vive tempi e ritmi tutti propri, in un mondo freddo e cinico che non offre spazi per una persona nelle condizioni di May. E May si trasferisce dalla figlia Paula, la quale dimostra una maggiore disponibilità nei suoi confronti: ma, in ultima analisi, Paula ha bisogno della madre per aiutarla a badare al bambino e così garantirle maggior spazio di movimento e libertà individuale.

Schiacciata tra il fastidio di essere di troppo e la sensazione di essere utilizzata solo per finalità pratiche, May sembra adattarsi a una vita parziale, che pure le permette di sfuggire la solitudine. A questo punto un nuovo fattore giunge a sconvolgere definitivamente le certezze di May: Paula ha una strana e burrascosa relazione con Darren (Daniel Craig), un operaio edile che tra le altre cose effettua lavori di riparazione alla casa della stessa Paula e che la aiuta a badare al bambino. In un'alternanza di focosi amplessi e feroci litigate, questa relazione si trascina, snervan-

do Paula, sempre in procinto di lasciare Darren, ma mai abbastanza decisa nel fare l'ultimo passo.

May è dapprima turbata da questo personaggio perché crede che costituisca un elemento conturbante nella vita della figlia. Poi, mano mano, si sente attratta da lui anche perché con lui condivide l'interesse per l'arte pittorica e la ritrattistica. Dopo una visita alla tomba di Hogarth i due si baciano e dopo un incontro culturale alla Tate Modern hanno una prima relazione sessuale completa.

Da questo momento la vita di May cambia completamente e la storia con Darren continua tra appassionati incontri amorosi e una tensione costante e crescente tra May e Paula, fino all'inevitabile conclusione: la storia viene a conoscenza di Paula, Darren litiga con entrambe perché si sente sfruttato; Paula ha un confronto parecchio acceso con la madre. May decide di tornare a casa sua e se ne va chiudendo la porta dietro di sé.

L'attività di scrittore di Hanif Kureishi è fortemente indebitata al rapporto con l'arte cinematografica ed egli è ormai abituato alle polemiche e alle accuse di scandalo. La trasposizione filmica del suo romanzo *Intimacy* è stata accompagnata da accuse feroci per le numerose scene di sesso esplicito. Anche la storia narrata in *My Beautiful Laundrette*, con l'amore omosessuale tra il giovane inglese bianco e il giovane pakistano proprietario della lavanderia, ha a suo tempo colpito l'opinione pubblica e la sensibilità della critica. In *The Mother*, Kureishi ha deciso di porre sotto alla lente del suo microscopio non già il mondo degli immigrati dal sub-continente indiano (come in *My Beautiful Laundrette* appunto e in *The Buddha of Suburbia*), ma l'ambiente familiare della comunità inglese perché (come ha di recente dichiarato in una conferenza tenuta all'università di Roma III in occasione della presentazione di *The Mother*) scrivere lo porta a intraprendere strade nuove e muove la sua curiosità verso personaggi che non appartengono necessariamente alle sue radici culturali.

Il tema centrale di *The Mother* è l'amore in vecchiaia e il disfacimento del corpo, un tema già trattato in una certa misura in *The Body*. Non si tratta (almeno non si tratta solo) di sessualità e confronto tra carnalità diverse o tra diversi modi di intendere il rapporto sessuale. L'elemento al centro dell'obbiettivo di Kureishi è il sottile e confuso, perverso se vogliamo ma intenso, filo che unisce due persone così diverse come May e Darren, una ultrasessantenne di una certa cultu-

ra, con un'educazione e un'impronta culturale di un mondo ormai passato e un poco più che trentenne, operaio dedito al bere. Kureishi, pur non negando l'importanza della componente sessuale nel loro incontro e nel loro rapporto, preferisce parlare di attrazione tra due persone che normalmente non si dovrebbero piacere.

Il sesso è corollario a una storia di solitudini e insoddisfazioni. È un qualcosa che esula dalla consueta raffigurazione di potere che la moderna cinematografia insiste nel comunicare in mille modi diversi. Una dichiarazione di Daniel Craig sembra piuttosto pertinente in questo senso: "[...] what drew me to the piece in the first place [...] is] that suddenly [May] goes from grandmother to lover. It's a great leap and it's an interesting leap. If it were a 68-year-old man and 35-year-old woman, it would not be so unusual. What makes it different is there's no power struggle in that sex scene, which there is so often in movies. In a way that's why there is the taboo."

La natura insolita di questa relazione o, per essere più precisi, di questa pulsione è in realtà insolita solo in superficie, proprio a causa di taboo imposti dalle convenzioni sociali. Questa perlomeno è l'opinione di Anne Reid, espressa in diverse interviste e anche in occasione della presentazione a cui si accennava prima, davanti a un divertito e poi imbarazzato pubblico per la maggior parte composto da giovani studentesse ventenni: "I can't say I didn't argue with Hanif and Roger. Two men in their forties, and a woman in her sixties: who is more likely to know how to play that character? I talked to a lot of women of my age about this and of course we want sex, but we don't just want that. I think that May is looking for the romance that she never found, the excitement of youth, and she sort of kids herself for 10 minutes that she's found it." (Daily Telegraph, November 6th 2003).

Il tema, scabroso quanto si voglia, è affrontato da Kureishi in tutti i suoi risvolti sentimentali e materiali, prediligendo la sfera umana della protagonista a qualunque tentazione di scivolare nella trasgressione fine a se stessa. In questo senso, la sceneggiatura di Kureishi trova valido riscontro e sostegno nella regia di Michell che, con un eccellente senso della misura, tiene la giusta distanza proprio nelle scene di sesso tra May e Darren e non rischia mai di scadere nel compiacimento o nel pietismo.

A conquistare l'interesse di May sono la gentilezza e la disponibilità

che l'operaio Darren mostra nell'occuparsi di lei, sola in casa per tutto il giorno, unitamente alla sua capacità di raccontare bellissime fiabe al figlio di Paula. È proprio l'attrazione verso questo elemento "altro da sé" che spinge May a superare i propri limiti e a fare un salto epocale per vivere, seppure limitatamente e brevemente, una storia d'amore così complessa. E il terreno d'incontro per i due è proprio l'arte, la passione per la ritrattistica e il disegno che li accomuna e che fa sì che May effettui diversi ritratti dal nudo di Darren, che una volta scoperti da Paula saranno la causa dei litigi finali.

Kureishi sembra particolarmente interessato ad indagare nel comportamento e nel pensiero di May e nella sua incapacità (o non volontà) ad adattarsi a una vita vedovile, mesta e in disparte, che la sua cultura d'appartenenza le riserva per tradizione. May produce un atto di ribellione, dapprima titubante, poi via via sempre più certa che sia l'unica cosa da fare per non morire anzitempo. Fino a che May occupa la nicchia tradizionalmente riservata dalle convenzioni sociali a una donna della sua età, ovvero collaborare con una Paula impegnata nella sua attività di scrittrice nel badare al nipotino, il suo personaggio non crea alcun effetto distonico nella piccola unità familiare.

Il contrattare alla passione per un uomo sensibilmente più giovane e a una relazione al massimo della trasgressione è rappresentato da Kureishi nella relazione dapprima amichevole e poi sessuale che May ha con il coetaneo Bruce, conosciuto in un circolo di scrittori: una storia interessante fino a che si limita alla compagnia piacevole che i due anziani condividono nel mondo dell'arte, ma che diventa squallida e abnorme (per tutta la società) nel momento in cui May ha una relazione sessuale con Bruce.

Seguendo il percorso già intrapreso in *Love in a Blue Time*, *Intimacy*, *The Body* e anche in *The Buddha of Suburbia*, Kureishi indaga nell'universo familiare; effettua una completa disamina delle sue complesse e articolate relazioni; scava in profondo nei sentimenti che uniscono (e spesso dividono) i suoi componenti; mette a nudo le attrazioni e le repulsioni che operano sottilmente nella vita di tutti i giorni. Sembra dirci che sotto le apparenze dell'amore, cova l'odio, le frustrazioni individuali, il forte senso di rivalsa nei confronti di una vita che sembrava essere stata vissuta in armonia, ma che, di fatto, era semplicemente trascorsa nella monotonia e

nel grigiore più assoluti, come una delusa e riflessiva May confessa a una Paula troppo incentrata in sé per occuparsi dei problemi della madre.

Kureishi rappresenta in modo brillante sia la città di Londra, che fa da sfondo perfetto nella sua bellezza e nella sua freddezza a questa storia così trasgressiva ma così umana; sia l'universo di personaggi che ruotano

intorno a May, spesso patetici, che vivono e annegano nel loro benessere, fermamente incentrati in se stessi, sordi e ciechi ai bisogni di chi hanno intorno. E nel rapporto tra Paula e May, tra la figlia e la madre, Kureishi rappresenta in modo incisivo quello che, in ultima analisi, può essere considerato il tema principale del film: la assenza completa dell'a-

more, soffocato tra litigi feroci, alienazioni familiari, personaggi francamente disumani e rapporti di circostanza e di convenienza. Un amore che potrebbe, almeno nel caso di May, offrire una qualche speranza alla vita, prima che sia davvero troppo tardi, come la protagonista esplicitamente dichiara: "Dear God, let us be alive before we die." ■

"She's young, black, British—and the first publishing sensation of the millennium." This was the sort of newspaper's headings that, in the year 2000, welcomed the entrance of Zadie Smith in the literary scene. Her debut novel, *White Teeth*, immediately gained an astounding success: it won several prizes—including the Whitbread First Novel Award and the Commonwealth Writers Best First Book Prize—and soon earned its author comparisons with Salman Rushdie and the kind of media's attention not often lavished on a new writer.

Zadie Smith was born on October 27, 1975, to a white English father and a black Jamaican mother, in north-west London—the area that she grew up in and continues to inhabit. This racially-mixed and largely working-class borough of Brent, with its communities of Willesden Green, Cricklewood and Kilburn, provides the backdrop to what has been widely praised by the critics as a celebration of multicultural London. As far as her career is concerned, following the publication of *White Teeth*, Smith published a variety of material, including further short stories, journalism, an introduction to an edition of Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (2001), and edited a collection of erotica by young writers, *Piece of Flesh* (2001). She has also been writer-in-residence at the Institute of Contemporary Arts in London.

At the beginning of Autumn 2002, while Channel 4's TV-adaptation of *White Teeth* was dispensing a massive boost to Zadie Smith's already huge profile, bookshops were hit by the publication of her second novel, *The Autograph Man*, which was short-listed for the 2002 Booker Prize. However, despite the fact that this book was among the 24 candidates of what is widely regarded today as one of the world's top literary prizes, *The Autograph Man* has not been positively acclaimed by the Press. If her first novel had been saluted as "the debut

Zadie Smith,
The Autograph Man,
London, Hamish
Hamilton, 2002, pp. 419

Floriana Bove

of a preternaturally gifted new writer," the general consensus on *The Autograph Man* was that it created "genuine disappointment." The majority of the detractors tended to compare it with her previous work. Thomas Mallon, for example, said: "*The Autograph Man* [is a novel] very much smaller—less accomplished and less felt on every level—than its predecessor," while Michiko Kakutani described it as "a flat-footed, grudging performance. Dour where *White Teeth* was exuberant; abstract and pompous where *White Teeth* was brightly satiric; tight and preachy where *White Teeth* was expansive." It is up to Smith's readers whether to agree or not with these reviews; however, what perhaps is not completely right about these opinions resides in the critics' approach to the book.

The test of *The Autograph Man* should be whether it can stand on its own and not whether it is as "sprawling", as "multicultural", and as "funny" as *White Teeth*. The tone of these reviews suggests that Smith, by her very audacity to set down a second story, has called this upon herself, and that she is at fault for not achieving the exact thing she achieved last time around.

In *White Teeth*—as the metaphorical title suggests—Smith lays bare a variety of roots: ethnic and familial, cultural, historical and etymological. Clearly, the problem of categorisation is at the centre of *White Teeth*, with its characters that resist definition and put into question the anachronistic ideals on which the concept of "Britishness" has been so far constructed. Zadie Smith sees the blend-

ing of cultures as not much a reason to mourn the loss of "purity," which has always been a myth, but as a breeding ground for a new society where difference is secondary to living. In her second novel, however, Smith has decided to try out a radically different set of roles and techniques. The physical text itself is startling, a Tristram Shandy-like typographical riot of Hebrew letters, inset boxes, Kabbalistic diagrams, conversation balloons, elaborate charts, simulated sketches, old-fashioned chapter headings and tables of contents. However, instead of prompting admiration, this stylistic choice is not convincing. The novel's lack of sobriety—the hash of jokes, cool cultural references, obsessing repetitions, annoying lists and roaring italics—appears fastidiously tedious throughout the narration.

The *Autograph Man* of the title is Alex-Li Tandem, a half-Chinese, half-Jewish dealer in fame, specifically in the signatures of anyone who ever did anything of note. Alex is clearly a hybrid — his Chinese father was named Tan, but as Alex's rabbi friend poignantly explains, "Someone thought 'Tandem' sounded better" (p. 75). A hybrid is also his best friend, Adam, a black Jew, born in America but transplanted in his boyhood to the fictional London suburb of Mountjoy, where most of the novel takes place. Apparently, like in *White Teeth*, Smith likes to trample over the usual delimiters of identity on her way to portraying a new kind of mongrel world citizen: nevertheless, these biographical combinations feel mechanical or stale this time out.

We meet Alex as a child when his father takes him to a wrestling match at the Albert Hall starring Big Daddy and Giant Haystacks. Afterwards, in the scrum to get Big Daddy's autograph, Alex's own father dies and the novel proper rejoins Alex as a young man 27 years old. His autograph trading, which might have remained a teenage hobby, is now, instead, something between vocation and

obsession. Alex has a lovely girlfriend, a Ph.D. candidate named Esther, but his true object of desire is the extremely rare signature of Kitty Alexander, a forgotten movie-musical actress, whose 1952 film, *The Girl From Peking*, ranks in Alex's imagination as "the greatest movie ever made" (p. 63). Much of the novel's second half involves Alex's trip to New York for the big Autographicana Fair, at which "signing" ex-astronauts and centre-folds mingle with specialist dealers in Elvis and serial killers. Here the protagonist meets Honey Richardson, a germ-phobic ex-prostitute with whose help Alex succeeds in finding Kitty. He removes the actress from the clutches of her fan-club mad president, who all these years has kept Alex's letters from reaching his idol. At the end of this journey—which may also be compared to a spiritual pilgrimage that leads Alex to a state of self-realisation—Kitty and Alex head to England where he sells her autograph at a price that is being wildly inflated by false reports of her death. He becomes immediately famous, but it takes him only a few minutes to realise how elusive and alluring the power of celebrity is: "Ten minutes in and he knew he wanted the whole thing off. He wanted to stand up and tell them it wasn't even his money but he could only sit there and take this celebrity that was being given to him, his fifteen minutes with its fusion of wonder and hatred. [...] Only he could feel himself transforming in the eyes of this audience into a symbol of his century's collective dream: He'll never work again. Part of the fame dream, this—maybe the largest part." (p. 359)

The book is divided into two main sections, subtitled the "Kabbalah" and the "Zen" of Alex-Li Tandem. It is

Judaism though, that dominates the novel, in all its forms: from the mystical to the never-quite-profane. Even the subsections of the prologue are separated by the Tetragrammaton, the Hebrew name of God—the word that refuses to be a word, name for what may not be named. All the major characters are Jewish, though their observance ranges from the absolute to the resistant. Therefore it is obvious that Jewishness works in the novel as a source of ideas and symbols. Yet, in my opinion, the resort to this conceptual framework is just partly successful. At the end of the book Alex is rescued from the "hollow things of modernity": the man who trades in false signs (commercially honouring the worthless dead, dead celebrities) is finally led into the synagogue to honour his own dead, his father. Nevertheless, the web of shallow dichotomies in which all the characters are entrapped is sometimes annoying and compromises the moral achievement of the quest. *The Autograph Man* not only quotes from Kabbalah and from Leon Wieseltier's book, *Kaddish*, but it also carries a long epigraph from Lenny Bruce, in which the comedian riffs on the difference between Jewish and Goyish things: "Underwear is definitely Goyish. Balls are Goyish. Titties are Jewish." And these, in particular, are the kind of schematisms that permeate the book and tend to trivialise the very concepts that are supposed to sustain it. Smith's irony does reach its target but at the expense of the verisimilitude of her characters and of the fluidity of the narration. The characters in *The Autograph Man*, indeed, feel cartilaginous, they often seem like collections of attributes and eccentricities: representative figures rather than full-round individuals.

One may argue that the reason for this is probably to be ascribed to one of the novel's leitmotifs: the effect of celluloid culture on our ability to express ourselves spontaneously and originally. Like Dave Eggers (one of the American authors, like Don De Lillo and Dave Foster Wallace, whose style has influenced this novel) Smith is interested in contemporary self-consciousness. She is always pointing out that her characters are undermined by their sense that TV has preceded them. Still, with reference to this, I agree with James Wood—one of the novel's most accurate detractors—when he declares that the identification of a problem is not necessarily a form of resistance to it, and may be only an easy complicity.

Alex's reaction to notoriety, quoted above, probably mirrors Zadie Smith's reaction to the fame that hit her with the publication of her first novel. *White Teeth* made her famous but, as she herself explains during a *Newsweek* interview, she was not ready for her close-up: "I remember once being in the street in London and watching a bus go by with my face on it, when *White Teeth* had just come out, and the way that made me feel. It was a sort of mixture of pumped-up, false power, vanity and terror. And to multiply that, and to actively want it in your life, seems to me horrifying. It's about the emptiest thing on this planet, and I wanted to write about that."

This is what she has done with *The Autograph Man*, a novel that has neatly divided the critics in those who acclaim it, and those who condemn it. Nevertheless, whatever one's ultimate opinion of this work, it is undeniable that Smith has achieved what she claims was her original aim for her project: "the book that was as far from *White Teeth* as I could imagine." ■

Andrea Levy, *Small Island*, London, Headline Book Publishing, 2004, pp. 448

In questo, che è il suo quarto romanzo, la scrittrice, nata in Inghilterra da genitori giamaicani, ricostruisce, attraverso l'interazione tra due coppie, i primi contatti tra immigrati caraibici e la madre patria in una Inghilterra ancora scossa dagli effetti della II guerra mondiale.

SEGNALAZIONI

Caryl Phillips, *A Distant Shore*, London, Secker&Warburg, 2003, pp. 312

Ambientando per la prima volta un suo romanzo nell'Inghilterra contemporanea, Phillips affronta, attraverso il tenue contatto che si stabilisce tra una donna bianca e un

rifugiato africano in una cittadina di provincia, le tematiche pressanti della comunità, dello straniero e dell'in/ospitalità in una società in transizione. ■

Irlanda

La complessità e le multiformi verità e non verità della storia irlandese hanno per secoli reso difficile la storiografia specifica e, naturalmente, ogni valutazione sistematica generale. Non ci sono mai stati dubbi sui rapporti difficili tra Irlanda e Inghilterra, a partire da quel lontano 1169 che vide, con il re Enrico II e Strongbow, l'inizio di un percorso tormentato e contraddittorio, ma nonostante alcuni elementi fossero abbastanza evidenti già ai politici e scrittori romantici, è veramente solo con la fondazione di Field Day nel 1980, e quindi con il gruppo di Friel e Heaney, che si impone la visione dell'Irlanda come paese coloniale e quindi post-coloniale. Il momento più significativo della presa d'atto di una realtà coloniale e post-coloniale è stato il saggio di Edward Said, *Yeats and Decolonisation*, pubblicato nel 1988, nella seconda serie dei *pamphlets* di Field Day. In realtà anche la prima serie di *pamphlets* andava in questa direzione, basti pensare alla *Open Letter* di Heaney, o all'intervento di Tom Paulin sulla lingua. Comunque lo scritto di Said è stato decisivo, perché anche soltanto l'uso del termine "decolonizzazione" implica un riconoscimento di "colonizzazione"; indubbiamente le posizioni di Said sono state anche aiutate da quelle espresse negli altri due *pamphlets* di Field Day di quell'anno 1988, *Nationalism, Irony, and Commitment* di Terry Eagleton, e *Modernism and Imperialism* di Fredric Jameson.

Le ragioni della difficoltà di alcuni nel riconoscere l'Irlanda prima come colonia e poi come paese nel quale è avvenuta, e in parte avviene ancora, una decolonizzazione sono numerose: non ultima certamente la secolare durata e le contorsioni e i paradossi del rapporto tra Irlanda e Inghilterra, oltre alla circostanza banale, ma sem-

Clare Carroll & Patricia King, *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork University Press, 2003, pp. 246

Francesca Romana Paci

plice e importante, che gli irlandesi sono bianchi. Da un punto di vista esterno, inoltre, per esempio dal punto di vista degli altri paesi coloniali del *cluster* legato all'Inghilterra, il fatto che gli irlandesi fossero bianchi, e che soldati irlandesi facessero parte dei reggimenti inglesi (si pensi a India e Africa), e che funzionari irlandesi facessero parte della burocrazia coloniale dirigente, non ha certamente portato a una percezione dell'Irlanda come colonia.

La raccolta di saggi *Ireland and Postcolonial Theory*, recentemente pubblicata a Cork, rivendica a buon diritto la propria posizione di primo volume unitario che si proponga di approfondire questo difficile argomento. La raccolta è stata promossa e curata da Clare Carroll, professore di Comparative Literature alla City University of New York, e da Patricia King, direttore della Glucksman Ireland House at New York University, e ha ricevuto da Edward Said una calorosa approvazione, che si è concretizzata, poco prima della sua recentissima e prematura scomparsa, con un veramente ricco e profondo, *Afterword: Reflections on Ireland and Postcolonialism*, che, come indica il titolo, conclude il volume.

Oltre ai contributi di Said e di Carroll, una delle due curatrici, partecipano a *Ireland and Postcolonial Theory* altri otto studiosi, tutti molto noti ai cultori delle letterature anglofone del

mondo: Joe Cleary, David Lloyd, Luke Gibbons, Kevin Whelan, Seamus Deane, Amitav Ghosh, Joseph Lennon, e Gauri Viswanathan. Il volume è corredato di esaurienti note, e soprattutto di una vastissima bibliografia, anche troppo vasta perché coloro che non siano irlandesisti vi si possano facilmente avventurare. Comunque ammirevole e non poco utile.

Clare Carroll apre la raccolta con pagine introduttive che, oltre a fornire informazioni necessarie per capire il fine del volume e proseguirne la lettura, si mostrano insieme decise e caute. Il problema affrontato da Carroll è la punta contemporanea di una linea di ricerca molto lunga, che, solo per comodità di discorso, ci si può limitare a far risalire al pensiero politico del Romanticismo, per poi subito metterla in connessione con lo stato attuale della politica nazionalista e della questione fin troppo discussa della identità. Carroll procede con una certa voluta freddezza documentaria, mettendo bene in chiaro, come hanno fatto scrittori ben noti, irlandesi e non irlandesi, negli ultimi dieci anni, che la storia del passato non giustifica la violenza del presente, e che vivere nel passato è non rendere giustizia alla vita e vitalità del presente. Eppure non si può obli- terare il passato: la ricerca deve essere quella di un equilibrio, e a sua volta l'equilibrio dipende anche dalla conoscenza. La conoscenza dei dati è il fine del libro: "The interpenetrating effect of colonial and postcolonial conditions in Ireland are the subject of the ten essays in this volume" (p.2). E prosegue "From the outset, it is important to guard against the trap of answering questions about Irish History..." (p.39). Di fatto l'unico che azzarda qualche risposta è Said nell'intervento conclusivo. Carroll prosegue portando elementi convincenti dello *status colo-*

niale dell'Irlanda, e confutando alcune delle critiche e opinioni contrarie che si sono avute negli anni; in realtà non porta tutti gli elementi che si potrebbero offrire come prove evidenti, ma non si deve dimenticare che questo è veramente il primo volume che tenta una trattazione esaustiva di un problema molto vasto. Sicuramente altri ne verranno.

Il primo saggio, *Misplaced Ideas? Colonialism, Location, and Dislocation in Irish Studies*, dovuto a Joe Cleary, professore di inglese alla Università irlandese di Maynooth (appartenenza di per sé interessante) parte proprio da Field Day, e offre un panorama che include anche aspetti economici e sociologici. Chi conosce gli scritti critici di Heaney troverà ancora più interessante questo saggio, che è notevolmente esteso, mentre i continui riferimenti alle altre colonie anglofone, e una evidente conoscenza delle loro peculiarità, dimostrano che Cleary non lavora entro una visione chiusa del problema irlandese.

Il saggio seguente, *After History – Historicism and Irish Postcolonial Studies*, di David Lloyd, affronta di petto il problema della storiografia e dei suoi pericoli. È seguito da un secondo intervento della curatrice Carroll, dal titolo piuttosto polemico, *Barbarous Slaves and Civil Cannibals*, dove sono discussi problemi di lessico critico che implicano in realtà visioni politiche e storiche molto ampie; l'atteggiamento di Carroll è quello di un comparatista, che prende in considerazione le teorie postcoloniali degli ultimi decenni, muovendosi da Homi Bhabha, a Said, da Foucault a Deane, ma anche addentrando nel passato fino a Spenser e Keating. Segue il saggio, *Towards a Postcolonial Enlightenment*, di Luke Gibbons, professore alla University of Notre Dame, saggio dove, partendo dagli *United Irishman*, attraverso dati politici e filosofici settecenteschi e contemporanei, si arriva a una rivalutazione della ricerca irlandese delle proprie radici, appunto procedendo da Wolfe Tone, Banting, e in seguito anche da Thomas Moore.

Kevin Whelan, dublinese, è autore del saggio *Between Filiation and Affiliation – The Politics of Postcolonial Memory*, che ancora una volta affronta il tema delle modalità con cui si può affrontare il passato. Il saggio è molto ampio, e ricostruisce percorsi che includono, non inappropriatamente, anche Joyce, così come scrittori del Romanticismo irlandese, e scrittori che si sono occupati dei momenti storici più terribili dell'Irlanda, come, per esempio la Grande Carestia.

Il saggio seguente è di Seamus Deane, dedicato piuttosto inaspettatamente all'Anglo-Irlandese, *Dumbness and Eloquence. A Note on English as We Write It in Ireland*. Il problema è grande, quella che è inaspettata è l'angolatura presa da Deane, che sembra essere in fase di lavoro, non di arrivo. Tra le righe è inoltre tangibile un risentimento, che può far pensare a una fase di aspirazione alla decolonizzazione, non compiutamente a un lavoro di decolonizzazione e fiducia; e questo nonostante evidenti posizioni culturali non contestabili. Dopo il saggio di Deane le curatrici hanno con abilità posto il saggio di Amitav Ghosh, *Mutinies. India, Ireland and Imperialism*, che è tra i più chiari e convincenti per chi non sia un irlandesista. Ghosh mette a confronto i due paesi e le due storie in funzione dell'assunto, con riflessioni di carattere storico e politico, che proprio perché vengono in un certo senso dall'esterno e perché sono dedicate alla ribellione e alla politica, si estendono a una visione internazionale, e considerano linee di pensiero che vanno da Fanon e Césaire, fino all'imperialismo visto come progenitore di Nazismo e Fascismo.

I due saggi finali, *Irish Orientalism*, di Joseph Lennon e *Spirituality, Internationalism and Decolonization: James Cousins, the 'Irish Poet from India'*, di Gauri Viswanathan, possono sembrare lievemente eccentrici, ma in realtà si rivelano abbastanza funzionali al tutto. Il primo, di Lennon, perché prende in considerazione, tra molto altro, poeti nazionali come Mangan e Thomas Moore, per arrivare con una enorme

quantità di notizie fino a Yeats, ampliando il campo dalla poesia alla filologia, dalla linguistica, alla storia, e concludendo con una impennata ideologica piuttosto interessante circa i rapporti della visione dell'Oriente con l'Imperialismo. L'Irlanda non ne esce indenne. Il secondo, di Viswanathan, perché dedica attenzione a un poeta e *playwright*, James Cousins (1873-1956), che, forse per non essere mai stato in gran buoni rapporti con Yeats, non è mai molto ricordato. Cousins parte per l'India poco prima della Prima Guerra Mondiale e si stabilisce a Madras, dove insegna e continua a scrivere poesie e a pubblicarle, diventando più noto in India che in Irlanda. Viswanathan ci offre un interessante esame di Cousins, dei suoi rapporti con il pensiero di Tagore e delle influenze esercitate e subite: un saggio che è una sorpresa piacevole.

Ma, naturalmente, il saggio conclusivo di Said è quello che attira maggiormente, e che non tradisce. Said possiede veramente una lucidità, e, nonostante la sua grande cortesia accademica, anche una durezza, che suscitano sempre ammirazione. Ci mancheranno molto la sua capacità di provare passioni, di tirare dritto sul bersaglio, e anche la sua capacità di sbagliare, di eccedere, per la forza stessa del suo desiderio. L'inizio del suo saggio è conciso: "The essays in this remarkable compilation all focus on the crucial question of whether or not Ireland was a colony [...]. This is no antiquarian or academic squabble, since what is at stake is nothing less than the whole question of Irish identity..." (p.177). Said prosegue lanciando al mondo sguardi lunghi e tristi, non trascurando accenni alla Palestina, ma soprattutto affermando la necessità della ricerca, in campo storico, politico, letterario, sociale; chiede una ricerca non frammentata, ma audace, vasta, razionale e critica. "Rational exploration and criticism must always be given precedence over mere solidarity..." (p.185); un compito non facile per nessuno, neanche per Said. ■

Si tratta della bella traduzione di un godibilissimo giallo dall'impianto classico: c'è un uomo assassinato – Kevin Coyle – un assassino, annunciato anche dal titolo, indagini – un sovrintendente di polizia, McGarr, determinato, ma bonario e profondamente umano – ci sono moventi, gelosia di natura affettiva e professionale. Gli elementi di base

Bartholomew Gill,
L'assassino ha letto Joyce?,
trad. it. Gianna Lonza,
Milano, Edizioni
Sylvestre Bonnard, 2003,
pp.269

Elena Cotta Ramusino

del genere sono declinati in un giallo estremamente, ironicamente e piacevolmente colto. "Possibile che l'intero mondo fosse diviso tra coloro che avevano letto e capito l'*Ulisse*, e le altre opere di Joyce, i romanzi di Sam Beckett, i lavori di Kevin Coyle, e i poveretti mentalmente arretrati, insignificanti cavernicoli che non ne sapevano niente?" (p.136).

Non solo l'assassino ha letto Joyce, come suggerisce il titolo, ma anche i personaggi principali del romanzo lo hanno fatto. Lo leggeranno inoltre il sovrintendente McGarr, molto avidamente e velocemente nel corso delle indagini, e l'agente Ruth Bresnahan, che ci metterà invece quasi un anno, il tempo coperto dalla intera storia: quando Ruth avrà terminato la lettura si chiuderà anche il romanzo, perché a lei verrà lasciata l'ultima parola. Devono ovviamente averlo letto anche i lettori – o così piace pensare all'autore – che solo così possono apprezzare le eruditissime disquisizioni letterarie. Il testo si chiude con ampie citazioni dal monologo conclusivo di Molly, che fungono da commenti e chiarimenti dei pensieri dell'agente Bresnahan nella sua strada verso la conquista della pienezza emotiva, sentimentale, sessuale, insomma, personale in senso lato. C'è forse una contraddizione nella decisione di citare il monologo di Molly, quasi un dubbio lacerante, un momento di panico dell'autore – e se il lettore non avesse letto l'*Ulisse*? – l'autore che a quel punto vuole essere certo che chi legge non perda la finezza del parallelismo.

Il romanzo si apre in un caldissimo giugno dublinese. Scopriremo poco dopo che non è giugno per caso. In un caldissimo pomeriggio di giugno dunque, una donna dall'aspetto dimesso e casalingo, e dall'accento popolare, va a casa del sovrintendente McGarr – che si sta dedicando al giardinaggio – per denunciare la scomparsa del marito. Da qui si dipana una serie di sorprese: la donna dall'accento del quartiere Liberties è la moglie, anzi, la recentissima vedova, di un notissimo benché giovane professore di letteratura al Trinity College di Dublino, un astro nascente della critica letteraria irlandese. È nella capitale che si svolge il romanzo, e la città vi riveste un ruolo importante: è amata e conosciuta visceralmente dal professore scomparso e dal sovrintendente, è ripercorsa dai personaggi nei loro movimenti e dalla polizia, ed è naturalmente ripercorsa nella rilettura e nella continua citazione dell'*Ulisse*. Il professore, scopriremo subito, è più che scomparso: è morto, ucciso da una pugnalata al petto. Studioso geniale e amante di Joyce, Kevin Coyle è stato assassinato la notte seguente il Bloomsday. Era stato ingaggiato da un collega del Trinity per guidare il solito gruppo di turi-

sti e letterati più o meno dilettanti, che ogni anno si ritrovano a Dublino il 16 giugno per ripercorrere i passi di Leopold Bloom. Era stato ingaggiato per dare colore intellettuale alla giornata, perché, grazie alla sua incredibile memoria, poteva recitare brani dell'*Ulisse* legati ai luoghi in cui il *tour* si fermava. Quest'uomo geniale, ubriacone, sempre a corto di soldi e molto amante delle donne, nonostante – o forse proprio a causa della sua numerosa famiglia (moglie e nove figli) – è stato trovato morto sistemato con cura – con troppa cura – contro il muro del cimitero di Glasnevin.

Kevin Coyle deve la sua fama a un testo critico intitolato *La costruzione di un mito: personale/impersonale in un autore di competenza*, accolto con entusiasmo dalla critica e considerato un piccolo capolavoro. A rendere il mistero ancora più intricato il fatto che di lì a pochi giorni ci sarebbe stato il lancio di *Canto/Controcanto*, una rilettura dell'"intero movimento 'modernista' nelle arti e nelle lettere irlandesi" (p. 22), che un'improbabile vicinanza tra cultura accademica e vasto pubblico rendeva molto atteso, e che la morte di Kevin ha contribuito a rendere un indubbio successo editoriale.

Chi poteva volere la sua morte? La moglie tradita, che dopo l'assassinio diventerà una *star* televisiva? L'agente letterario – una giovane donna dalle abitudini sessuali instancabili e dai gusti decisamente 'particolari' – che si sarebbe potuta beare del successo editoriale? Il collega accademico Flood, un tempo suo mentore e maestro e ora scavalcato in modo inesorabile dall'ex-allievo che aveva per di più una relazione con sua moglie? Oppure l'altro giovane studioso, la cui carriera era stata stroncata sul nascere proprio dal morto perché aveva una posizione teorica diametralmente opposta alla sua?

Il professor Flood – talmente tipicamente irlandese da essere nato negli Stati Uniti – dà una lezione introduttiva al sovrintendente McGarr che, non avendo avuto una formazione universitaria, si muove a fatica in ambito letterario. Gli spiega innanzitutto che la vittima era un grande estimatore e studioso di Joyce, della cui estetica si sforza di chiarirgli gli assunti di base: "Perché possedere una cosa quando si può dirla? E poiché con il suo ingegno e la straordinaria facilità di apprendere le lingue, i dialetti, le storie, i miti, poteva dire quasi tutto, ne consegue

che lui, James Joyce, misero emigrato, figlio di un perdigiorno dublinese, possedeva non solo le cose cui poteva dare un nome nel mondo contemporaneo, ma molte altre che appartenevano alla storia del mondo" (p.85). Lo introduce anche al concetto di 'romanzo della competenza', dicendogli che per Joyce "il romanzo è tanto migliore quante più cose e tipi di cose racchiude" (p.85). E passa dunque alla *Veglia*, che "divenne il romanzo competente ideale, sul quale l'ideale lettore erudito avrebbe potuto riflettere per tutta la vita senza mai coglierne per intero l'ideale complessità. ... entro i principi della sua estetica, Joyce diede espressione finale e definitiva al romanzo della competenza. Non sarebbe stato possibile produrre un romanzo più esauriente, poiché ci sarebbe voluto un altro Joyce, una visione più ampia, una maggiore vastità di linguaggio, un aiuto maggiore e migliore, una seconda Bibliothèque Nazionale" (p.87). Per Beckett, invece, il procedimento avanza in senso contrario, egli "si dedicò al tentativo di esaurirne la forma in 'negativo', per così dire: il romanzo dell'incompetenza. Per incompetenza Beckett non intende il romanzo scritto da un autore incompetente; a differenza di Joyce, parte dal presupposto che sia impossibile la comunicazione tra gli esseri umani.... Per Beckett le parole sono inutili. ... non possono descrivere la nostra esperienza specifica in termini individuali che siano nostri. ... non possiamo dire 'noi' in 'termini nostri' per orecchie che non siano 'le nostre'. E se tentassimo di dire tutte le parole degli 'Altri' una volta per tutte, capiremmo che non c'è niente da dire perché la civiltà occidentale parte dal presupposto che non siamo niente di più di ciò che eravamo alla nascita: una tabula rasa, un vuoto, un *néant*, un nulla. E il nulla può essere descritto solo dal silenzio. Ma se lo scopo unico ed essenziale della comunicazione è di confermare la vita e l'esistenza, allora dobbiamo tentare, se non altro per vivere. Usando parole che sono inesatte e in ultima istanza vane" (pp.87-88). In questo intreccio di teorie opposte della pienezza e dello svuotamento che si fronteggiano in una sfida all'ultimo sangue, di promiscuità sessuale, poiché il romanzo è, joycianamente, disseminato di incontri sessuali in cui spesso i partner si scambiano, non sarà facile trovare la lettura definitiva in grado di dire l'ultima parola, vale a dire, il nome del colpevole. ■

Le opere qui presentate sono dedicate al mondo della musica tradizionale irlandese. La scelta di occuparsi di musica in una rivista letteraria può forse sembrare azzardata; tuttavia, a mio avviso, vi sono perlomeno due buoni motivi per includere la musica tra gli interessi di un irlandese, o di un ricercatore di letterature "altre" in generale. Sono: i legami tra musica e oralità, e il ruolo della musica nella negoziazione dell'identità etnica. La presentazione di questi due testi sarà quindi occasione per affrontare brevemente la questione del ruolo della musica all'interno della tradizione orale, e i legami tra musica ed identità etnico-religiosa in Irlanda, e quindi anche tra musica e letteratura.

Come è noto, ogni ambito culturale, può trasformarsi in un terreno di scontro, specialmente in un contesto postcoloniale; la demarcazione territoriale e le battaglie per la definizione la conquista dell'identità passano anche per il dominio della musica. Quando gli artisti del *revival* gaelico si posero l'obiettivo di de-anglicizzare l'Irlanda, i loro sforzi si concentrarono in due direzioni: la letteratura e la lingua gaelica da un lato, il repertorio musicale tradizionale dall'altro. Alla musica 'verde' dei ribelli dei cattolici si contrappose la musica delle parate orangiste; proprio a questa tradizione musicale spesso ignorata è dedicato *With Fife & Drums*, un testo dall'acuta consapevolezza critica, che non manca di indagare a fondo i legami storici tra musica ed etnia.

La musica tradizionale è indubbiamente espressione di una comunità intera; non va tuttavia dimenticato che ogni musicista è un individuo particolare, e che proprio la sua individualità contribuisce ad arricchire il fiume della tradizione. *Blooming Meadows*, il secondo testo che andremo a esaminare, è una raccolta di frammenti autobiografici: Piggot e Valley, con la collaborazione del fotografo Nutan, passano in rassegna le storie di alcuni tra i musicisti tradizionali più famosi d'Irlanda, in un libro che ha la struttura di una galleria di ritratti. Vedremo come la storia degli individui si intrecci con quella più grande della tradizione stessa; vedremo inoltre come la musica sia accompagnata da una serie di racconti, miti del passato e del presente tramandati oralmente assieme alle melodie: anche in questo senso la musica è parte integrante della tradizione orale.

Hastings, Piggot e Valley, forse non molto conosciuti negli ambienti letterari, sono tre musicisti ben noti,

Gary Hastings, *With Fife & Drums – Music, Memories, Customs of an Irish Tradition*, Belfast, The Blackstaff Press, 2003, pp. 116; Fintan Vallely & Charlie Piggot, *Blooming Meadows – The World of Irish Traditional Musicians*, Dublin, Town & Country House, 1998, pp. 234

Daide Benini

virtuosi della musica tradizionale irlandese. Charlie Piggot, membro fondatore dei *De Dannan*, può essere considerato una superstar della musica folk: ha girato il mondo con la sua band, una delle poche che possa rubare punti in classifica ai più blasonati gruppi rock. Fintan Vallely, che affiancava la passione per la musica tradizionale alla professione edile, oggi si dedica totalmente alla musica: corrispondente dell'*Irish Times*, è curatore del monumentale *Companion to Irish Traditional Music*; è insomma una delle maggiori *auctoritas* nel campo della teoria della musica tradizionale.

Anche Gary Hastings è indubbiamente un'autorità, anche se la sua specializzazione è per lo più la musica tradizionale 'arancione'; *With Fife & Drums* è proprio un studio dell'altra tradizione musicale irlandese, quella delle bande protestanti. L'interesse di Hastings non è casuale; il celebre flautista svolge infatti una professione quantomeno singolare per un suonatore di *jigs and reels*, quella di pastore protestante. Una sua battuta è citata da Vallely and Piggot: "...when they find an Irish-speakin', house-trained, flute-playin' Northern Prods they're highly intrigued...". (p. 83).

La battuta di Hastings non avrebbe potuto riassumere meglio lo stupore suscitato dal suo peculiare status socio-culturale: può un pastore anglicano amare la musica 'verde'?

Come già anticipato, anche sul terreno della musica si combatte la battaglia per la delimitazione dei confini tra le etnie. La musica tradizionale è parte del patrimonio orale dell'isola, quel patrimonio orale che, dopo la distruzione della classe nobiliare gaelica da parte delle armate inglesi, rimase quale unico collante della popolazione nativa; il folk irlandese che è salito alla ribalta delle classifi-

che mondiali viene quindi generalmente associato all'identità cattolica e repubblicana. Secondo uno stereotipo consolidato, *jigs, reels* e *hornpipes* deriverebbero integralmente dagli antichi brani della tradizione gaelica. Tuttavia, come dimostrato da accurati studi storici e musicologici, la realtà è ben più fluida delle rigide categorizzazioni dei nazionalismi: la musica circola sempre, superando confini etnici, religiosi e nazionali. Le *jigs* sono imparentate alle *gighe* medievali del continente; l'*hornpipe* è addirittura una danza inglese.

Se gli studi storici non bastassero a convincerci dell'inapplicabilità della divisione settaria al dominio della musica, la figura stessa di Gary Hastings sarebbe sufficiente testimonianza di quanto le linee di demarcazione tradizionali siano approssimative. Hastings non ha mai percepito alcuna contraddizione tra l'appartenenza alla comunità protestante del Nord e l'amore per la cultura tradizionale irlandese: il rettore della parrocchia di Aghval non è solo un celebre flautista ma anche un fine conoscitore della lingua gaelica e del folclore irlandese. Prima della guerra civile degli anni sessanta e settanta, ci spiega Hastings, la musica non aveva colore; anche oggi non è inusuale incontrare protestanti appassionati di musica tradizionale.

Le informazioni biografiche su Gary Hastings sono per lo più tratte da *Blooming Meadows*. Gary Hastings è infatti il *trait d'union* dei due testi qui recensiti: autore di *With Fife & Drums*, appare fra i musicisti ritratti in *Blooming Meadows*; proprio la recente uscita del testo di Hastings è il pretesto per presentare anche *Blooming Meadows*, un testo pubblicato nel 1998. *Blooming Meadows* e *With Fife & Drum* differiscono per genere e struttura: se il primo è una collezione di ritratti, il secondo ha l'impostazione di un saggio storico-musicologico. Tuttavia i due testi condividono il medesimo approccio alla musica tradizionale: in entrambi, allo studio storico-giornalistico, si affianca un interesse per il lato umano, una sensibilità per l'individuo che sta dietro la storia.

Gli strumenti *fife* e *drums* sono l'argomento del testo di Gary Hastings. Il *fife* è un piccolo flauto traverso senza chiavi che ha trovato ampio utilizzo nelle bande militari; sono proprio i *fife* a suonare "Yankee Doodle" e le altre celebri melodie associate alla guerra d'indipendenza americana. Il *fife* è simile ad un ottavino senza chiavi; non è uno strumento particolarmente virtuosistico, ma necessita di moltissimo fiato. Questi flautini sono gene-

ralmente accompagnati da strumenti a percussione; lo strumento che in Irlanda viene associato ai *fife* è il *Lambeg Drum*, il tamburo di Lambeg. Questi grossi tamburi ci sono familiari attraverso i telegiornali: le bande *fife & drum* sono infatti quelle che accompagnano le marce orangiste durante il mese di Luglio.

With Fife & Drum affronta quindi un argomento scomodo: la musica dell'ordine orangista ed i suoi legami con le altre tradizioni musicali irlandesi. Il punto di partenza dell'analisi di Hastings è semplice: la musica orangista è innanzitutto musica, e merita perciò di essere trattata come ogni altra tradizione musicale. Ciò non significa ignorare i legami delle bande *fife & drum* con la situazione socioculturale d'Irlanda; Hastings ha infatti cura di introdurre l'argomento con una documentata discussione storica. La tradizione delle bande *fife & drum*, proveniente dai reggimenti dell'Europa continentale, fu introdotta in Irlanda dalle armate di Oliver Cromwell, e in seguito si sviluppò in seno alle Logge d'Orange. Così al giorno d'oggi i tamburi di Lambeg sono decorati con illustrazioni di stile vittoriano che rappresentano personaggi o eventi storici cari all'immaginario protestante, quali lo stesso Cromwell o Guglielmo d'Orange.

Dice Hastings: "My family was Ulster Protestant, my grandparents' generation had been involved with the Loyal Orders, and Orangeism was familiar to me, neither threatening nor strange, part of the cultural furniture of my upbringing" (Hastings, *With Fife & Drums* p. X.)

Questo è l'assunto essenziale per comprendere l'indagine storica, musicologica e culturale condotta da Gary Hastings: per chi nasce protestante in Irlanda del Nord l'orangismo spesso non è tanto una scelta politica, quanto l'ambiente quotidiano. Gli scontri feroci delle parate di Luglio e le violenze dell'*establishment* non rappresentano la totalità dell'Ordine d'Orange; le logge sono innanzitutto un luogo d'incontro per la comunità protestante. Allo stesso modo, la musica delle bande *fife & drum* non è solo la colonna sonora del rito annuale di demarcazione del territorio, ma anche una manifestazione artistica.

Gary Hastings analizza le tecniche e i tratti stilistici del tamburo di Lambeg; ci mostra come dietro il fracasso assordante delle parate orangiste ci siano musicisti virtuosi che apprendono complicate triplezze, abbellimenti e ritmiche estremamente raffinate. Quella delle *Lambeg drum*, ci ricorda Hastings, è l'unica tradizione

percussiva dell'Europa Occidentale: un primato non da poco.

Hastings inoltre fornisce informazioni sulle tradizioni associate alle parate e ai tamburi. L'autore intervista i costruttori di tamburi più rinomati: senza svelare completamente i segreti del mestiere, questi artigiani illustrano il metodo di costruzione del tamburo di Lambeg; si scopre che lo strumento necessita di una complessa e costante manutenzione, prima e dopo essere suonato.

With Fife & Drums ci svela anche altri aspetti misconosciuti del tamburo di Lambeg: tra di essi, le pratiche agonistiche associate allo strumento. Contrariamente a quanto si crede, il *Lambeg drum* non viene utilizzato solo nelle marce di luglio. Vi è un fitto calendario di competizioni, basate perlopiù sulla resistenza fisica; questi concorsi hanno contribuito a riportare la musica su un terreno più strettamente artistico, e meno legato alla disputa settaria.

Come già anticipato, Hastings non ha timore di esplorare il retroterra ideologico delle bande *fife & drum* in maniera esplicita e diretta; l'autore non fa mistero dei legami tra la violenza settaria e il boato assordante dei tamburi. L'associazione tra le bande *fife & drum* e il nazionalismo orangista non deve però portarci a ignorare l'esistenza di quella che è a tutti gli effetti "una tradizione musicale irlandese", come recita il sottotitolo di questo libro. Il metodo investigativo della ricerca riesce a conferire all'analisi di Hastings un carattere *super partes*; con "metodo investigativo" mi riferisco alla prassi di ricerca diretta di tipo folklorista-musicologico adottata dall'autore. *With Fife & Drums* non è costruito solo su una bibliografia; è un testo di ricerca sul campo. Hastings si avvale di numerosi informatori, che gli forniscono preziose notizie di prima mano. Dal testo di Hastings emerge con forza la figura di Willy Nycholl, musicista protestante che non si dedica solo al *fife*, ma anche al *tin whistle*, ed alla musica tradizionale "verde". *With Fife & Drums* è inoltre corredato di un compact disk, grazie al quale possiamo farci un'idea sulle strutture musicali descritte dall'autore; sul compact disk sono inoltre presenti alcuni frammenti delle interviste di Hastings ai suoi informatori.

Il tono narrativo di *With Fife & Drums*, sempre in bilico tra storia, analisi e biografia, può essere avvicinato a quello di *Blooming Meadows*, il secondo testo qui recensito. *Blooming Meadows* non è un'inchiesta giornalistica; è un libro scritto da musicisti tradizionali per raccontare il proprio

mondo; è significativo che Fintan Vallely e Charlie Piggot abbiano scelto di raccontare il mondo della musica irlandese attraverso una rassegna di personalità, di vite intrecciate nel destino comune della musica.

Blooming Meadows è uno sguardo discreto sulla vita dei musicisti; quegli stessi musicisti che calcano i palchi di New York, o vendono dischi in Giappone, sono descritti nel contesto più congeniale a loro e alla musica: il contesto della quotidianità.

La musica tradizionale irlandese, al pari di ogni tradizione popolare, è legata alle consuetudini di tutti i giorni: il musicista non è un'artista, quanto piuttosto un artigiano, che tramite il lavoro paziente di anni affina la sua tecnica e la sua sensibilità. Le caratteristiche di stravaganza e sregolatezza sono di certo associate ai musicisti anche nella tradizione irlandese; tuttavia la maggior parte dei musicisti, come accade in numerose culture tradizionali, affiancavano la musica a un mestiere comune, come quello di contadino o di muratore.

Con l'avvento della società dei consumi, lo *star system* potrebbe aver travolto anche il mondo della musica tradizionale irlandese; per fortuna i musicisti sono riusciti a ritagliare uno spazio per mantenere la musica immune dal sistema commerciale. Con poche eccezioni, gli artisti hanno saputo preservare la loro anima di artigiani, e la musica ha mantenuto il legame vitale con la quotidianità. *Blooming Meadows* è un tentativo di mettere in primo piano proprio la dimensione quotidiana della musica, quello che è, come recita il sottotitolo, "il mondo dei musicisti irlandesi tradizionali". Lo stile fotografico di Nutan è in armonia con questa scelta editoriale: come egli stesso afferma, le foto ritraggono i musicisti in ambienti domestici; l'unico elemento fotografico, che funge perlopiù da *leit motiv*, è uno sgabello da pub, di certo l'elemento di arredamento più amato dalla comunità musicale.

Blooming Meadows si apre con le introduzioni dei due autori e del fotografo Nutan. Per Charlie Piggott "...brani e melodia occupano sempre una posizione centrale. Tutto il resto è sussidiario, e i musicisti, che hanno il semplice ruolo di medium, permettono alla musica di passare da una generazione alla successiva". Ad ogni musicista è quindi affidato un piccolo frammento, una breve parte dell'unica melodia che prosegue ininterrotta da secoli. Lo stesso concetto è ribadito con un'immagine simile da Fintan Vallely: "vite e esperienze (che)... messe insieme non formano una

miscela, quanto piuttosto un mosaico di colori molto differenti per personalità, immagine di se stessi e visione del mondo". *Blooming Meadows* intende quindi ritrarre tanto l'insieme, il mosaico della musica tradizionale irlandese, quanto le singole individualità, le vite e le esperienze di musicisti.

I capitoli monografici, che costituiscono la parte principale di *Blooming Meadows*, sono preceduti da una serie di foto di gruppo, foto perlopiù rubate durante i ritrovi nei pub o il festival di Milltown Melbay. Milltown, minuscolo villaggio sulle coste di County Clare, è oggi la capitale spirituale del mondo della musica tradizionale irlandese. Ogni anno vi si tiene il festival in memoria di Willie Clancy, uno dei maggiori suonatori di cornamusa di sempre. Il festival è un'occasione di incontro per i musicisti che vivono negli angoli più disparati di Irlanda. La maggior parte dei virtuosi viene a Milltown anche per insegnare nella Summer School, una settimana intensiva di lezioni di musica tradizionale; i bambini della scuola, le nuove leve destinate a tramandare la tradizione, sono tra i soggetti favoriti di Nutan.

La scelta delle foto di Milltown come introduzione al testo non è casuale: *Blooming Meadows* si apre con il momento di aggregazione più importante per la comunità dei musicisti proprio perché vuole mettere al centro questo senso di comunità, il senso di appartenenza alla medesima "fratellanza spirituale" che accomuna tutti gli artisti ritratti nel libro.

All'introduzione corale seguono i ritratti monografici, impressionistici e efficaci, per lo più derivati da incontri e interviste dirette con i singoli musi-

cisti. Facciamo così conoscenza con Joe Burke, il suonatore di organetto che con la sua abilità e la sua ironia ha conquistato l'America; incontriamo anche personaggi più dimessi e riservati, come Peadar O'Loughlin, una vera e propria leggenda vivente del violino irlandese. Sharon Shannon, la popolarissima organettista che ha girato il mondo con i R.E.M., ci racconta come si è avvicinata alla musica irlandese; Martin Hayes, considerato da molti il più grande musicista d'Irlanda, ci spiega i legami tra la musica che ha ereditato da suo padre, il grande P.J., e la filosofia Zen. Vi sono anche figure particolari: oltre al Gary Hastings, su cui già ci siamo dilungati, c'è Roisin El-Saftay, che pur portando un cognome egiziano ha appreso a cantare dalla madre, Treasa Ní Cheannabhaín, nativa del Connemara; c'è Séamus O Dubháin, anch'egli nativo del Connemara, esperto della danza *sean nós*, il vecchio stile di ballo immune dalle rigidità vittoriane del revival gaelico. Non manca l'aspetto commemorativo: due fra i capitoli più accorati sono dedicati a Micho Russell e Joe Cooley, compianti maestri di *tin whistle* e organetto; come ogni comunità, anche quella dei musicisti si stringe insieme nel lutto.

Attraversando le vite di questi musicisti gli stessi nomi, gli stessi luoghi, gli stessi aneddoti si ripetono; le storie dei diversi personaggi paiono quasi essere differenti riflessi di un'unica grande storia. Non è solo la voce di Valley e Piggott, i due narratori, a unificare il tono della vicenda; anche quando sono i protagonisti a parlare in prima persona pare di percepire un tono comune, e sembra quasi di scoprire in ogni musicista la

voce di un narratore di razza. Vi è in effetti una profonda connessione fra musica e narrazione nella tradizione irlandese. Ogni *tune*, ogni brano strumentale, è accompagnato da una serie di aneddoti, il cosiddetto *lore*. I musicisti di maggior talento sono in genere anche quelli che ricordano con maggior precisione le vicissitudini associate a ciascun brano: chi lo ha inventato, chi lo ha reso popolare, l'origine del nome, quando lo si è udito per la prima volta, come lo suona Micheal Coleman, quali variazioni applica invece Joe Burke, e cosa accadde quando il *tune* venne suonato durante quel matrimonio... Il musicista è quindi anche un narratore, un cantastorie che colleziona pezzi di vita tenuti assieme da una trama musicale; il talento narrativo si sviluppa assieme al talento musicale, e la quotidianità è indissolubilmente legata alla musica, brano per brano, nota per nota.

Blooming Meadows è sicuramente un testo indirizzato a un pubblico di musicisti, o quantomeno di appassionati di musica tradizionale; si rivela tuttavia un testo utile anche per chi voglia conoscere un lato della musica irlandese che solo chi vive in Irlanda può scoprire da sé. È un testo interessante anche da un punto di vista puramente letterario, una sorta di *memoir* collettivo dove si percepisce nitidamente l'influenza dello *storytelling* tradizionale, che forse si è estinto solo nella sua forma più canonica. Proprio i legami tra musica e narrazione tradizionale sono una testimonianza del ruolo fondamentale della musica nella cultura tradizionale irlandese: musica e racconto non sono che le due facce complementari dell'eredità della tradizione orale. ■

Il connubio critico-letterario fra Brendan Kennelly e Giuliana Bendelli – forse anche grazie all'adesione fonica dei loro cognomi – ha reso possibile l'edizione italiana di un'altra opera narrativa, dopo *The Crooked Cross*, di un autore notissimo in patria, cioè in Irlanda, e nel mondo anglofono, ma non molto conosciuto da noi. L'attenta lettura critica della studiosa trova nel lavoro della traduzione un naturale sbocco e ci consegna un romanzo avvincente, in cui il grande poeta si dimostra narratore dal piglio sicuro, evidenziando una congenialità col mezzo narrativo che si spera venga in futuro nuovamente assecondata. Nel caso de *The Florentines*, apparso nel 1967, il chiu-

Brendan Kennelly, *The Florentines – I Fiorentini*, a cura di Giuliana Bendelli, Como-Pavia, Ibis, 2003, pp. 285

Angelo Canavesi

dersi di un cerchio entro cui si svolgono le vicissitudini di un allegorizzato alter ego dell'autore, vede all'inizio Dublino lasciata alle spalle, e in fine di nuovo Dublino come punto d'arrivo, in avvicinamento sul braccio di

mare che separa due paesi, o due "continenti" – l'uno rurale, e l'altro affetto da una metastasi urbanistica che ne altera il paesaggio. Tra questi due momenti nella narrazione è passato un anno, il 1963, trascorso dal protagonista in Inghilterra. Perché Gulliver, questo il nome del protagonista, ha approfondito i suoi studi di mitologia presso una università inglese (a Leeds, ironicamente trasformata in Barfield). Giunto il momento del commiato da Barfield, tutte le sue esperienze di vita sembra non servano ad altro che a ispessire o infittire il suo immaginario personale e a fornirgli il pretesto per giochi estetici e poetici come la rima: "A year gone, a girl alone". È un pretesto

fertile, però, e di fatto, entro questo breve intervallo che cattura l'orecchio si condensa tutta l'esperienza di lettura, e si rimane, insieme a Gulliver, con una galleria di personaggi e situazioni. Valga per tutti Jane Robson, la ragazza conosciuta durante una manifestazione contro il pericolo dell'olocausto nucleare (e, sia detto per inciso, in tale occasione all'occhio poetico, ed evidentemente esercitato, del protagonista non sfuggono le ragazze "flaunting banners, breasts and buttocks", sì che, grazie all'allitterazione, lo sguardo coglie in modo visionario stendardi, seni e natiche come contrassegno l'uno degli altri): "her face already sinking into the quiet pool of the past. Disappearing into that pool was the world of young faces, restless images of bewilderment, urgency, laughter, aggressiveness, perplexed energy. Fascinating as dancers, they came with a kind of gay violence into the mind as into a room, stayed there briefly and brilliantly as though celebrating their existence, and then slipped softly as breath, into a calm and

monstrous oblivion. The cool treachery of forgetfulness struck him."

Insomma, la danza delle identità di esseri umani che, una volta indossata la maschera romanzesca, diventano *personae*, fa sì che nelle nostre retine rimangano impresse anche immagini che hanno la duplice funzione di custodire episodi del racconto e di stagliarsi per il loro valore iconico: ora i monumenti di Dublino a cui fa da contraltare, sul suolo inglese, la statua della Regina Vittoria; ora i volti e le voci di persone che affiorano come da un quadro di vita vissuta (il sodale di Gulliver, Black Belt, i cinque rancorosi proletari che attaccano briga con loro, lo scozzese Dick Laird, cieco, veggente e dotato di una gran loquela, il vecchio che viene aiutato a tornare a casa, e tanti altri ancora); ora, infine, il corpo nudo di Jane, percepito da Gulliver come effigie di una segreta intensità che fa assomigliare la ragazza a uno dei giovani fiorentini di Boccaccio. Alla peste si sostituiscono il *fungo* nucleare, allora sentito come incombente (del 1954, cioè solo nove anni prima, del resto, è *Lord of the*

Flies di Golding), e un pericolo che più "larkinianamente" (sic) incombe sul quieto trascorrere dei giorni, come nel caso della giovane operaia investita da un auto e miracolosamente rimasta quasi illesa (alla scena dell'incidente assiste il protagonista e ne rimane talmente colpito da sentire il bisogno di recarsi in ospedale per far visita alla giovane).

Il racconto e la memoria poetica, modulati con sapienza, rendono più intensa, autentica la percezione del male e della violenza che echeggiano anche durante il viaggio di ritorno nei canti sentiti da Gulliver a bordo della nave. L'anno di studio in Inghilterra è alle sue spalle. Di esso egli serberà il ricordo così come di Jane – nonostante il puzzo di vomito dovuto alla sborria di fine anno che aveva spento vigore ed entusiasmo – preserva, intatta, l'effigie in un joyciano "virgin womb of the imagination", preferendo comunque la carnalità di un personaggio di cornice, Concepta MacGillycuddy, fra le cui braccia, ritrovato il vigore, prontamente Gulliver si getta. ■

Dieci anni or sono, con *The Butcher Boy*, Patrick McCabe ci fece sprofondare nella psiche di Francie Brady, un ragazzino di provincia, che uscì di senno e uccise la madre di un compagno di classe. *The Butcher Boy* valse a McCabe l'*Irish Times / Aer Lingus Literature Prize*, nonché una *nomination* per il *Booker Prize*; l'opera fu in seguito magistralmente convertita in film da Neil Jordan.

Nei romanzi successivi McCabe ci ha mostrato differenti modulazioni del tema dell'alienato: gli insegnanti schizofrenici di *The Dead School*, il gay sospettato di collusioni con l'IRA di *Breakfast On Pluto*, e più recentemente Pat McNab, parricida e matricida, nonché protagonista di *Emerald Germs of Ireland*.

Joey Tallon, il narratore di *Call Me The Breeze*, è simile a un Francie Brady a poco cresciuto. Come Francie ha perso padre e madre; da Francie, e da altri personaggi dell'universo di McCabe, Joey ha ereditato una tendenza a produrre fantasticherie che confinano pericolosamente con l'alienazione psicotica.

Call Me The Breeze è un viaggio vorticoso nella mente di Joey Tallon; un "viaggio" secondo l'accezione degli *hippie*, ossia un'esperienza psichedelica, indotta dall'uso di acidi. È la psichedelia infatti la nota dominante della prima metà della narrazione.

Patrick McCabe, *Call Me The Breeze*, London, Faber & Faber, 2003, pp. 356

Davide Benini

Joey è il *roadie* di Boo Boo e la sua *band*; ascolta musica americana, legge i classici di Hesse e Salinger, e sogna un futuro fra i campi di grano dell'Iowa assieme a Jacy. Questa tranquilla ragazza di campagna si trasformerà, nell'immaginario di Joey, nell'icona dell'ideale *hippie*, fino a divenire una vera e propria ossessione.

Mentre Joey coltiva il suo sogno di un futuro radioso, il lettore non può fare a meno di percepire lo scarto tra il narrato e la realtà della vicenda; dettagli significativi emergono quasi per errore dalla narrazione di Joey. Scopriamo quasi per caso che il protagonista è grasso, molto grasso; alla stessa maniera finiamo coll'intuire che nella relazione tra Joey e Mona, ex amante del padre, c'è qualcosa che non va...

Joey, come gli altri alienati della narrativa di McCabe, fatica a distinguere il desiderato dal reale; l'esperienza della dissociazione tra immaginazione e realtà è riprodotta con una serrata narrazione condotta a focaliz-

zazione interna che punta a restituirci un quadro intenzionalmente sfocato e confuso. Il narrato si identifica totalmente con la percezione di Joey, e i risultati oscillano tra il tragico e il comico; la tormentata relazione con Mona si rivela ben più atipica di quanto sospettassimo: l'amante di cui Joey vuole liberarsi altro non è che una bambola gonfiabile.

La tensione tra la realtà della vicenda e la percezione di Joey esplosa al centro del romanzo, con una netta cesura della linea cronologica. Ritroviamo Joey in carcere; veniamo gradualmente a scoprire ciò che già si intuiva col procedere della vicenda: Joey ha finito col rapire Jacy, per poi portarla nella "Caverna del Karma", una baracca abbandonata che egli sogna di poter chiamare "casa".

Alla rottura della tensione tra l'immaginario di Joey e la realtà della vicenda corrisponde l'annullamento dello scarto tra il percepito e il narrato: il narratore prende coscienza della realtà, e al contempo prende coscienza della propria presenza in essa come narratore. Nel carcere Joey si scopre scrittore, e inizia a compilare un testo dal titolo "The Story of Me"; scopriamo quindi che molti dei frammenti pseudo-autobiografici presenti nel testo erano in realtà stralci provenienti da questo manoscritto e da manoscritti successivi. Con questo

astuto espediente dell'intreccio McCabe trasforma 'a posteriori' il protagonista schizofrenico in un artista dalla discreta consapevolezza meta-narrativa.

Ed è proprio l'elemento meta-letterario a passare in primo piano: *Call Me The Breeze* si trasforma nel *Kunstlerroman* di Joey Tallon, autore di *Doughboy*, un romanzo che narra le sordide vicende della campagna irlandese con tono ironico e scanzonato. È questo un palese riferimento autobiografico di Patrick McCabe, carico di un'ironia così corrosiva da parere quasi sfacciata. L'autore, più beffardo che mai, rampogna la critica, ricordando ai suoi censori che tra narrazione e realtà c'è uno scarto ineludibile, e che in questi tempi di post-strutturalismo parlare di narratori *naif* è poco serio. McCabe fa di Joey Tallon quello che la stampa e la critica hanno fatto di lui: un narratore di campagna non particolarmente brillante, ma dotato di quella "lingua d'argento" che ha reso famosi i bifolchi irlandesi. Con l'ironia della quale è maestro, McCabe rivoltava l'arma dello *Stage-Irishman* contro quei commentatori e quei critici (in realtà pochi) che hanno liquidato sbrigativamente la sua opera. Mai dare dello stupido a un irlandese dalla lingua d'argento.

La scrittura acquisisce per Joey una valenza terapeutica; tramite l'amore per l'arte, il protagonista si riscatta, e riconquista, pur se con fatica, un ruolo positivo, prima nel penitenziario, poi nella comunità locale.

Il cammino di liberazione del protagonista procede parallelamente al riscatto storico della Repubblica d'Irlanda; uscito di galera, Joey percepisce l'aria frizzante e positiva degli anni novanta. Il miracolo della 'Tigre Celtica' non ha solo valenze materialistiche; nell'entusiasmo di Joey è riflesso l'incontenibile e impossibile entusiasmo di un popolo che, da secoli abituato alla sconfitta, scopre di poter vincere.

Joey, ritornato alla nativa Scotsfield, ottiene un impiego come docente nell'*Arts Centre*; scrive la sua autobiografia, e coltiva un interesse per il cinema, che finirà per divenire la sua occupazione principale. L'anima sensibile del protagonista giunge a sognare un futuro di redenzione per l'intera comunità cittadina: nasce il progetto di una campagna della memoria, che riporti in primo piano le dolorose vicende degli anni settanta. Come la scrittura ha insegnato a Joey, il cammino per la redenzione passa per il riconoscimento delle proprie colpe: il protagonista si adopera per riportare alla mente dei compaesani

le difficoltà di quegli anni; la fervida immaginazione di Joey lo porta addirittura a proporre la costruzione di un tempio per i caduti dei *troubles*.

La memoria è tuttavia un valore percepito in maniera estremamente soggettiva; in Irlanda, come altrove, la panacea dell'oblio va per la maggiore. Joey si trova ad affrontare da solo un passato che non è passato; i fantasmi non sono svaniti, e il protagonista dovrà fare i conti con il ritorno della Storia.

Nonostante i segnali di una possibile redenzione, *Call Me The Breeze* si chiude con un finale degno delle migliori tragedie di McCabe: il faticoso equilibrio, conquistato con anni di impegno e lotta contro i propri demoni, svanisce in un istante; non appena il mondo si rivolta con violenza contro la campagna della memoria di Joey. La tragedia si sposta con forza dal piano personale a quello storico; in parte come accadeva in *The Dead School*, lo scacco dell'individuo si traspone a livello nazionale. L'euforia della Repubblica d'Irlanda, come quella di Joey Tallon, non è destinata a durare, e altrettanto effimera è la situazione di calma apparente del Nord; la rimozione collettiva della memoria storica non può portare nulla di buono.

Un monito per il futuro? Le nubi si addensano grigie nei cieli d'Irlanda. ■

Come numerosi romanzi irlandesi recenti che vantano una costruzione documentaristica dell'intreccio con l'intento di decostruire la storia ufficiale (vengono in mente gli esempi di Joseph O'Connor, Nuala O'Faolain, Colm Toibín e altri), anche *Testimony of an Irish Slave Girl* di Kate McCafferty aspira a ridare la parola a chi per secoli non ha potuto farsi sentire, in altre parole ai soggetti gramscianamente (e spivakianamente) 'subalterni'.

Le vicende di Cot Daley, schiava irlandese a Barbados, rivelano un risvolto poco noto della storia dello sfruttamento inglese dell'Irlanda e delle colonie delle Indie occidentali. Il romanzo si basa su di una solida ricerca del fenomeno dello schiavismo e, più particolarmente, degli *indentured slaves*, quei lavoratori bianchi, reclutati spesso a forza, fra le popolazioni più diseredate e disprezzate, quali erano gli irlandesi e gli scozzesi, e ingaggiati per un periodo limitato (in genere di sette anni), ma trattati alla stessa stregua degli schiavi di colore. Come questi ultimi, lavoravano diciotto ore al giorno nelle piantagioni di tabacco o di

Kate McCafferty,
*Testimony of an Irish Slave
Girl*, London, Brandon,
2003, pp. 210

Donatella Abbate Badin

canna da zucchero sotto la sferza dei sorveglianti; erano, come gli altri schiavi, privati dei più elementari diritti; vivevano in condizioni indegne, ridotti alla fame, frustati, torturati, stremati dalle fatiche e dalle malattie fino a morire. Anche il promesso ritorno alla libertà veniva loro precluso sotto i più futili pretesti, e la servitù a termine si trasformava in vera e propria schiavitù a vita.

Dal 1627, scrive la McCafferty nella prefazione al romanzo, da 50.000 a 80.000 irlandesi, uomini, donne e bambini, vennero importati nell'isola caraibica, che non aveva una popolazione nativa a cui imporre con la forza di disboscare e preparare il terreno per le piantagioni di canna da zucchero e tabacco. L'approvvigionamento forzato

in Irlanda permetteva inoltre di indebolire la struttura tribale irlandese, che tanti problemi aveva creato ai monarchi inglesi. Trattati alla stessa stregua degli altri schiavi, gli irlandesi si identificarono con la popolazione di schiavi neri più che con la razza dei padroni a cui erano fisicamente simili; insieme intrapresero varie ribellioni contro il sistema coloniale, e diedero origine a una razza meticcica celtico-africana, i cosiddetti *redshank*, tuttora parte della popolazione di Barbados e di altre isole dei Caraibi. Questa, perlomeno, è la tesi della McCafferty, che vuole dimostrare con questo romanzo che la schiavitù non è una questione necessariamente legata alla razza, e che irlandesi, scozzesi e neri avevano valori comuni.

McCafferty ricostruisce il substrato storico del suo romanzo in base a certificati di nascita e di morte, diari di bordo, libri paga delle piantagioni e altri documenti del British Museum. Su questa ricostruzione storica inserisce la vicenda esemplare della schiava irlandese Cot Daley, o Cot Quashey (dal cognome del marito africano). L'importanza della nuova alleanza fra le razze, messa in evidenza nella

prima pagina del romanzo dall'incertezza sul cognome della protagonista, Daley per i bianchi o Quashey, per se stessa e per i suoi, è uno dei temi portanti del romanzo. L'altro, forse meno evidente ma più significativo, è quello della riscrittura della storia da parte dei diseredati.

La finzione narrativa che restituisce la voce ai soggetti rimossi dalla storiografia ufficiale, ossia gli schiavi irlandesi, è la seguente: Cot è in prigione accusata di aver partecipato alla storica rivolta degli schiavi del 1675, e ridotta in punto di morte dalle frustate e torture subite per farla parlare. Colui che la interroga, il medico (o piuttosto lo speciale) delle prigioni, Peter Coote, deluso da quindici anni di soggiorno fallimentare nei Caraibi, in cui non si è arricchito né ha ottenuto cariche importanti, spera di attirarsi il favore del governatore rivelando un qualche complotto. Gli irlandesi, infatti, erano stati incolpati di aver sostenuto i cosiddetti *Coromantee*, ossia gli schiavi dell'Africa occidentale, e il dottore non si capacitava del perché (le traduzioni sono mie) "i vassalli degli inglesi a Barbados si fossero tre volte rivoltati contro i loro fratelli cristiani per schierarsi con dei neri africani andando contro Dio e la natura".

Cot accetta di parlare a condizione che le sia permesso di raccontare per intero la propria storia: "Non m'importa su quale scoglio terminerò i miei giorni ... Ma voglio raccontare la mia storia per scopi miei [...] Farò la deposizione che mi chiede ad una condizione ... Che sia una piena testimonianza. Che lei scriva tutto ciò che ho detto, non semplicemente quello che vuol sentire". Inizia così l'evento principale del romanzo, che è l'atto della trascrizione della deposizione orale della protagonista. Si stabilisce un dialogo di sordi fra lo scrivano ottuso, indifferente, annoiato e distratto ("Che storia senza alcun senso, pensa. Uno spreco di tempo e di carta da scrivere") e la vecchia schiava, che sa che ciò che sta narrando non è solo la propria storia, ma la storia di coloro che sono stati dimenticati dalla memoria collettiva, una storia che deve essere registrata.

Il modo del racconto è tutto analetico. In *flashback* piuttosto goffi, Cot narra le proprie peripezie da quando all'età di dieci anni, nel 1650, era stata rapita con

l'inganno dalla natia Galway, e portata dopo una lunga traversata sulla lussureggiante isola semitropicale la cui bellezza decanta con un'improbabile impennata lirica. Seguono molti dei *topoi* delle narrative di schiavitù: le condizioni disumane durante la traversata, lo sbarco, l'asta, la successione dei padroni, delle piantagioni e delle mansioni, da cameriera a raccoglitrice di tabacco e di canna da zucchero, i turni di lavoro, la vita nelle capanne della piantagione, le punizioni, la fame e le rare feste. Struggente è l'isolamento della ragazza irlandese, dovuta prima alla giovane età, poi alla colpa di cui si è macchiata e, sempre, alla diffidenza di ogni gruppo tribale verso l'altro e alla babele di lingue – gaelico irlandese, gaelico scozzese, Ibo, Hausa e altro. Comune al genere è anche il *pathos* della perdita di figli e altre persone care, morti di stenti o venduti ad altri coloni. Anche la storia di come il padrone abusa della serva e lei se ne innamora e lo salva da un complotto non è una novità in questo tipo di narrazione, mentre maggior spessore psicologico ha il rimorso di Cot per aver tradito i compagni per lealtà al padrone, quando ancora non comprendeva che la lealtà era dovuta solo alla gente della sua condizione: "irlandesi, donne, tutti quelli che sono trattati come oggetti di scambio" ("the nation of all chattel"). Il romanzo registra la crescita morale della giovane Cot, che lasciandosi alle spalle la credulità, la difesa di gretti interessi personali e il risentimento, scopre l'uguaglianza fra i diseredati e i meccanismi della discriminazione. Il *topos* dell'identità irlandese si arricchisce qui di una nuova dimensione. Mentre la protagonista non si dimentica mai delle sue origini, e continua a interrogarsi su cosa significhi essere irlandese, cercando continuamente punti di riferimento ancestrali, matura però la convinzione che essere irlandesi significhi appartenere alle tribù dei subalterni, alle quali si sente legata pur nell'assenza di una lingua che unisca.

A questa consapevolezza giungerà sotto l'influenza di una potente caposquadra africana, Big Dinah, e grazie all'amore per Quashey, il marito africano e musulmano, al quale, secondo il costume delle piantagioni, era stata

fatta accoppiare per la riproduzione. Cot, che in un primo tempo si farà cogliere dalla gelosia per il piccolo *harem* del marito, ritroverà la dignità e si redimerà ai propri occhi partecipando attivamente alla nuova ribellione vissuta da tutti come *jihad*.

La narrazione di Cot è intervallata da momenti in cui l'attenzione dell'autrice si focalizza sullo speciale Coote, sulla materialità del suo scrivere – la penna, la carta, l'inchiostro, le macchie –, le sue pulsioni sensoriali – la fame, l'acidità di stomaco, il ribrezzo per la puzza delle ferite in suppurazione, il desiderio carnale all'udire i racconti più espliciti – e l'ambizione che lo divora. Coote è oggetto di una descrizione sarcastica, che lo mostra incapace fino all'ultimo di comprendere ciò che invece ha compreso la schiava. Ma poco importa. La quasi intercambiabilità dei due nomi, Cot e Coote, sottolinea come anche il binomio sé / altro sia in fin dei conti intercambiabile. Quando Cot avrà finito la sua narrazione, e Coote la sua scrittura, rimarrà una testimonianza su cui si potrà basare l'altra storia, la storia dell'altro. Complice l'ottuso dottore, viene incrinata la prerogativa stessa dell'occidente egemone di dettare la versione ufficiale delle cose. Anche se Cot muore e Peter Coote non capisce, il romanzo ha un lieto fine. Rimane il testo scritto.

Testimony of an Irish Slave Girl è un romanzo piuttosto pretenzioso ed enfatico, che si avvale di stratagemmi narrativi alquanto meccanici e registra goffi sbalzi stilistici nel linguaggio di Cot, ora sgrammaticato e dialettale, ora animato da aspirazioni poetiche e filosofiche. Anche la psicologia dei personaggi è rudimentale. Ciononostante McCafferty riesce a comunicare il senso di un nuovo mondo, e di nuovi valori che si stanno faticosamente e violentemente facendo strada nel rigoglio dell'isola fra la paura dei padroni e la nascente risolutezza degli schiavi. Il romanzo merita di essere letto per la novità della materia, la lucidità della denuncia, ma soprattutto perché rappresenta un tassello nel progetto di riscrivere la storia del colonialismo vissuto in una duplice prospettiva, caraibica ed irlandese. ■

Paul Muldoon's new poetry collection (his ninth) follows the publication in 1998 of his collected works, *Poems 1968-1998*, a major achievement that underlines once more the breadth and brilliance of an extensive poetic production second to none on the contemporary

Paul Muldoon, *Moy Sand and Gravel*, New York, Farrar, Straus and Giroux. 2002, pp. 107

John McCourt

scene. His new offering, *Moy Sand and Gravel* is as strong a volume as any of his previous eight and shows the author in typically playful and exuberant form in a stylish and varied collection of technically accomplished verse which never fails to surprise, delight, disarm and amuse the

reader who is made, times over, to see things in a new light. In Muldoon's post-modernist hands, language is always fresh and surprising as can be seen in the variegated poems of this collection, which includes a series of haiku, sestinas, elegies, satires, lyrics, sonnets, painting poems, and some translations (including "Caedmon's hymn" and an impressive if conservative version of Montale's "The Eel"). For Muldoon, language is not some kind of transparent medium; rather it is a functional instrument, a tool, a two-edged sword for irony and satire, a deadly serious play-thing, whose flux and unreliability, markedness and secondhandedness, are constantly being exposed in a selection of always self-conscious verse that has an ambitious reach but turns back on itself to expose its own inevitable limits.

The opening poem, a sonnet entitled "Hard Drive" seems simple, laden as it is with dredged up clichés pitted against each other and at the same time driving forward in unison for maximum effect: "With a toe in the water/and a nose for trouble/and an eye to the future ..." (p. 3). These images combine to indicate the poem and the volume's theme of exploring the "wound" of personal and Irish identity (later re-evoked in the traditional image, beloved of mythmakers, of the divided Ireland, "the Black Pig's dyke" which "fades" or is deconstructed in the tigerish Irish 1990's, in Muldoon's wry words "into the piggy bank"). Another of the early poems, "The Misfits" is written as a sestina, that is, each six-line verse has the same six final words (blue, lift, seam, lead, bend, rich) for each line. Each of these words is used in each verse in a different order until they are all brought together in a final, short, three-line code. Difficulty for its own sake? Cleverness for cleverness's sake? This is a claim that has sometimes been made about Muldoon but this poem provides a powerful riposte to the critics by showing that the form – the scaffolding provided by the necessary architecture of the poem – is a stimulus that pushes the writer to reach for and attain great creative inventiveness – even if he simultaneously and mischievously bends the rules of line length and rhythmic consistency. This, however, is a deeply personal poem not an exercise in stylistic gymnastics.

Equally personal is the title poem of the volume which surely echoes Heaney's "The Gravel Walks"

in *The Spirit Level*. This poem captures the complexity and force of Muldoon's poetic involvement with his own past through the image of gravel that "had flowed/or been dredged from the Blackwater's bed" to be washed again, "load by load,/as if washing might make it clean" (p.9). The "sand and gravel" is a metaphor for the raw material offered by his own Ulster childhood while its "washing" or purifying seems suggestive of the process of converting this material into poetry, into something "clean". The difficulty if not impossibility of this quest is suggested in the conditional "as if"; the raw material the poet has to hand is not his alone, the language he can draw on to convert or "purify" it carries the marks of tradition of popular or literary usage, echoes from other writers, other voices, other intended and accidental meanings. Negotiating the past is always a perilous business for Muldoon as the poem "Ancestor" makes explicit. What we inherit as our own from the past is the product of a willed private or public reconstruction. Often, in reality, however, "the great-grandmother who bears down on us, as if beholding the mote in our eye" is from "a nineteenth-century Hungarian portrait" and is "no relation". On a small scale this poem is emblematic of Muldoon's method of destabilizing, deconstructing myths, easy consolations, standard opinions, clichés, while at the same time providing space for the situations that trigger and nourish these familiar narrative responses.

The long poem that closes the volume, "At the Sign of the Black Horse, September 1999", is its most impressive. It again reveals the author's continued engagement with his own past but also a continuing fascination with new worlds capable of universalising his own experience, new worlds in America, the country personified by his Jewish wife and which represents the future for his own son, Aster, who is pictured sleeping in a pram as the floodwaters flow by following the hurricane. Composed in the eight-line stanzas reminiscent of Yeats (and which Muldoon previously used in his highly praised elegy "Incantata"), it openly echoes Yeats's "A Prayer for My Daughter" with its choice of a terrifying storm as the stage for a meditation on past and future, on the future of his daughter: ("Once more the storm is howling, and half hid/Under this cradle-hood and coverlid/My child sleeps on"). Muldoon bursts Yeats's poem wide open (he is not

one for sacred cows), possesses it and renders it powerfully new in a symphony of voices and Englishes, of overly familiar idioms contrasted with startling linguistic conceits that draw attention to the fact that poetry itself is not a seamless rendition of some reality but something constructed, filtered, washed, angled in which the poet's voice modulates and is modulated by other ancestral and contemporary voices:

"Awesome, the morning after Hurricane
Floyd, to sit out in our driveway
and gawk
at yet another canoe or kayak
coming down Canal Road, now under
ten feet of water. We've wheeled to
the old Biltrite pram
in which, wrapped in a shawl of
Carrickmacross
lace and a bonnet
of his great-grandmother Sophie's finest
needpoint,
Asher sleeps on, as likely as any of us to
find a way across."

The choice of the adjective "awesome", for example, to open the poem shows Muldoon drawing on contemporary American language ("awesome" was perhaps the most common adjective used in the press to describe Hurricane Floyd which swept through Muldoon's adopted home near Princeton New Jersey in September 1999 and which provides the occasion of the poem), while the poem's linguistic wealth is also reinforced by the inclusion of clichéd slogans, strangely revived in their new poetic contexts and used to punctuate the overall narrative drive: "Hard Hats Must be Worn", "No Children beyond this Point" "Please Examine/Your Change".

The poem, essentially a prayer for Muldoon's young son, Aster, is also an elegy for a dead child. In it Muldoon's ancestral identity merges with that of his wife in what is perhaps the most consistent linking of the Irish and the Jewish pasts of dispossession and persecution since Joyce's *Ulysses*:

"I was awestruck to see in Asher's
glabrous
Face a slew of interlopers
Not from Maghery, as I might have
expected, or Maghera, or Magherafelt
(though my connections there are now
few and far between),
but the likes of that kale-eating child on
whom the peaked cap, Verboten,
would shortly pin a star of yellow felt"

The link through rhyme of the Irish Magherafelt with the Jewish star of yellow felt is suggestive of how the boy embodies both worlds. And this

combining of different worlds, domestic and historical, literary and popular, everyday and rarified, this constant reaching out to imaginatively – intellectually and emotionally – grasp a sense of the other, of difference and diversity – is one of the driving forces that makes this such a powerful volume, which denies any ideas of originality or uniqueness but, like Hurricane Floyd's floodwaters, celebrates multiplicity, patterns, and which can pull together worlds and words that to conventional eyes and ears seem too awkward to be matched, from William Butler Yeats

to Sitting Bull, from Evelyn Waugh to huckster uncles to white-lipped peccaries, from the horrors of Auschwitz to his garden barbecue:

"Keep Clear, All Directions, the Vermont
 on that Bugatti-load of grain alcohol,
 Slow,
 the out-and-out yellow
 of the signpost that points toward the
 place where the soul might recover
 radical
 innocence, No Stopping Except for
 Repairs, the makeshift oven in which
 we meant to bake
 the peccary *en croute*."

Once again, Muldoon reveals himself to be refreshingly original. His cosmopolitan voice is to the current literary scene in Ireland what Joyce's now in retrospect seems to have been to the Revival – undeniably part of it all. Although they both made a choice to physically live at a distance from home and were, in a very real sense undeniably absent, their twinned critical and suspicious stances are not dissimilar, they both thrive from being able to inherit, participate in and dissent from all the news, old and new, from home. ■

Donatella Abbate Badin studia l'opera di Lady Morgan da alcuni anni, ma fino a questo momento il suo interesse si era concentrato soprattutto sull'opera narrativa di questa scrittrice irlandese, vissuta a cavallo fra Settecento e Ottocento, che solo di recente l'editoria inglese e irlandese hanno riportato con onore alla luce, dopo una lunga eclissi di quasi due secoli, seguita all'attenzione non sempre benevola che la sua opera, proprio perché mai completamente disgiunta dalla sua persona, aveva ottenuto durante la sua esistenza.

Il volume, pubblicato in elegante veste editoriale da Trauben per la 'Collana di Studi e Testi Irlandesi', prende in considerazione un altro aspetto della produzione letteraria dell'ecclettica signora Sydney Owenson (1776-1859): quello, forse non meno articolato, di viaggiatrice per le strade di Francia e Italia, fra Grand Tour settecentesco e viaggio sentimentale, che produsse, appunto, *France* e poi *Italy*, pubblicati rispettivamente nel 1817 e nel 1821.

Donatella Abbate Badin ha tradotto, in parte in collaborazione con Chiara Grossi, tre capitoli – il secondo, il terzo e il quarto – di *Italy*, ossia quelli che si riferiscono al soggiorno in Piemonte di Lady Morgan e di suo marito, avvertendo che si tratta del primo frutto di "un progetto di gruppo che coinvolge docenti, dottori di ricerca e laureandi e [che] si prefigge di far conoscere in Italia l'opera di Lady Morgan e in particolare il suo *Italy*".

La traduzione, con testo a fronte, occupa la seconda parte del volume, poco più di ottanta pagine in tutto. La prima parte è costituita da una introduzione di sessanta pagine, un vero e proprio saggio, assai articolato e ben argomentato.

Se le prime pagine sono doverosamente dedicate a una biografia della

Lady Morgan, Sydney Owenson, un'irlandese a Torino: Lady Morgan, a cura di Donatella Abbate Badin, Torino, Trauben, 2003, pp.165

Giuseppe Serpillo

scrittrice e informano, in sintesi, ma in modo esauriente, sulla reputazione di Lady Morgan come madre del romanzo storico a sfondo nazionalista, il "national tale", suggerito e alimentato dalla sua inestinguibile passione politica e irredentista, il nucleo del saggio introduttivo consiste nell'esplorazione critica delle idiosincrasie e delle passioni di Lady Morgan, che sono sottese al racconto delle sue esperienze di viaggio, degli incontri con alcuni rappresentanti della borghesia illuminata del Piemonte, appena riassorbito nelle strette della restaurazione sabauda, e alle continue riflessioni, ironie e slanci di indignazione che tali esperienze le suscitano, e che vengono espresse in uno stile narrativo, di cui Donatella Abbate Badin rileva con sottigliezza e arguzia pregi e difetti.

Chi sostiene che sia pressoché impossibile discutere di letteratura irlandese senza essere in qualche modo coinvolti nel mondo delle vicende storiche e delle passioni politiche del Paese, ne trova un'ulteriore conferma sia nelle pagine di *Italy*, sia nell'analisi critica che ne propone la studiosa Abbate Badin. Lady Morgan era di estrazione piccolo borghese e si muoveva nell'ambito delle contraddizioni dell'*Ascendancy* irlandese, divisa fra orgoglio e frustrazione, consapevolezza dei privilegi di cui godeva sull'isola e della relativa marginalità a cui si vedeva costretta sull'isola maggiore: una

frattura che per la Lady, nata Sydney Owenson, figlia di un attore squattrinato, che aveva cambiato l'originario nome gaelico di McEoin nell'anglicizzato MacOwen, da cui Owenson, era vieppiù accentuata dalla consapevolezza dell'appartenenza originaria a quella maggioranza della popolazione di sangue celtico i cui diritti erano stati azzerati nel corso del Settecento, e che solo dopo la rivoluzione degli "United Irishmen" del 1798 e il parziale ritiro delle "Penal Laws" aveva riacquisito qualche riconoscimento.

Sia che attraversi le Alpi in un desolato paesaggio innevato reso percorribile solo per merito di una strada aperta dall'esercito napoleonico, sia che visiti le attrazioni turistiche più note del Piemonte, o frequenti i salotti bene della Torino liberale cui ha avuto accesso mediante lettere di presentazione dei molti fuoriusciti italiani a Londra dopo la restaurazione sabauda, il pensiero di Lady Morgan corre sempre al suo paese di origine, l'Irlanda. Ogni forma di resistenza conservatrice, ogni bruttura sociale, ogni espressione di arretratezza o di degrado, perfino le offese vere o presunte al paesaggio, le fanno tornare alla mente la colonizzazione inglese della sua isola; ogni conquista sociale o segno di eccellenza culturale, ogni forma di efficienza amministrativa che riesce a rilevare nel contatto con i suoi referenti intellettuali è per lei occasione di apprezzamento, o addirittura esaltazione, per quanto il precedente governo napoleonico-rivoluzionario è riuscito a costruire e, per converso, di rincrescimento per quanto in Irlanda non si è potuto mai realizzare. Per quanto le condizioni dei due paesi – l'Irlanda e l'Italia – fossero molto dissimili, come fa rilevare Abbate Badin, non c'è da stupirsi che Lady Morgan riesca comunque a scorgere e a tracciare parallelismi. Nonostante la propria

condizione privilegiata, determinata dal matrimonio col medico inglese Charles Morgan, che era stato a sua volta insignito del titolo di baronetto per intercessione di potenti protettori, la scrittrice conservava probabilmente nel profondo della sua coscienza quella cicatrice che fa riconoscere subito a un popolo colonizzato i segni di una colonizzazione – per quanto lieve – quando la veda rappresentata in altri contesti. Differenze storico-geografiche, infatti, non possono mascherare del tutto la sostanza identica dello sfruttamento, del disprezzo o anche della sufficienza – spesso altrettanto offensiva – del colonizzatore nei confronti del colonizzato. Abbate Badin sembra talvolta molto scettica sulla sincerità dei sentimenti di Lady Morgan, soprattutto quando si lascia andare a quella che pare retorica patriottarda. In genere sono d'accordo che la sua prosa risenta di certe ridondanze tipiche della scrittura del tempo, che la Lady furbescamente accentua per compiacere un pubblico di lettori ben disposto ad accoglierle, ma non credo che di questo si tratti quando si abbandona all'invettiva nei confronti dei Savoia, percepiti come l'altra faccia dell'Inghilterra o di quanti, nel corso dei secoli, hanno piuttosto elargito privilegi che accordato diritti, non escludendo da questa categoria la Chiesa cattolica: non c'è niente di più lacerante che il sentimento dell'offesa culturale: che si manifesti o no, è questione di filtri e di stile, ma questo non esclude che il suo morso sia feroce.

C'è un'altra considerazione, nel saggio di Donatella Abbate Badin, che mi pare resti aperto alla discussione: se è vero che in *Italy* è centrale un "io

autobiografico con i suoi sentimenti d'indignazione, di commozione, di meraviglia e anche di vanità" (p. 33), non credo che questo "io autobiografico" sia del tutto imputabile alla sua sensibilità femminile o a una prospettiva femminista, come viene suggerito più volte, anche se con garbo, nell'introduzione, quanto piuttosto a quel background etnico-culturale i cui effetti sulla vita dei singoli individui, specialmente se artisti, continua a essere visto come una sovrastruttura o, all'opposto come un teorema e non come parte integrante di un'articolazione della psiche che ci fa vivere l'esperienza attraverso filtri che non solo ne colorano, quanto piuttosto ne determinano il flusso. Per esempio, più che parlare di "arte femminile del pettegolezzo" (p. 35), ci si dovrebbe interrogare sul senso e il peso che al pettegolezzo viene concesso dalla cultura in cui si è nati e vissuti per lo meno fino all'adolescenza. In fin dei conti, il pettegolezzo può essere una forma di lettura dei contesti politici, sociali, relazionali previsti da una particolare cultura e in questo caso sarà ugualmente praticato da uomini e donne – è da vedere con quanta maggiore o minore competenza – come si può constatare ancora oggi in Irlanda e, probabilmente (ma sia l'osservatore esterno a dirlo) in Italia. Allo stesso modo, mi sembra per lo meno ingiusto affermare che "[nel] corpo del testo [...] si presenta come autore autorevole, occupando uno spazio maschile" (p. 35). Tali distinzioni sono affermate anche dalla Morgan quando osserva, per esempio, che "la politica non potrà mai essere una scienza femminile" o che "il sesso può affermare i suoi privilegi e se il cuore si fa parti-

giano di una causa, le sue intrusioni vanno perdonate"; ma si tratta di espedienti testuali (una *captatio benevolentiae* in questo caso) necessari al tempo della scrittura del testo, anche in considerazione delle esigenze editoriali e delle attese del pubblico, piuttosto che di categorie assolute. Del resto, Donatella Abbate Badin dedica una pagina intera ad un'analisi particolareggiata delle strategie retoriche adottate da quella che lei stessa definisce "un'astuta manipolatrice del linguaggio" (p. 35). Se autorevolezza la scrittura deve avere, che sia come riflesso di una forte e distinta personalità, che la stessa studiosa mette più volte in evidenza. Tuttavia è giusto riconoscere a Donatella Abbate Badin un equilibrio distacco critico e un rispetto del testo di riferimento che la tengono lontana da un femminismo di maniera o da quella eccessiva enfasi sulla sessualità delle scrittrici che finisce col dare una patina di uniformità e monotonia a qualsiasi testo venga preso in considerazione, narrativo o no.

Il libro è, in conclusione, un'utile acquisizione per lettori specialisti e non specialisti: i primi potranno approfondire la conoscenza di una scrittrice, di cui per lungo tempo si è saputo poco più del nome e del titolo di alcuni suoi libri; i secondi potranno ricostruire nella fantasia la visione 'innocente' di un'Italia scomparsa da tanto tempo e immergersi nei ritmi ormai perduti di una società urbana complessa, ma più a misura di individuo, abbandonandosi al piacere di una traduzione fluida e competente, che non ha niente di paludato o ostentatamente 'filologico', ma che pure rispetta e valorizza sempre il testo originale riportato a fronte. ■

Éilís Ní Dhuibhne rappresenta una voce polifonica nel contesto della letteratura irlandese contemporanea. La sua produzione è caratterizzata dalla varietà, poiché spazia dalla narrativa al teatro, dalla critica letteraria al folklore. La sua prima raccolta di racconti, *Blood and Water*, risale al 1988. A questa sono seguite altre tre raccolte, *Eating Women is not Recommended* (1991), *The Inland Ice and Other Stories* (1997), e *The Pale Gold of Alaska* (2000). Nel suo primo romanzo, *The Bray House* (1990), un gruppo di archeologi intraprende un viaggio verso la distopia di un'Irlanda devastata da un disastro nucleare. Con *The Dancers Dancing* (1999), Éilís Ní Dhuibhne entra nel mondo dell'adolescenza e costruisce un *Bildungsroman*

Éilís Ní Dhuibhne,
*Midwife to the Fairies. New
and Selected Stories*, Cork,
Attic Press, 2003, pp. 162

Giovanna Tallone

nell'atmosfera tipicamente irlandese di un 'Irish college' estivo negli anni settanta. A questo si va ad aggiungere la sua produzione per l'infanzia: con lo pseudonimo di Elizabeth O'Hara, Éilís Ní Dhuibhne ha scritto ben cinque libri per bambini.

La sua versatilità è enfatizzata dall'uso di un doppio mezzo linguisti-

co, poiché dal 1994, anno in cui la sua pièce teatrale *Dún na mBan Trí Thine* viene rappresentata al Peacock Theatre di Dublino, Éilís Ní Dhuibhne si serve alternativamente sia della lingua irlandese sia della lingua inglese.

Ma è in particolare nel genere del racconto breve, nella *short story*, che Éilís Ní Dhuibhne distilla la sua capacità affabulatoria e la sua iniziativa di sperimentazione narrativa, in cui getta luce sulle varietà, sfumature, traumi e contraddizioni dell'universo femminile, spesso interpolando tradizione e modernità in un problematico confronto con il passato. I suoi racconti sono un terreno di incontro o un tentativo di riconciliazione di opposti: il mondo urbano e il mondo

rurale, il passato e il presente, sia personale che collettivo, le giovani e le vecchie generazioni.

La raccolta *Midwife to the Fairies. New and Selected Stories*, preceduta da una preziosa introduzione di Anne Fogarty, presenta una scelta di *short stories* tratte dalle prime due raccolte *Blood and Water* e *Eating Women is not Recommended*, ed esempi di una produzione più recente, proponendo così al tempo stesso uno sguardo retrospettivo sulla prima produzione dell'autrice e lo sviluppo di una sensibilità artistica interessante.

La predilezione per la narrazione in prima persona e per una struttura narrativa in cui il presente è uno spunto o un'occasione per aprire una finestra sul passato, è una caratteristica ricorrente. È quanto si verifica nel racconto di apertura, "Wuff Wuff Wuff for de Valeral!", uno dei tre racconti inediti inseriti nella raccolta insieme a "Holiday in the Land of Murdered Dreams" e "Peacocks". Il viaggio del presente di due sorelle gemelle verso una località di villeggiatura è l'occasione per intraprendere un viaggio nel passato, per ricostruire e portare allo scoperto scelte condizionanti e traumi non superati. La narrazione in prima persona è inoltre un'eco di oralità nell'immediatezza della voce narrante, oralità che viene reiterata dalla filastrocca per bambini evocata dal titolo.

In "The Flowering" una donna del presente, Lennie, va alla ricerca del passato della propria famiglia per ritrovare parte di sé. È così che si imbatte nella storia della sua antenata, Sally Rua, la cui abilità manuale nel confezionare pizzi e merletti ("the flowering") va oltre l'opportunità di guadagnarsi da vivere: è una forma d'arte. Privata dell'opportunità di dare spazio alla propria creatività, Sally Rua sprofonda nella follia. Ed è nel ritorno al presente, nel riflettere sulla storia di Sally Rua che la voce narrante ne mette in dubbio l'autenticità: "Of course, none of that is true", si tratta solo di "the bare bones of a story" (p. 20), in una dimensione metanarrativa che mette in luce la decostruzione postmoderna della finzione. Il passato, come suggerisce Anne Fogarty, è fonte di forme alternative di sé, di invenzione.

Una simile persecuzione del passato si verifica in "Blood and Water", in cui il narratore in prima persona alterna la prospettiva del suo presente di adulta con quella del suo passato di bambina in un gioco di ricordi e reminiscenze. Questa volta i legami familiari non sono aleatori ma tangibili e il passato e le radici familiari prendono

le sembianze – ripugnanti per la bambina di un tempo – di "an aunt who is not the full shilling" (p. 52). Questo racconto, che costituisce il nucleo narrativo su cui verrà poi costruito il romanzo *The Dancers Dancing*, si serve della doppia prospettiva presente-passato come di un catalizzatore per l'ambivalenza del passato stesso. La presenza di una persona in qualche modo "diversa" all'interno della famiglia è acuita dalla somiglianza fisica tra la zia Mary e la protagonista, una somiglianza che diventa un peso per quest'ultima e che rende conflittuale il suo rapporto con il passato. In modo analogo, la chiazza di burro che agli occhi della bambina è la quintessenza del mondo arretrato del Donegal e della distanza culturale ed emotiva dal proprio presente diventa un emblema di ricchezza, l'emblema di legami familiari e folklore locale, il correlativo oggettivo del passato e della sua continuità. Solo da adulta, infatti, scoprirà che si tratta semplicemente di burro, spalmato sulla parete come segno di buona fortuna. Questo rimane tuttavia una presenza ambigua e ambivalente come quella della zia Mary nel corso della sua vita di adulta. La voce narrante ritorna infatti all'immagine della chiazza di burro come una metafora di disagio e inquietudine, in cui una "chiazza" indescrivibile dentro di sé – "I feel in my mind a splodge of something that won't allow any knowledge to sink in" (p. 62) – è al tempo stesso il peso del passato, la difficoltà di relazionarsi ad esso ed un endemico male di vivere.

Analogie sono evidenti tra "Blood and Water" e "The Catechism Examination", sia nell'organizzazione narrativa sia nella costruzione dei personaggi. Infatti anche in "The Catechism Examination" un momento nel presente è l'occasione per ripensare al passato in un vagare di ricordi slegati e indiretti che continuano a ruotare attorno alla figura di Mary Doyle, considerata lenta e 'diversa', e per questo trattata spesso in modo crudele dall'insegnante di catechismo.

'Diversa' è anche la protagonista di "Fulfilment", una donna alla deriva dal punto di vista professionale, che, nel tentativo di restare a galla in un'Irlanda in piena crisi economica, trova la sua vocazione di "ammazzacani". Lo *humour* macabro che caratterizza il racconto è dato da un'accumulazione di dettagli che insistono sulla normalità di comportamenti psicotici. A questo si intreccia la dimensione metanarrativa del racconto, la riflessione sulle "modern legends" – eventi strani, inquietanti o divertenti che

circolano nella società moderna come verità – che fanno parte integrante della narrativa di Éilís Ní Dhuibhne. È questa l'attenzione che l'autrice dedica alla sua produzione narrativa, a cui unisce i suoi interessi accademici e professionali per il folklore irlandese.

La presenza del folklore fa da sfondo allo humour di "Fulfilment", poichè la protagonista trova la propria vocazione professionale dopo una serie di lavori occasionali, tra cui "a job as a folklore collector" (p. 130) in un museo di Dublino.

Éilís Ní Dhuibhne fa un uso diverso del folklore nel racconto che dà il titolo alla raccolta, "Midwife to the Fairies", in cui una doppia struttura fa sì che vengano interpolati un racconto tradizionale e una storia di oggi, che in effetti non è altro che la trasposizione o riscrittura della precedente. L'alternanza passato-presente in realtà mette in luce la continuità di tradizione e modernità e in questo racconto, per varie ragioni agghiacciante, Éilís Ní Dhuibhne si serve del folklore non più come riferimento o sfondo, ma come strategia narrativa. La narrazione è infatti intrecciata a citazioni dal manoscritto del racconto tradizionale che accompagnano lo sviluppo della storia e fungono da glosse. Come la donna nel racconto folklorico, la levatrice di "Midwife to the Fairies" viene chiamata ad assistere una donna durante il parto. Il contesto contemporaneo viene offerto dalla quotidianità dei programmi televisivi con cui il narratore in prima persona apre il racconto. La quotidianità, descritta spesso con espressioni gergali, viene però interrotta da qualcuno che bussa alla porta. Dove nel racconto del passato c'è un uomo a cavallo, ora l'attende un uomo in auto, e la casa isolata in campagna è l'equivalente della collina fatata della leggenda.

La trasposizione postmoderna è rivelatrice della posizione di Éilís Ní Dhuibhne nei confronti della continuità del folklore. Nella raccolta *The Inland Ice* Éilís Ní Dhuibhne realizza una variante di questa tecnica che fa interagire materiale della tradizione orale e folklorica con una prospettiva postmoderna. In questo caso parti o frammenti di un racconto folklorico, "The Search for the Lost Husband", sono disseminati tra un racconto e l'altro della raccolta. Questo fa sì che venga rievocata la struttura episodica della narrazione orale in una sorta di intertestualità allargata. Al tempo stesso la tradizione viene sovvertita nel momento in cui la protagonista della leggenda o della sua riscrittura rifiuta l'autori-

tà della storia che la contiene e rovescia il finale tradizionale.

Echi di Chaucer e di Jane Austen sono presenti in "The Wife of Bath", un altro racconto esplicitamente postmoderno sulla finzione della narrazione e della struttura narrativa nel momento in cui Alisoun, la donna/comare di Bath esclama: "I was only one man's invention. I'm made of parchment" (p. 43).

Problematiche di identità e sessualità e i tabù ad esse legati percorrono i racconti di *Midwife to the Fairies*. "Wuff Wuff Wuff for de Valera", "Midwife to the Fairies" e "Holiday in the Land of Murdered Dreams" fanno perno sul trauma di gravidanze indesiderate che rovesciano un'esistenza. In "The Garden of Eden" i difficili rapporti con l'altro sesso sfociano nella solitudine. Abbandonata dal marito, Carmelita sposta l'attenzione su uno spazio 'altro', il giardino dei vicini che per lei rappresenta il giardino dell'Eden. Il vuoto che finisce con l'esacerbare il lutto per la morte del suo bambino è riequilibrato solo da una tendenza alla cleptomania. Solo questo può riempire quel vuoto, colmando di oggetti l'abisso in cui la prota-

gonista sprofonda.

La barriera di incomunicabilità che sottende "The Garden of Eden" è presente anche in "The Night of the Fox". Scorgere una piccola volpe lungo una strada di campagna è un evento momentaneo e forse insignificante, ma anche magico. Le barriere di umanità tra l'io e il mondo fanno sì che questa magia non possa essere comunicata e condivisa.

Lo stesso tipo di magia è esercitata dalla camera funeraria di Newgrange in "A Visit to Newgrange". Per un istante soltanto i mondi lontani e diversi della protagonista e della suocera tedesca sembrano trovare un punto d'incontro nella perfezione di un sito archeologico.

Bulimia e anoressia in "Peacocks" al tempo stesso separano e avvicinano madre e figlia, poiché per entrambe il rapporto conflittuale con il cibo è rivelatore di un vuoto affettivo, che entrambe cercano di colmare con l'amore per lo stesso uomo.

I racconti di *Midwife to the Fairies* sono spesso anche graficamente frammentati o suddivisi in sezioni diverse sulla pagina a stampa, quasi a suggellare il difficile rapporto pas-

sato-presente e la loro inconciliabilità. La varietà di scelte spaziali, cha va da oscuri o sperduti luoghi in Irlanda a capitali europee, rafforza tale senso di frammentarietà, che sembra rispondere al disorientamento dell'Irlanda contemporanea, come suggerisce Anne Fogarty, della società irlandese dopo il fenomeno del boom economico della "Celtic Tiger".

Con i suoi dodici racconti il volume presenta una scelta interessante, seppur limitata, della ricca produzione narrativa di Éilís Ní Dhuibhne. L'introduzione di Anne Fogarty è al tempo stesso informativa ed analitica, e dà spazio sia a raccolte come *The Inland Ice* e *The Pale Gold of Alaska*, i cui racconti non compaiono nella presente raccolta, sia ad una riflessione critica sul genere *short story*.

Il successo di opere più recenti di Éilís Ní Dhuibhne, le raccolte *The Inland Ice* e *The Pale Gold of Alaska*, ed il romanzo *The Dancers Dancing*, giustifica la scelta di riportare alla luce la sua prima produzione in *Midwife to the Fairies*, che offre al lettore l'opportunità di accostarsi ad una delle voci più interessanti e complesse della narrativa irlandese contemporanea. ■

Un prologo e un epilogo racchiudono la narrazione in *Star of the Sea*, in modo deciso, definitivo, perfino perentorio. Non ci sono vincitori, non ci sono innocenti; più della sofferenza, è la coscienza individuale che condanna alla infelicità; il tempo, incontrollabile dagli uomini, decreta ben più della storia umana il dolore, e calcina esistenze spurie del passato trascinandole nel presente, come ricordi, incubi, o come presenze effettive. Il nuovo romanzo di Joseph O'Connor, *Star of the Sea*, è stato pubblicato quasi contemporaneamente in Inghilterra e in Italia. Quasi nello stesso periodo dell'anno O'Connor ha ricevuto il Premio Letterario Giuseppe Acerbi, che gli è stato assegnato per il romanzo *Desperadoes*, del 1994, tradotto in italiano da Massimo Bocchiola, e pubblicato da Guanda nel 2002, con il titolo *Desperados*. Oltre che di una raccolta di racconti, *True Believers*, pubblicata in italiano da Einaudi, O'Connor è autore di sei romanzi, il primo, *Cowboys & Indians*, pubblicato, con questo stesso titolo da Einaudi, tutti gli altri, *Desperadoes*, *The Salesman*, *Inishowen*, *Star of the Sea*, pubblicati in italiano da Guanda. O'Connor, che ha scritto anche un certo numero di *plays* per il teatro e di *screenplays* per il cinema, è anche auto-

Joseph O'Connor,
Star of the Sea, Secker &
Warburg, London, 2002,
Vintage, Random
House, 2003, pp. 410;
Stella del mare, trad. it.
Massimo Bocchiola,
Milano, Guanda, 2003,
pp. 405

Francesca Romana Paci

re di alcuni libri *non-fiction* che hanno avuto una larghissima diffusione, tra i quali si ricorda almeno *The Secret World of the Irish Male*, del 1994, *The Irish Male at Home and Abroad*, del 1996, e *The Last of the Irish Male*, del 2001; di queste raccolte di scritti socio-culturali Guanda ha pubblicato nel 2001 in italiano una silloge, intitolata *Il maschio irlandese in patria e all'estero*.

Rispetto ai romanzi che lo precedono, e in generale rispetto a tutti gli scritti di O'Connor, con forse la sola eccezione del lavoro storico letterario *Even the Olives Are Bleeding*, del 1986, questo nuovo romanzo, *Star of the Sea*,

rappresenta un notevole momento di passaggio, perché O'Connor accetta di indagare il passato, accetta, insomma, una rinnovata concezione di comunità e di avventura individuale nella comunità. Per capire di cosa si tratta si deve ancora una volta riferirsi al problema della storia irlandese, una questione vasta e mai dimenticata dagli scrittori irlandesi (e veramente da molti irlandesi), anche quando non è trattata direttamente. Come è noto la storia dell'Irlanda è lunga e complicata, e ha come linea di base quella della storia dei propri rapporti con l'Inghilterra, che partono dal lontano 1169, e sono particolarmente turbolenti dall'epoca della regina Elisabetta, con periodi ancora più infuocati nell'ottocento, dopo il notorio *Act of Union* dell'inizio di quel secolo. La generazione di scrittori alla quale appartiene O'Connor, nato nel 1963, non ha voluto inizialmente affrontare la storia. E di certo anche quella i cui esponenti sono nati negli anni cinquanta, come Neil Jordan, Patrick McCabe, Roddy Doyle, Dermot Bolger, Colm Tóibín, Ferdia MacAnna, per non nominare che i più noti, non ha voluto farlo. Questi nuovi irlandesi e nuovi scrittori hanno cercato non tanto di rifiutare la storia, quanto di non diventarne prigionieri, di non diventarne, anzi, schia-

vi. Joyce, come la sua *persona* Stephen Dedalus cerca di risolvere il problema con l'esilio, e invece di essere catturato si pone con le sue opere nella posizione di chi cattura e tiene prigioniera la storia; anche se in realtà la posizione è biunivoca, e alla fine ha elementi di ossessione. Queste generazioni recenti, invece, non vanno in esilio, ma rivendicano una propria libertà dal destino degli scrittori irlandesi di rappresentare la storia del loro paese; per loro gli scrittori irlandesi devono affrancarsi dal dover parlare solo del passato irlandese. Quasi tutti gli scrittori sopra ricordati si avvalgono della nuova libertà, al punto che in alcuni dei loro romanzi, soprattutto in alcuni di Roddy Doyle e di Tóibín, la storia è tanto assente da creare una assenza vistosamente avvertibile. Ma dopo periodi più o meno prolungati, tutti questi stessi scrittori si dedicano alla storia; quasi tutti per mezzo della narrativa, eccetto Tóibín che si dedica a ricerche di tipo biografico o propriamente storico. Qualcosa però è definitivamente mutato nell'atteggiamento: la storia e il passato devono essere studiati e conosciuti, accettati e dominati, quello che non deve più accadere, perché distrugge anche il presente, è che si subisca il passato e la storia, come una paralisi della coscienza, dell'intelligenza e del diritto al futuro. L'eco è limpida e riconoscibile.

Con questo nuovo romanzo, *Star of the Sea*, O'Connor affronta la storia con molta energia, e altrettanta forza immaginativa. A un primo livello narrativo le vicende del romanzo si svolgono quasi tutte a bordo della nave 'Star of the Sea', che nel 1847, durante la Grande Carestia, trasporta dall'Irlanda a New York centinaia di uomini, donne e bambini in fuga dalla morte, o incontro alla morte. La traversata dura ventisei giorni, e l'arrivo non è del tutto quello sperato. Durante quei giorni, attraverso un gruppo di personaggi principali il passato e il presente dell'Irlanda, le storie individuali e la storia nazionale si dispiegano in una alternanza di fluidità e grovigli. O'Connor studia una struttura ritmata dal diario di bordo del capitano e un tessuto di documenti storici e pseudostorici che creano una impressionante immagine di realtà. Nel grande arazzo entrano personaggi della politica, e personaggi della letteratura, come Charles Dickens, che compare come un ricercatore piuttosto credulo di "autenticità popolare", e James Clarence Mangan, poeta nazionale irlandese, che muore nel 1849.

Il romanzo è molto ambizioso e molto articolato. L'intreccio delle sto-

rie individuali costruisce per il lettore percorsi di mistero, in alcuni casi di gusto gotico; percorsi decisamente picareschi di avventure spericolate e audaci; curiosi percorsi culturali con un gusto per l'erudizione e per la conoscenza in senso quasi salvifico; percorsi artistici, legati alla visione artistica del mondo e alle posizioni che si possono assumere nei confronti delle funzioni dell'arte.

Inoltre O'Connor inventa una serie di contenitori e narratori: le vicende si svolgono in massima parte su una nave, in ventisei giorni; sono ritmate dal diario del capitano, diario il cui racconto costituisce alcuni capitoli; ma il lettore ha a disposizione anche il racconto, in terza persona, di Pius Mulvey, di Lord Kingscourt, e di altri; inoltre ha a disposizione lettere, brani di narrative varie, qualche ballata, e altri documenti, che contribuiscono efficacemente al senso di realtà. Dopo lunghi sospetti, solo alla fine del romanzo si ricostruisce la funzione di G.G. Dixon, uno dei personaggi principali, americano, giornalista, amante della moglie di Kingscourt, e aspirante romanziere. Il narratore e raccoglitore di documentazione sulla Grande Carestia in Irlanda e su altri aspetti della storia è proprio Dixon, del quale leggiamo anche qualche intervento giornalistico e qualche produzione narrativa. Dixon, veniamo a sapere lungo i tanti racconti, sta cercando di scrivere un romanzo, ma si deve precisare che *Star of the Sea* non è il romanzo che Dixon sta scrivendo. O'Connor possiede un notevole gusto per questo tipo di scarti dalla banalizzazione del prevedibile.

Come negli altri suoi romanzi O'Connor in *Star of the Sea* crea prima di tutto un racconto e un *plot*, una serie avvincente di vicende che, come diceva Forster, seducono alla lettura per vedere cosa succede nel capitolo seguente, e così fino alla fine. O'Connor possiede una vera abilità nel costruire trame da *thriller*, colme di passione e mistero, ma sempre con l'impronta del realismo, e il suggerimento di ulteriori significati. L'inizio di *Star of the Sea* è un esempio: nel *Prologue*, a sua volta articolato, uno strano personaggio, un passeggero di terza classe, dorme di giorno, e passeggia senza sosta tutte le notti, indossa un lungo pastrano, sembra costantemente distratto e quasi allucinato, non parla con nessuno, salvo con i bambini, ai quali racconta storie bellissime e dice tante cose, come i nomi dei pesci e delle stelle; conosce anche la musica, soprattutto conosce il violino e i violinisti. Poi il lettore

capirà, ma per ora c'è solo un invitante e ben impostato mistero.

Il romanzo è molto ricco e molto complesso, contiene un certo numero di veri e propri colpi di scena, e di rivelazioni e conclusioni inaspettate, tanto che non è veramente possibile darne una traccia, che, inoltre, guasterebbe non poco il piacere della lettura.

Nella rappresentazione della nave e dei suoi passeggeri O'Connor riesce a rappresentare molti aspetti e molte contraddizioni della società. Le divisioni tra la Prima Classe e il resto della nave sono in sé raccontati, individuati e ampliati da una rete di dettagli e allusioni di vario tipo. Quanto alle allusioni, sono particolarmente interessanti quelle letterarie, che talvolta più che allusioni sono aperti riferimenti, come quello a Ellis Bell, nel capitolo XIV, ma che a loro volta alludono a eventi interni a *Star of the Sea*, e che suggeriscono aspetti non immediatamente evidenti. Oltre al già menzionato Dickens, troviamo Trollope, poco apprezzato da Dixon, e troviamo, non direttamente citato, Coleridge e la sua *Rime of the Ancient Mariner*, in un capitolo dove il ricordo lirico diventa crudo realismo. Troviamo Mangan, come si è accennato, e anche Thomas Moore, Maturin, Carleton, e anche i nostri contemporanei Brendan Kennelly e Roddy Doyle.

Particolarmente intensi sono alcuni accenni, parte documentari e parte interpretativi, al colonialismo inglese, e al colonialismo in generale. Ritroviamo, ma trattati da punti di vista spesso nuovi, vecchi luoghi comuni irlandesi; in alcuni passi sembra di leggere la narrativa di Patrick Kavanagh. Più di un accenno è riservato a Wolfe Tone: non è possibile ricordare tutto quello che O'Connor riesce a comprimere senza sforzo apparente e con grande plausibilità in questo romanzo, basti ripetere che è ricchissimo, e molto articolato.

Un aspetto che vale la pena di ricordare, in connessione con il personaggio di Pius Mulvey, è la presenza di una abbondanza di elenchi: elencazioni di nomi di cose, e animali, elenchi di parole, di termini dei microlinguaggi di Londra. Inutile ricordare quanto gli elenchi siano parte della tradizione irlandese, ma si deve notare quanto contribuiscono alla costruzione del personaggio di Mulvey. Mulvey è anche un truffatore, un assassino, un poveretto, un dotto, un maestro di scuola, e perfino un cantastorie, ma in realtà un cantastorie falsario. O'Connor si diverte a raccontare come sono nate alcune ballate tradizionali, inventate e manipo-

late da Mulvey a seconda delle circostanze, così come si diverte a costruire una immaginaria nascita del personaggio dickensiano di Fagin in *Oliver Twist*: Mulvey, racconta O'Connor, suggerisce quel personaggio a Dickens, dicendogli che lo ha conosciuto, che era una persona vera; Dickens gli crede completa-

mente, e Mulvey si diverte come noi.

Il basso continuo di *Star of the Sea*, comunque, è la storia ottocentesca dell'Irlanda con le sue durezze, le sue passioni, i suoi orrori, le sue incapacità, e i suoi errori. Nonostante questo O'Connor riesce a mantenere vivo anche il suo gusto per lo *humour*, la parodia, il divertimento, dosandoli

con gusto nella narrazione e piegando la lingua e i registri alle situazioni che decide di rappresentare.

Il romanzo è decisamente molto bello, leggibilissimo, avvincente anche per lettori che non conoscano la storia e la letteratura irlandese; più appagante, ovviamente, per quelli che conoscono entrambe. ■

“Una giornalista irlandese di cinquantasei anni seduta al tavolo della sua cucina a scrivere la storia della sua vita non è un fatto molto degno di nota”. Così racconta Nuala O'Faolain in *Dopo tanta solitudine*, appena pubblicato da Guanda, riferendosi al periodo precedente la pubblicazione di *Are You Somebody?* E mai previsione è apparsa tanto inesatta. Il successo di quella che doveva essere in origine solo la breve introduzione a una raccolta di articoli pubblicati dalla giornalista su *The Irish Times* nell'arco di un decennio, è stato a dir poco sorprendente. Il *memoir*, che ripercorre la vita della O'Faolain, dall'infanzia agli anni universitari di Dublino e di Oxford, all'esperienza come docente universitaria e produttrice televisiva alla BBC e a RTÉ, ha scalato rapidamente le classifiche dei libri più venduti oltre che in Irlanda, in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Germania, in Australia.

Sulle cause di questo eccezionale successo è la stessa giornalista – che ormai sarebbe forse il caso di definire scrittrice, visto che ha al suo attivo anche un romanzo, *My Dream of You*, pubblicato anch'esso dall'editore Guanda nel 2001 – a riferire: “Non avrei potuto scegliere un momento più favorevole. L'Irlanda, negli ultimi anni del ventesimo secolo, si stava svelando sempre più agli irlandesi stessi. Alcune delle storie più brutali e drammatiche sulla vita all'interno del paese erano già state raccontate, ed erano stati rivelati anche alcuni aspetti, che non potevano più essere taciuti, di quel sacro pilastro della società che è la famiglia. Io non avevo descritto nulla di sensazionale, ma avevo parlato di me stessa in modo molto sincero, come forse nessuna altra donna aveva mai fatto in Irlanda, se non in forme meno dirette come la narrativa, le canzoni o la poesia”.

Nulla di sensazionale infatti nel racconto di un'infanzia di dolore, con una madre alcolizzata e un padre brillante ma assente, l'allora celebre Ted O'Sullivan, autore di una rubrica quotidiana sugli eventi mondani del *craig* isolano, che lasciava la moglie sola e

Nuala O'Faolain,
*Almost There. The Onward
Journey of a Dublin Woman*,
Dublin, Riverhead, 2003;
Dopo tanta solitudine,
trad.it. Corrado
Piazzetta, Parma,
Guanda, 2004, pp.236

Maria Grazia Furnari

senza risorse a occuparsi dei nove figli. È un dolore che sembra essere l'inevitabile *topos* di tante storie irlandesi, contemporaneamente intimo e collettivo, come dimostra il dialogo stabilitosi con i lettori attraverso le migliaia di lettere che la O'Faolain continua a ricevere dopo la pubblicazione dell'autobiografia, e la cui condivisione, a detta della scrittrice, le ha restituito il ruolo che è proprio dello scrittore, “ossia qualcuno che svolge una funzione cruciale per la società, molto simile a quella del portavoce”.

“L'Irlanda contemporanea galleggia su un mare di dolore”, ricorda la O'Faolain ed evidentemente poterne scrivere e leggere continua ad avere un effetto catartico, soprattutto su coloro che appartengono alla sua generazione. E infatti i due libri si possono definire senza difficoltà *generazionali*, funzionali alla rielaborazione di un vissuto comune a generazioni di irlandesi. Scrive Roddy Doyle che, raccontandosi, Nuala O'Faolain ha raccontato anche l'Irlanda. Ed è proprio così. La scrittrice ha saputo raccontare se stessa e il suo paese con l'indulgenza, ma anche la diffidenza, propria di chi certe cose le ha vissute sulla propria pelle e ne ha pagato il prezzo.

È estremamente reale il paese di cui scrive, anche se sempre più lontano, e ancor più reale e sapientemente descritta quell'impalpabile atmosfera di parrocchialismo e modernità, di repressione e opportunità, che ha da sempre caratterizzato l'Irlanda. Opportunità fino a relativamente

poco tempo fa quasi esclusivamente riservate agli uomini, o a chi come la O'Faolain, si è rifiutata di subire il ruolo riservato alle donne irlandesi da una società rigidamente patriarcale: “era perché avevo una posizione di prestigio, per il mio ruolo maschile di commentatore della vita pubblica, che un editore mi aveva fatto quella proposta. Era solo grazie alla sfera pubblica che avevo la possibilità di parlare della mia sfera privata”. Dimensione personale e sociale appaiono inestricabilmente legate nei due libri della sua testimonianza autobiografica, libri che si completano e si illuminano a vicenda, serratamente avvolti attorno al nucleo di un'esistenza che nonostante la *persona pubblica*, è essenzialmente individuale e solitaria.

Dopo tanta solitudine, scritto circa sei anni dopo il fortunatissimo esito di *Sei qualcuno?*, ripercorre a ritroso gli anni precedenti la svolta occorsa in seguito alla notorietà ottenuta con il primo libro: anni difficili segnati dall'amarezza per la fine di un amore importante per un'attivista e scrittrice tra le più famose d'Irlanda, e da un profondo senso di fallimento e di solitudine. Dalla sua casa “in un angolo remoto dello Stato di New York”, come lo definisce la scrittrice, la O'Faolain racconta la vicenda editoriale del suo *memoir*, le reazioni di amici e familiari, le difficoltà nella stesura del romanzo, il suo legame con gli Stati Uniti, i soggiorni nell'Irlanda del nord come inviata dell'*Irish Times*, i viaggi, le amicizie, il fedele affetto degli animali, i Natali trascorsi in solitudine, il conforto dell'alcool, i sentimenti intensamente fisici per l'Irlanda, gli amori finiti, e quelli possibili, le emozioni, le speranze, e le paure. Alla narrazione di un passato in cui aveva ritenuto fosse troppo tardi perché le succedesse qualcosa di bello, alterna quella di un presente pieno “della gioia che si prova quando quel qualcosa invece accade”. Anche qui la narrazione è autoanalisi, “grido di protesta”, desiderio e bisogno di fare i conti con la figura della madre, una donna cui non erano state offerte alternative alla

maternità, una donna di talento probabilmente, avida lettrice e autrice di recensioni che finivano, ignorate, in qualche cassetto, una donna che non ha saputo né potuto amare i figli, inconsapevoli cause della sua alienazione, una donna che “dimostrava quotidianamente tutta la sua insofferenza per il proprio destino, come fosse una regina ridotta in schiavitù”, una donna che si è lentamente bevuta la vita in un bicchiere. E sebbene distante e perfino ostile nei riguardi della madre, la voce della O'Faolain si carica anche del sordo grido di prote-

sta di quella stessa madre, un rantolo forse più che un grido, ma che è presente fino alla fine. All'inizio di *Sei qualcuno?* la scrittrice ricorda un incontro con uno psicoanalista, che l'ha aiutata a sollevare la cortina del suo inconscio; “you are going to great trouble”, le aveva detto, “and flying in the face of the facts of your life, to recreate your mother's life”. La figlia che cerca di fare dono alla madre delle occasioni perdute. Ma non si può vivere più di una vita e la figlia deve liberarsi della presenza della madre, deve simbolicamente cacciarla e riprender-

si tutto lo spazio esistenziale. Non è un caso che è proprio dal racconto della sua morte, sul pavimento di un bagno, che ha avuto inizio il movimento della scrittura autobiografica della O'Faolain, ed è sulle note di un addio che si conclude *Dopo tanta solitudine*: “la posta in gioco è più alta che mai, ma a me rimane da vivere molto di meno. Perché non trovare la forza di separarmi da lei, di dirle, finalmente che deve lasciarmi in pace? Ascolta! [...] Ascolta! [...] Addio! E, pur sapendo che non potrei mai perdonarmi, le volgerei le spalle e uscirei”. ■

Il volume è diviso in tre parti, di cui la più sostanziosa (140 pagine) contiene una lunga intervista di Wolfgang Götschacher con Desmond O'Grady e otto saggi di studiosi della più diversa estrazione – poeti e traduttori, docenti universitari, narratori, comparatisti – e provenienza: Austria, Inghilterra, Scozia, Galles, Stati Uniti, Italia. Una seconda sezione, di 43 pagine, propone ventinove nuove poesie del poeta irlandese, alcune delle quali nella sua vena più felice; la terza parte, di 46 pagine, offre la traduzione in tedesco, a cura di Wolfgang Götschacher e Andreas Schachermayr, e con testo originale a fronte, di quindici poesie, già pubblicate in raccolte precedenti e reperibili tutte nella più ampia e articolata raccolta finora uscita delle poesie di O'Grady, *The Road Taken*, pubblicata nel 1996, a cura di James Hogg per i tipi della stessa casa editrice di *The Wide World*. Qualunque valutazione critica si voglia dare di questo volume di oltre duecento pagine, sia per la qualità degli interventi critici, sia per la decisione di raccogliere in un unico volume saggi, poesie e traduzioni, quello che conta soprattutto è che qualcuno abbia finalmente deciso di dare maggiore visibilità a un poeta che non ha ricevuto, soprattutto in patria, quell'attenzione che gli sarebbe spettata per l'alta qualità e varietà della maggior parte della sua produzione, che si estende per una durata ormai di quasi cinquant'anni (la sua prima raccolta di poesie, *Chords and Orchestrations*, risale al 1956).

Desmond O'Grady ha trascorso la maggior parte della sua vita fuori dell'Irlanda, dopo essersene andato all'età di diciannove anni, stanco, come il suo idolo Stephen del *Portrait* joyciano, di “Motherchurch, Motherland and Mother”, come recita un verso della sua elegia per Patrick Kavanagh, e in cerca, come Stephen, di

Desmond O'Grady, *The Wide World: A Desmond O'Grady Casebook & New Poems 2003 by Desmond O'Grady*, edited by Wolfgang Götschacher & Andreas Schachermayr, Salzburg, Poetry Salzburg at the University of Salzburg, 2003, pp. 225

Giuseppe Serpillo

un incontro con la “realtà dell'esperienza”; in cerca poi, come Stephen, delle sue origini come individuo e come razza, razza di cui ha voluto contribuire a creare, anche se non mi risulta che lo abbia mai detto esplicitamente, “l'increata coscienza”. È stato a Parigi, a Roma, in Grecia, in Egitto, perfino in Azerbaigian; è vissuto per qualche tempo negli Stati Uniti, ma ben poco ha frequentato la Dublino letteraria, e quasi per niente Londra, ossia la città che per gli irlandesi con qualche ambizione letteraria ha rappresentato per molto tempo il punto di riferimento e il luogo della consacrazione letteraria. Tutto ciò ha indubbiamente contribuito a tenerlo in posizione relativamente periferica nella considerazione dei suoi conterranei, una circostanza che per O'Grady sembra essere talvolta occasione di orgoglio: “I am one of the most European of the Irish poets since Yeats”, dichiara a un certo punto della sua intervista con Götschacher, con un tono che potrebbe apparire presuntuoso, se non fosse smentito dalla franchezza e innocenza con cui si apre alle domande del suo intervistatore, e all'immutato entusiasmo e devozione con cui illumina le sue riflessioni sul mistero dell'arte e in particolare della parola poetica.

L'intervista, appunto, è rivelatrice: stimolato da un intervistatore attento e curioso, che conosce alla perfezione il mondo delle piccole riviste letterarie inglesi e irlandesi, che hanno fatto la storia della poesia irlandese contemporanea, traduttore e critico letterario, Assistant Professor all'Università di Salisburgo, O'Grady ripercorre tutta la propria storia umana e artistica con *humour* e una dovizia di particolari, che lasciano ben poco da aggiungere agli estensori dei saggi che compaiono nel resto del volume. Sarà forse anche inevitabile che chiunque decida di scrivere un saggio su O'Grady voglia informare il lettore – che si sospetta poco addentro nella sua biografia – di fatti e circostanze che il critico stesso ritiene essenziali per la comprensione della poesia di O'Grady: sta di fatto, però, che una volta letta l'intervista, ogni altro intervento in tal senso risulta superfluo e ripetitivo, per di più quasi mai ravvivato dalla vivacità che il poeta stesso dispiega nelle sue memorie e considerazioni. Non si possono certo colpevolizzare i singoli collaboratori, che hanno sicuramente lavorato ciascuno per conto proprio, al di fuori di un progetto unitario e di indicazioni precise da parte dei curatori; peraltro, neppure con costoro si può essere troppo severi: al punto in cui stanno gli studi su O'Grady, come si è già detto, aver raccolto tante voci diverse in un unico volume non può essere considerato che un grande contributo alla conoscenza del poeta. Tuttavia, se si vuole essere onesti fino in fondo, i futuri studi su O'Grady dovranno essere più focalizzati su un'ermeneutica del testo e del macrotesto, che ne esalti la coerenza interna e ne faccia emergere la relazione dinamica con la tradizione non solo irlandese, ma più generalmente occidentale.

Lasciando che altri si occupino del mio contributo intitolato “Desmond O'Grady's *Odysseys*”, dei saggi, tutti

piuttosto brevi – mediamente una decina di pagine – che vi compaiono, due – “Translations and Exile in the poetry of Desmond O’Grady” di Thomas McCarthy e “Desmond O’Grady’s Translation of the Earliest Arabic Poems” di Parvin Loloi – si soffermano sull’imponente lavoro di traduzione di testi poetici che lo scrittore irlandese ha compiuto dalle lingue più diverse: irlandese, italiano, spagnolo, greco, arabo, persiano, per citarne solo alcune. Il saggio di quest’ultima, traduttrice ella stessa e studiosa di culture mediorientali, si diffonde per almeno un terzo delle quindici pagine complessive sulle caratteristiche della poesia araba pre-islamica, di cui il *Mu’allaqat*, che raccoglie sette odi di sette diversi poeti, è il testo più rappresentativo. Poiché tali odi, oltre ad avere avuto una grande influenza sulla poesia europea del Settecento e Ottocento (Goethe, Herder e Rückert in Germania; Landor, Southey, Browning, fra gli altri, in Inghilterra) sono state tradotte più volte in inglese, a partire da Sir William Jones nel 1782 fino a Alan Jones nel 1992, la studiosa mette a raffronto una traduzione di alcuni versi di O’Grady con quella di William Jones, Blunts, Arberry, e Howarth e Shukrallah, per giungere alla conclusione che il poeta irlandese, pur facendo violenza al testo con tagli, omissioni e interpolazioni, rende meglio lo spirito, e soprattutto l’intensa sensualità dell’originale rispetto a quelle talvolta più corrette filologicamente, ma più algide, degli altri traduttori. Per Thomas McCarthy, poeta, narratore e membro, come O’Grady, dell’*Aosdana*, ossia di quel ristretto numero di artisti che la Repubblica d’Irlanda riconosce, onora e sovvenziona ufficialmente con un’iniziativa che è, credo, unica al mondo, il lavoro di traduttore di O’Grady è un’espressione, una manifestazione di quella necessità di incontro, di dialogo con altre culture, che la condizione di esule – una condizione di estraniamento che è del poeta in generale, e del poeta irlandese in particolare – impone di perseguire. L’esilio, imposto e autoimposto, non viene vissuto

da O’Grady come vittimizzazione, quanto come opportunità. Partire, incontrare il mondo, ritornare fanno parte del suo ciclo vitale, e la traduzione di altri poeti è metafora di questo viaggio che si ripete *ad infinitum*.

Meno convincenti mi sembrano i saggi di David Malcom: “On Not Using Abroad: Desmond O’Grady’s Poems of Foreign Places”, e di Cheryl Alexander Malcom: “Unspeakable Intimacies: Hetero-Erotic and Homo-Erotic Configurations”. Il primo cerca di dimostrare come il poeta manifesti una fedeltà distaccata, ovvia, letterale, alle cose e ai suoni, alla gente e agli oggetti (“A detached, commonplace, literal fidelity to sights and sounds, people and objects”) dei paesi visitati, ma gli esempi che adduce, “Rome, 3 Piazza Mattei” e “Instead of a Letter”, soprattutto, sembrano dire tutto il contrario: ciò che è percepito passa attraverso la sensibilità, a volte ferita, altre volte entusiasta, del soggetto poetante, ne assume il colore, l’umore, il ritmo interiore. Certo, il rispetto dell’altro, per l’altro è indiscutibile, come lo è l’accettazione, ma, almeno per gli esempi citati, l’intensità lirica è del tutto evidente, anche se un tentativo di dimenticarsi di sé per diventare l’Altro si può trovare soprattutto nell’opera più recente di O’Grady. Quanto al saggio di Cheryl Alexander Malcom, anche se per evitare pruriginose confusioni, che il titolo suggerirebbe (per quanto non mi sembri che il lettore medio di saggi letterari si senta turbato da un titolo come quello proposto), la studiosa americana avverte fin dalla prima pagina che lo scopo dell’argomentazione sarà quella di “initiate a discussion of the range and variety of treatments of intimacy which cross the borders of gender as easily as cultures in O’Grady’s writings”, l’analisi che segue, condotta su due poesie – “First Love” e “Hotel Union” – non sembra aggiungere molto a quello che già si conosce della natura della poesia, e non mi sembra particolarmente illuminante per una comprensione della sensibilità specifica di O’Grady.

Più interessante, se non altro perché si concentra su un tema impor-

tantissimo per O’Grady, come quello della “cultured conversation” con un’ideale comunità di poeti, e muse, del presente e del passato e di vari paesi e culture, è il saggio di Glyn Pursglove: “‘That cultured vice’: Verse and Conversation in Desmond O’Grady”, che riprende il motivo del poeta-traduttore anello di congiunzione fra lingue e culture. Il merito principale del saggio è che l’autore sa citare al momento opportuno quanto O’Grady stesso ha più volte dichiarato sull’argomento (anche nell’intervista) con grande chiarezza e lucidità.

Eccellente il saggio di Matthew Geden: “It’s a Long Way to Tipperary: Desmond O’Grady and *The Wandering Celt*”, che prende in considerazione l’ultima raccolta del poeta. Il parallelismo fra *The Wandering Celt* e *The Cantos* di Ezra Pound è convincente e rende conto, meglio di quanto sia stato fatto da altri, il rapporto di “give and take” che ha caratterizzato la frequentazione del poeta americano da parte del poeta irlandese, che nell’intervista prende un po’ le distanze da un luogo comune che lo vorrebbe fortemente influenzato dal grande vecchio: “‘I took what I wanted from Pound, in terms of attitude”. Pure convincente è il parallelismo antitetico che vi viene proposto fra “l’ebreo errante” e “il celta errante”, quest’ultimo protesivo verso una ricerca del senso della storia e del sé nella storia, piuttosto che in fuga da essa. Più in generale, l’analisi di singole poesie, che sostengono questo tema fondamentale, è condotta con abilità e sensibilità e in uno stile gradevole e diretto. L’ultimo saggio di James Hogg, “The Poet and His Publisher”, offre esattamente quello che promette: una memoria delle circostanze che fecero incontrare il professore alla ricerca di “one minor poet, who [...] would survive the test of time” e il poeta che lo avrebbe reso “the richer for his acquaintanceship”. Il saggio mette anche al corrente degli stadi attraverso i quali si giunse alla pubblicazione di quella che finora è la più ampia e comprensiva raccolta delle poesie di O’Grady dal 1956 al 1996. ■

Il 28 maggio 2003 si è spento a Dublino, dove era nato nel 1920, lo scrittore James Plunkett, pseudonimo di James Plunkett Kelly. Kelly aveva infatti deciso di privilegiare per l’attività artistica il secondo nome, che la madre gli aveva imposto sull’onda della canonizzazione dell’irlandese Oliver Plunkett, per sottolineare in un

James Plunkett, the
“quiet realist”, in
memoriam

Carla de Petris

ironico contrappasso la propria avversione per la Chiesa Cattolica d’Irlanda,

In onore di uno dei massimi scrittori irlandesi del secolo ormai trascorso, il Sindacato degli Scrittori irlandesi ha istituito recentemente il “James Plunkett Memorial Award – A Short Story Competition”. Sembra quindi non inutile tracciare le linee

della sua produzione artistica, invitando gli editori italiani, che in altri casi sono tanto attenti alla letteratura dell'isola anche quando non di eccelsa qualità, a proporla al pubblico italiano.

Come la maggior parte degli irlandesi, James Plunkett Kelly aveva frequentato una scuola cattolica, che aveva presto abbandonato per un impiego presso l'azienda municipale del Gas.

Sulle orme del padre, un autista attivamente impegnato nel sindacato dei Trasporti, anche il giovane ebbe modo di vivere in prima persona l'esaltante stagione che il sindacalismo irlandese conobbe sotto la guida di due leader carismatici, James Larkin e James Connolly, che culminerà nel grande sciopero generale del 1913, e che si spegnerà definitivamente nel conformismo reazionario e confessionale e nel getto nazionalismo degli anni del secondo conflitto mondiale, in cui l'Irlanda di De Valera si chiuse in una neutralità stizzosamente anti-britannica.

Nel 1946 Kelly fu eletto segretario del sindacato dell'azienda del Gas. A causa di una visita fatta nell'allora Unione Sovietica con altri intellettuali irlandesi nel 1955, gli furono chieste le dimissioni dal sindacato attraverso una violenta campagna della stampa cattolica; rifiutatosi di cedere al ricatto, preferì licenziarsi dal posto di lavoro. In seguito fu assunto dalla RTE, l'emittente radiofonica irlandese per cui lavorò ininterrottamente per il resto della sua vita, passando dalle produzioni radiofoniche a quelle televisive.

Alla passione politica si accompagnava quella sportiva per l'antico *football* gaelico, giungendo ai massimi livelli del campionato nazionale. Ma i suoi talenti artistici presero presto il sopravvento. Diplomatosi in violino e viola, nella sua lunga vita fu segretario della Dublin Chamber Orchestra Society e Direttore della Royal Irish Academy of Music.

Plunkett esordì come autore di racconti nel 1942, quando il prestigioso periodico *The Bell*, diretto da Sean O'Faolain, gli pubblicò "The Mother". La "short story" conosceva in quegli anni in Irlanda una grande stagione. Accanto a Plunkett, O'Faolain, Frank O'Connor, Liam O'Flaherty e Mary Lavin, raccoglievano l'eredità di Joyce, sottoponendo il genere a una riflessione critica puntuale e provocatoria. In *The Lonely Voice*, insuperato studio sul racconto, un genere letterario che "fiorisce su ogni frontiera culturale", O'Connor individua la voce solitaria dell'uomo senza qualità, appartenente a un "gruppo sociale

sommerso" o emarginato, che "si confronta con le ambiguità di una società in mutamento".

Questa definizione si adatta perfettamente ai racconti di Plunkett, che ebbe il privilegio di vederne pubblicati cinque nel 1954 in un numero speciale monografico di *The Bell*, con il titolo *The Eagles and the Trumpets and Other Stories*, e con l'introduzione di Anthony Cronin. In quell'occasione il curatore spiegò la ragione della scelta di Plunkett per quell'iniziativa editoriale straordinaria, sottolineandone l'originalità del "sobrio realismo" rispetto alla voga allora prevalente dell'evasione verso il primitivo o il nostalgico.

Nel 1955 uscì *The Trusting and the Maimed* (New York: Devin Adair Co., seconda edizione ampliata, London: Hutchinson, 1959), la prima raccolta di racconti, racconti che sulle orme di Joyce percorrevano le età dell'uomo, dall'infanzia alla maturità. Altri sei racconti saranno aggiunti nell'edizione delle *Collected Stories* (Dublin: Poolbeg, 1977).

La generazione, cui Plunkett appartiene e che negli anni Sessanta e Settanta sviluppò i temi e le forme della novellistica irlandese già delineati da O'Faolain e O'Connor, rimane oggi nel cono d'ombra gettato dagli scrittori più giovani, come Banville, Doyle e Bolger, che hanno conosciuto dagli anni Ottanta a oggi uno strepitoso successo internazionale. Ma, come è stato detto, la letteratura irlandese non è sbocciata per miracolo con l'ingresso dell'Irlanda nella Comunità Europea e il conseguente boom economico. Solo per limitarci al genere della *short story*, bisognerà rileggere i racconti di John Jordan (*Yarns*, 1977), e della straordinaria Juanita Casey (*Hath the Rain a Father?*, 1966), e quelli di Benedict Kiely, uno scrittore e critico troppo presto dimenticato (*A Journey to the Seven Streams*, 1963; *A Ball of Malt and Madame Butterfly*, 1973; *A Cow in the House*, 1978).

Di Plunkett si è spesso esaltata la capacità di raccontare quella che un tempo si definiva la 'classe operaia', che però, parafrasando un celebre film italiano, nei suoi romanzi non 'va in paradiso'. I suoi personaggi, non solo operai, ma anche 'borghesi piccoli piccoli', lottano per conservare la posizione raggiunta nella scala sociale, intesa come misura di dignità e rispettabilità. È una umanità che con termine pugilistico si direbbe di 'incassatori'. *The Eagles and the Trumpets* è senza dubbio il miglior esempio di ciò. Sweeney ha promesso a una giovane maestrina, conosciuta da poco

durante un soggiorno in campagna, di raggiungerla per il fine-settimana, ma si lascia trascinare da un amico, che gli spilla i soldi risparmiati per il viaggio, in una di quelle disperanti e disperate sessioni di bevute di *pub* in *pub* per cui gli irlandesi sono tristemente famosi, in un crescendo di autocommiserazione e disperazione. Lo sguardo attento del narratore si sposta, lucido e comprensivo, sulla ragazza la quale al paese, dopo l'inutile attesa, accetta l'invito al ballo di un commesso viaggiatore semi-alcolizzato di cui vede impietosamente i limiti. Come la nuvola che lega Bloom a Stephen in *Ulysses*, una luna grande come "a big bloody aspirine" accomunerà per un attimo i due protagonisti, distanti nel tempo e nello spazio.

Tra le storie di ambiente operaio *The Boy on the Capstan* è la migliore. Gli ultimi giorni in cantiere di un vecchio operaio portuale sono rovinati da uno scherzo sciocco dei suoi compagni, ma anche in questo caso non c'è dubbio che la simpatia del narratore vada al vecchio Dobbs il quale è sorpreso ad 'accarezzare' l'argano, lo strumento di lavoro di tutta una vita. Plunkett rifiuta il facile bozzetto infarcito di irlandesità stereotipata a cui ci ha abituato tanta letteratura prodotta nell'isola, per dare alle sue creature uno spessore tragico molto vicino alla paralisi joyciana.

Dal radiodramma *Big Jim* del 1954 Plunkett ricavò il suo più famoso lavoro teatrale, *The Risen People*, rappresentato nel 1958 prima all'Abbey Theatre, poi allo Unity Theatre di Londra con la presentazione di Sean O'Casey, e al Lyric Theatre di Belfast diretto da Mary O'Malley. Ancora venti anni dopo, nel 1977, il dramma ottenne un enorme successo di pubblico e di critica al Project Arts Centre di Dublino con la regia Jim Sheridan. Questo successo confermato ad ogni riproposta ha fatto di *The Risen People* un classico del teatro irlandese.

Nel 1969 l'autore pubblicò il romanzo *Strumpet City*, che segue i medesimi turbolenti avvenimenti storici, culminati nel grande sciopero del 1913, al centro del dramma sopra ricordato. Il titolo è una citazione dal dramma di Denis Johnston *The Old Lady Says 'No!'*: "Strumpet City in the sunset / Suckling the brats of Scot, of Englishry, of Huguenot / Brave sons breaking from the womb, / wild sons fleeing their mother / Wilful city of savage dreamers, / So old, so rich with memories!"

C'è da chiedersi oggi come si inserisca questo romanzo nel panorama complessivo della narrativa irlandese. Se cioè questo grande 'romanzo

popolare' abbia ancora diritto di cittadinanza o se il tramonto delle ideologie e il fiorire della grande sperimentazione linguistico-strutturale dei romanzieri più giovani lo abbiano irrimediabilmente trascinato verso una generale amnesia critica. Anthony Burgess non è di questo avviso quando lo colloca con *Farewell Companions* del 1977, che ne è il seguito e il completamento, tra i novantanove migliori romanzi inglesi del dopoguerra.

Nel tentativo di fissare la distinzione tra letteratura di massa e letteratura di consumo, lo studioso Giuseppe Petronio ebbe a dire che quest'ultima altro non è che la "banalizzazione a fini diversi, [commerciali], di generi, moduli, linguaggi", mentre la letteratura di massa "è collegata al costituirsi e rafforzarsi di una società di massa e [...] sarebbe dunque un termine per indicare la letteratura moderna, dalla Rivoluzione francese in poi." In questa prospettiva fin troppo ampio compito dell'artista sarebbe di rendere il mondo "in modi fruibili dalle masse" spinto dalla "volontà consapevole e attiva di [...] comunicare la propria visione del mondo." Non ci stupirà che uno scrittore fortemente impegnato sul fronte della sinistra come era James Plunkett sentisse l'urgenza di comporre ed esaltare la propria visione e speranza politica in "una visione epica di sé e del mondo", scegliendo la forma del romanzo storico. Perché infatti *Strumpet City* ha tutte le caratteristiche codificate da Lukacs e da altri studiosi di quel genere letterario, con l'aggiunta che esso è anche romanzo popolare nella grande tradizione inglese del XIX secolo. Grazie a una struttura narrativa che esalta la tensione interna, la pluralità dei punti di vista, la varietà degli strati sociali che in essa interagiscono, *Strumpet City* è un'opera di ottimo livello e fattura, che ci offre uno spaccato della vita e della storia di un popolo nel momento in cui esso trova in sé l'energia per insorgere contro il soprano, conquistare un più alto grado di coscienza.

Strumpet City è diviso in tre libri con precise indicazioni cronologiche: il primo libro tratta il periodo dal 1907 al 1909, il secondo dal 1909 al 1912 e il

terzo dal 1913 al 1914. La narrazione procede attraverso brevi episodi, scene o *sketches*, a comporre un mosaico in cui i personaggi si muovono per il dedalo delle strade e degli interni, si incontrano, vedono e sono visti. I personaggi più numerosi appartengono al proletariato urbano come Mary e Bob Fitzpatrick e Pat, amico e compagno di lotta di Bob, ma accanto a loro si muovono i ricchi e gretti Bradshaw, cattolici, e Yearling, l'anglo-irlandese aristocratico e aperto che alla fine dovrà lasciare il suo paese per l'Inghilterra, e una rappresentativa componente del clero, ma anche lo straordinario Rashers Tierney, tragica maschera di sottoproletario che la crescente miseria della società intorno a lui fa precipitare verso una morte oscura come lo scantinato in cui viene ritrovato dopo giorni con il suo cane, entrambi divorati dai topi. Il personaggio di Aloysius Hennessy rappresenta la posizione socialmente intermedia. Con moglie e undici figli, egli non ha un lavoro fisso, ma al contrario di Tierney il suo aspetto non dimostra la sua condizione economica. Novello Simon Dedalus, passa la sua giornata passeggiando con la bombetta ben salda in testa e solo di essa si preoccuperà nei momenti più violenti dello scontro di piazza.

Interessante è il modo in cui l'unico personaggio storico del romanzo, il leader Jim Larkin, cessa di essere una persona reale e divenga la personificazione dello spirito dei lavoratori in lotta. Questa dimensione atemporale è ulteriormente confermata dalla struttura aperta dell'opera, senza una conclusione definitiva. Il lettore è messo nella condizione di cogliere la natura transitoria delle avversità, dei fallimenti.

Memorabile fu il cameo che di Larkin fece Peter O'Toole nella versione televisiva a puntate del romanzo realizzata dalla RTE. Dell'attore Plunkett disse "è piuttosto alto e assomiglia un poco a Larkin. Qualcuno aveva fatto delle obiezioni perché O'Toole non ha un accento irlandese, ma neppure Larkin lo aveva. Il suo era l'accento di tanti irlandesi emigranti: un po' americano, un po' di Liverpool e un po' irlandese."

Plunkett riesce a ricreare la Dublino del tempo non solo attraverso la cronaca degli avvenimenti storici o il ritratto di personaggi che rappresentano ogni strato sociale, ma anche attraverso "gli odori di cucina e di corpi malnutriti, perché la miseria ha i suoi odori particolari." L'odore che grava sulla città è quello dello zolfo, dei fumi e dei vapori gialli e del tè forte bevuto dagli uomini della fonderia. La stanza di Yearling, al mattino, profuma di "eggs and bacon", la stanza di Padre Giffley di whiskey, e della menta con cui tenta di nascondere l'odore. Rushers Tierney ha il tanfo stesso della miseria: dello sporco, del sudore, dei vecchi abiti consunti, dell'umidità della cantina in cui vive, fino a culminare nel puzzo nauseabondo del suo stesso cadavere in decomposizione.

Lo stesso Plunkett in un'intervista ha suggerito la prospettiva dalla quale guardare a *Strumpet City* nel discorso più ampio della letteratura irlandese:

"Joyce ha scritto di quello strato della popolazione di Dublino costituito da impiegati frustrati e da piccoli borghesi ossessionati dalla rispettabilità. O'Casey ha scritto degli emarginati. Ma io sapevo che c'erano altri elementi nel quadro. Non voglio fare paragoni tra Joyce, O'Casey e me, ma io ho pensato che c'era dell'altro. C'era la massa del clero con le sue sfaccettature e la classe dirigente. Non solo. Quello che contava era il mescolarsi di questi elementi nella vita quotidiana della città. [...] Ho scelto gli anni dal 1907 al 1914 perché fu allora che una specie di terremoto cambiò irreversibilmente le cose. Il vecchio mondo tramontò e il nuovo iniziò dolorosamente ad emergere."

Non sarebbe inutile, oggi che Dublino conosce i giorni dello splendore del capitalismo globalizzato e globalizzante, riandare a questo romanzo che nel fatidico 1969 invitava già a riflettere sul passato allora prossimo delle lotte incompiute dei "savage dreamers" che avevano attraversato la "strumpet city" solo qualche decennio prima e che il conformismo codardo aveva costretto a "fleeing from the Mother". ■

Ogni realizzazione enciclopedica esprime o sottintende paradigmi ideologici: un'enciclopedia non è mai soltanto uno strumento neutro di consultazione – un *companion*, che servizievolemente ti accompagna – ma anche e innanzitutto un monumento a qualcosa: per lo più ad

Fergal Tobín, *The Encyclopaedia of Ireland*, Dublin, Gill Macmillan, 2003, pp. 1218

Melita Cataldi

un orientamento culturale (si pensi all'*Encyclopédie* dei Lumi, e, per fare un esempio più vicino a noi, alla *Enciclopedia* della Einaudi) o a una cultura nazionale (si pensi alla gentiliana *Enciclopedia Italiana* o alla *Encyclopaedia Britannica*). A questa secondo gruppo si deve ascrivere questa *The*

Encyclopaedia of Ireland apparsa alla fine del 2003 in un unico ma imponente volume. Sono più di 1200 grandi pagine patinate di formato 21x28, stampate su due colonne in corpo 9: oltre 5000 voci, tutte firmate da specialisti, anche le più concise, accompagnate da circa 700 immagini scelte con gusto e ben riprodotte. Per realizzarla sono stati coinvolti circa mille collaboratori, principalmente irlandesi (anche se provengono da quattro continenti), tra i quali in ogni ambito spiccano nomi davvero eccellenti.

Ideata da Fergal Tobín, direttore editoriale della casa editrice dublinese Gill & Macmillan, questa enciclopedia ha il dichiarato intento di essere "una celebrazione del contributo di un popolo vibrante e indomabile (*vibrant and irrepressible*) alla cultura del mondo", e si propone di mostrare tanto la ricchezza della cultura irlandese del passato (essere dunque un "testamento", testimonianza di un lascito), quanto la vitalità della cultura attuale (ed essere dunque anche un "biglietto da visita" verso il nuovo secolo). Essa guarda dunque al passato irlandese non più con nostalgia, come ad una grandezza perduta, ma con l'orgoglio di un'appartenenza, come in una linea di ininterrotta continuità con il presente.

Significativamente sul retro della argentea sovracopertina si legge la frase autopromozionale "A celebration of Irish achievement in all fields of human endeavour", dove il singolare *achievement* (compimento) anziché il plurale *achievements* (realizzazioni) evoca una sorta di maturità finalmente raggiunta da un paese oggi completamente uscito dall'isolamento, che sta superando il trauma della divisione politica, e ha ormai raggiunto un livello economico e culturale omogeneo con quello dei paesi più avanzati del mondo (lo spettacolare mutamento socio-economico dell'ultimo decennio ha visto raddoppiare la produzione e aumentare la popolazione di ben mezzo milione).

Che si tratti di un'enciclopedia dell'Irlanda intera, della sua concreta unità culturale nonostante la divisione politica tra *The Republic* e *The North*, balza all'occhio dalla scelta delle voci

e dai nomi dei collaboratori, ed è sottolineato nella vivace prefazione del curatore Brian Lalor, che non nasconde le difficoltà incontrate nel trattare unitariamente la materia dopo settant'anni di separazione in campo politico, economico e culturale, durante i quali i due territori hanno vissuto vite parallele e le popolazioni avevano sviluppato atteggiamenti oscillanti "tra l'indifferenza ufficiale sul piano politico e, in ambito privato, l'amnesia".

Un'altra scelta che si imponeva nel trattare di una cultura che da più di un secolo e mezzo, al seguito di milioni di emigranti, ha avuto una sua grande vitalità anche all'estero, era in quale misura tener conto della diaspora. Documentare in dettaglio quelle realtà diffuse nello spazio e stratificate nel tempo avrebbe comportato un impegno di documentazione enorme, ma l'*Encyclopaedia* sopperisce con una nutrita quantità di ampie voci dedicate all'emigrazione nei singoli paesi del mondo (se ne contano una quarantina, da "Argentina, the Irish in" a "Wales, the Irish in") e a singoli temi connessi (per fare alcuni esempi, troviamo le voci "migrant letters", "women and emigration", "Irish music in North America", "Irish theatre in America", "Irish place-names abroad", "United States Presidents of Irish descent"...).

Tra gli ambiti della cultura hanno particolare spazio la storia, la geografia e la letteratura (ove le voci dedicate a scrittori in lingua irlandese non sono meno frequenti di quelle dedicate a scrittori anglo-irlandesi), ma anche la religione (in particolare la chiesa cattolica, di cui vengono sottolineate le attuali difficoltà e il vertiginoso calo delle vocazioni) e la filosofia, la mitologia, il folklore, l'archeologia e l'architettura, le arti visive e la fotografia, la musica, il teatro, il cinema, e la sociologia, l'economia, la medicina, le scienze, l'editoria e il giornalismo. Particolare attenzione è rivolta anche alla "cultura materiale": nell'indice dei soggetti sono presenti sezioni come "craft", "clothing" o, estesissima., "food and drink" (la voce "Potato and potato cookery" occupa da sola quasi tre colonne).

L'ambito della letteratura – quella che qui ci riguarda più immediatamente – è forse quello in cui si colgono i più ampi squilibri e troppe ingiustificate omissioni. Mentre alcune voci sono perfettamente riuscite, sempre concise e ricche di utili informazioni e spunti (con fiducia ci si affida alla competenza di critici come Terence Brown, che è anche *consultant editor* per tutta la parte letteraria, a Declan Kiberd e David Norris, e, per la letteratura moderna in irlandese, a Alan Titley e Garóid Denvir) altre voci sono decisamente meno soddisfacenti. Per fare un solo esempio, "Poetry in English" è argomento sbrigato in meno di una colonna, mentre manca del tutto una corrispondente voce "Poetry in Irish". E similmente, nel campo degli studi celtici, mentre si apprezzano le belle voci firmate da specialisti d'alto profilo come Tomás Ó Cathasaigh, Máirín Ní Dhonnchadha o Thomás Ó Loughlin, spiace non trovare, per esempio, un cenno ai grandi celtisti (quelli del passato, come Kuno Meyer, e quelli del presente, come Proinsias Mac Cana).

Non si deve dunque chiedere a questa *Encyclopaedia*, che vuole essere onnicomprensiva, la completezza e l'omogeneità che troviamo in altri strumenti specifici, come l'*Oxford Companion of Irish Literature* (1996) e l'*Oxford Companion of Irish History* (1998). Suoi pregi sono piuttosto l'elasticità nella scelta delle voci e lo sforzo di risultare accessibili a una *general readership* (anche un ragazzino dovrebbe essere in grado di consultarla con gusto).

Con interesse, curiosità e godimento vi si incontrano argomenti apparentemente marginali, effimeri o banali: come ad esempio la voce "Fireside magazines" (i periodici popolari, come il glorioso settimanale *Ireland's Own* che tuttora circola in 50.000 copie) o "Poems on the DART" (la bella abitudine, inaugurata nel 1987, di esporre poesie d'autore nei vagoni della metropolitana verde che costeggia la baia di Dublino).

Paradossalmente in questo ambizioso monumento editoriale ciò che più si apprezza sono proprio quelle piccole tessere scintillanti incastonate qua e là. ■

Scozia

Divertente. Graffiante. Polemica. Sarcastica. Suadente. Provocatoria. Dotta. Post-moderna. Femminista. Post-femminista. Pseudo-mitologizzante. Monologante. Avvincente. Parodistica.

Carol Ann Duffy è tutto questo, e anche altro, ovviamente, come la recente traduzione del suo *The World's Wife* (1999) esemplifica per il pubblico italiano in un agile libro tascabile che si rilegge volentieri tenendo a mente tanti luoghi comuni, tante reminiscenze fanciullesche e giovanili, tanti stereotipi letterari e non che abitano da sempre in ciascuno di noi.

Poeta, drammaturga e scrittrice a tempo pieno, Carol Ann Duffy è nata nel 1955 a Glasgow da genitori cattolici appartenenti alla classe operaia. È cresciuta a Stafford e si è laureata col massimo dei voti in Filosofia presso l'Università di Liverpool nel 1977. Già curatrice della rivista *Ambit*, svolge anche l'attività di recensore e di scrittrice per programmi radiofonici e televisivi. Dopo un'esperienza londinese, nel 1996 si è trasferito a Manchester dove tuttora vive, insegnando poesia e scrittura presso la Manchester Metropolitan University. Duffy ha alle spalle tutti libri di successo, quali *Standing Female Nude* (1985), vincitore dello Scottish Arts Council Award; *Selling Manhattan* (1987), che fu insignito del Somerset Maugham Award; *The Other Country* (1990); *Mean Time* (1993), vincitore del Whitbread Poetry Award e del Forward Poetry Prize (Best Poetry Collection of the Year); e *The World's Wife* (1999). La sua ultima pubblicazione, *Feminine Gospels* (2002), è una vera e propria celebrazione della condizione femminile, mentre di recente è tornata ai libri per bambini con *The Good Child's Guide to Rock N'Roll* (2003). Tra i premi più prestigiosi da lei ricevuti ricordiamo anche l'Eric Gregory Award

Carol Ann Duffy, *La moglie del mondo*, a cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 181

Marco Fazzini

nel 1984, il Cholmondeley Award nel 1992, il Dylan Thomas Award (dalla Poetry Society nel 1989) e il Lannan Literary Award (dalla Lannan Foundation, USA) nel 1995. Ha anche ricevuto dalla casa reale il titolo OBE (Order of the British Empire) nel 1995, il CBE (Commander of the British Empire) nel 2001, ed è diventata Fellow of the Royal Society of Literature nel 1999. Dopo aver sfiorato l'assegnazione del titolo di Poeta Laureato – onorificenza che mai però sarebbe potuta andare ad una celebrità che altrettanto celeberrimamente vive una sessualità “non canonica” in terra inglese – ha accettato di vendere nel 1999 tutti i suoi manoscritti e suoi taccuini alla Robert W. Woodruff Library (Emory University), e nell'ottobre del 2000 le è stata concessa una borsa di studio del valore di 75.000 sterline per un periodo di studio e scrittura dal National Endowment for Science, Technology and the Arts.

Se Anne Sexton aveva riscritto le favole nel suo *Transformations* (1971), Angela Carter era riuscita ad essere creativamente femminista in prosa (si rilegga, al proposito, il suo *The Bloody Chamber*, del 1979), riscrivendo in parte alcuni dei miti collettivi con l'ironia che le fu propria, e U.A. Fanthorpe aveva creato una galleria di donne shakespeariane in *Standing To* (1982), Carol Ann Duffy in questo libro

lo fa in modo sistematico concentrandosi su personaggi femminili in gran parte appartenenti al nostro immaginario letterario, e aggiungendone di nuovi che ci fanno prima sorridere e poi pensare attentamente ad altre e diverse versioni di quella che fu, o ci dissero che fu, storia, cultura, ideologia, scienza. Si rileggano per esempio i versi dedicati alla Signora Darwin:

Siamo andati allo zoo.

Gli ho detto –

C'è qualcosa in quello scimpanzè
che mi fa pensare a te.

Oppure, in una bella traduzione che non sacrifica quasi alcuna rima, o assonanza, o consonanza dell'originale, come avviene spesso in questo libro, il testo in cui la voce parlante è Frau Freud, di cui si citano qui i versi conclusivi:

Cercate di capirmi, nulla obietto al
serpente
nei calzon, grande amico delle mogli,
a piston, pistole e pitoni – ciò che voglio
indicare,
signore mie care, è il pene comune – per
niente grazioso...
che senso di pena... quell'occhio
solitario strabico invidioso...

O, ancora, un'ipotetica quanto realistica Signora Icaro che smantella, con la praticità che è spesso il dono sommo d'ogni donna, i voli e le ambizioni pindariche di chi ama sempre e comunque volare:

Non sarò la prima né l'ultima
che se ne sta su un costone,
a guardare il marito
che dimostra al mondo
di essere un totale, perfetto, emerito,
assoluto coglione.

La varietà delle voci di Duffy è stupefacente, come intrigante è la sua lettura dei cliché legati al rappor-

to dei sessi, alle costrizioni create dal potere e dalla morale, a tutto ciò che si nasconde nel non detto o nel mai esposto. I suoi monologhi sono quasi sempre indimenticabili, e per questi non attinge solo da Laforgue, Browning, T.S. Eliot, e da altri che in questa tecnica poetica furono maestri, come W.S. Graham, ma anche e soprattutto da alcuni surrealisti, da Dylan Thomas, da Ted Hughes, dai colloquialismi e dai giochi dei poeti di Liverpool a lei vicini negli anni Settanta, da Neruda e probabilmente

anche da MacCaig. Aperto dalla prova iniziatica di "Berrettino rosso", una cappuccetto che finisce per far banchetto del puzzo e della bestia ch'è propria del lupo, squartandone poi la pancia per trovarvi le ossa della nonna e lasciando quindi la tana non prima d'aver riempito quella pancia di sassi, "E dal bosco, cantando, coi miei fiori, sola soletta esco", il libro passa in rassegna la Signora Mida, la moglie di Tiresia, la coniuge di Faust, Queen King, Medusa, Circe, la Signora Lazzaro, Salome, Euridice, le

sorelle Kray (l'equivalente femminile di due famosi gangster, i gemelli Kray per l'appunto, che divennero leggenda nella Londra degli anni Sessanta), la gemella di Elvis, Papa Giovanna, Penelope, la Signora Bestia ed infine Demetra, il più dolce dei ritratti, la donna che alla vista della figlia che veniva da molto, molto lontano, a piedi nudi, provò che "l'aria si fece dolce e tiepida al suo passaggio./ sorrise il cielo azzurro, senza posa alcuna, / con la piccola bocca timida della luna nuova". ■

Douglas Dunn è uno dei maggiori poeti contemporanei. Nato nel 1942 ad Inchinnan, nel Renfreswshire (Scozia), Dunn pubblica il suo primo volume di poesie nel 1969 grazie all'interessamento di Philip Larkin, con il quale era entrato in contatto, ancora studente, presso l'Università di Hull. L'apprezzamento critico ottenuto da quel primo volume, *Terry Street*, rappresenta il trampolino di lancio di una carriera creativa che porta Dunn ad ampliare continuamente il raggio e la profondità della sua poetica, raggiungendo il grande successo di pubblico nel 1985 (*Elegies*) e proseguendo con la pubblicazione di racconti brevi, articoli, antologie e nuove raccolte di poesie che testimoniano un'incessante desiderio di esplorazione della realtà e di evoluzione stilistica e formale. Già da parecchi anni la fama e l'opera di Dunn hanno valicato i confini geografici e linguistici di partenza, tanto che i lavori del poeta scozzese sono attualmente tradotti in francese, tedesco, norvegese, polacco, bulgaro e giapponese. Stupisce quindi il fatto che nel panorama editoriale italiano non esistano ancora, almeno al di fuori dei circuiti delle riviste specialistiche, studi monografici o traduzioni dell'opera di Douglas Dunn. Un primo e fondamentale passo per colmare questo vuoto lo compie ora Marco Fazzini, critico, traduttore, esperto di letterature post-coloniali, e già autore di saggi dedicati alla poesia scozzese e sudafricana.

Long Ago è diviso in tre sezioni. Le traduzioni dei testi, che costituiscono il fulcro del volume, sono precedute da una biografia letteraria e seguite da un'intervista con il poeta stesso. In realtà, la nota biografica che apre il volume non è una semplice sinossi della vita e delle opere dell'autore. Fazzini ripercorre la maturazione artistica di Dunn accostandola a quella più schiettamente umana in un rac-

Douglas Dunn,
Long Ago e altre poesie
(1969-2000), cura e
traduzione di Marco
Fazzini, Lugo, Edizioni
del Bradipo, 2003, pp. 134

Sauro Fabi

conto in cui vita e poesia, realtà e creatività si incrociano e si intersecano senza soluzione di continuità, facendo scaturire continui spunti critici e ipotesi interpretative. È così che, accanto al Dunn poeta che passa dai toni stentorei e quasi ieratici di *Terry Street* a quelli soffusi, intensi e toccanti di *Elegies*, vediamo emergere prepotentemente anche il Dunn uomo, o meglio il Dunn "piccolo scozzese barbuto e borbottante di 26 anni" (p. 9) – così lo definì Larkin – che cresce, passa attraverso il lutto lacerante della perdita della moglie e riesce a superarlo ricreando e reinventando catarticamente il proprio stile poetico con nuovi toni e con una più profonda consapevolezza. Questa dialettica tra il lato privato e umano e quello poetico e pubblico si riflette nell'opera del poeta in un continuo e incessante rimpallo tra tematiche universali e realtà precisamente determinate, quasi minimaliste. Fazzini scrive che, "a differenza di Larkin, Dunn non ha mai generalizzato sull'uomo, la morte o l'amore. Ha invece situato i suoi lavori in un tempo ed in uno spazio determinato" (pp. 11-12). Ciò non vuol dire che Dunn non affronti quesiti di grande portata. L'uomo, la morte, l'amore pervadono l'opera di Dunn e, pur non essendo quasi mai trattati direttamente, riescono ad arrivare al lettore con una forza dirompente proprio perché il poeta li fa emergere da episodi quotidiani, sempre circoscritti

in luoghi e momenti precisi. È grazie a questa tecnica, a questo "resoconto decentrato della realtà" (p. 11) che Dunn riesce a sviluppare, nel corso degli anni, quel delicato equilibrio tra osservatore e osservato, tra rabbia ironica e intimismo che rende la sua opera inconfondibile.

La selezione di poesie contenuta nel volume copre l'arco completo della produzione poetica dell'autore scozzese, dalle scene di vita proletaria e suburbana di *Terry Street* alla delicatezza raffinata ed energica a un tempo del recentissimo *The Year's Afternoon* (2000). Fazzini riesce a restituire splendidamente l'evoluzione stilistica e formale compiuta da Dunn in un percorso poetico lungo più di trenta anni, costantemente in bilico tra narritività e verso ritmico, tra colloquialismi e impercettibili giochi di rime interne e musicalità. "Uomini di Terry Street", "Il secondo parere", "L'anello di Pushkin" mantengono in italiano quegli stessi tratti fondamentali che rendevano le versioni originali profondamente diverse tra loro pur nella coerenza di un comune percorso di maturazione poetica. Oltre al rispetto delle peculiarità delle varie tappe evolutive della produzione di Dunn, Fazzini ha anche il merito, forse ancora più significativo, di non cedere mai alla tentazione di una eccessiva "letterarizzazione" della versione tradotta, riuscendo così a lasciare inalterata una delle caratteristiche più dirompenti dell'opera di Dunn, ovvero la sua accessibilità "ad ogni tipo di lettura e di lettore" (p. 23). Lo stile spesso narrativo e colloquiale, la linearità della sintassi, l'immediatezza, la sensazione di estrema sincerità – sull'importanza della quale Dunn stesso si soffermerà nell'intervista che chiude il volume – sono fattori imprescindibili nell'opera del poeta scozzese e sono tutti quasi sempre riscontrabili, in maniera naturale e cristallina, nella traduzione italiana.

L'estrema cura nell'edizione (il libro è arricchito da illustrazioni di Will Maclean ispirate alla poesia che dà il titolo al volume), il taglio critico non intellettualistico, la completezza antologica e l'accattivante accuratezza delle traduzioni fanno di *Long Ago* la porta d'accesso ideale per qualsia-

si lettore italiano all'opera di uno dei maggiori poeti contemporanei e rendono onore allo sforzo editoriale di una piccola casa editrice come le "Edizioni del Bradipo". Rimane la speranza e l'augurio che questo esempio venga seguito anche da editori con maggiore visibilità e presen-

za sul mercato, possibilmente in grado di cogliere l'occasione per far conoscere al pubblico italiano un autore capace di coniugare una potente e toccante densità poetica con un'accessibilità e una piacevolezza di lettura felicemente fuori dal comune. ■

Douglas Dunn, nato ad Inchinnan, Renfrewshire, nel 1942, si può considerare senza timore di smentita il più importante poeta scozzese della sua generazione, oltre che una delle personalità culturali più in vista a nord del Vallo di Adriano (è un importante saggista e titolare della cattedra di Letteratura inglese all'Università di St. Andrews). Può perciò stupire che in Italia lo si conosca relativamente poco – se lo si mette a confronto con altri poeti anglofoni anche di scarsa rilevanza – e lo si sia tradotto, almeno sino a questo momento, poco o nulla. Di colmare questa lacuna si occupa, come già era avvenuto per Kenneth White e Geoffrey Hill, una piccola ma attentissima casa editrice, per la quale Marco Fazzini ha curato una breve silloge di poesie affiancate a traduzioni italiane che gareggiano in lirismo con gli originali. Il volume è corredato da una preziosa – per l'ignaro lettore italiano – "biografia letteraria" di Douglas Dunn, nonché da una conversazione fra autore e traduttore.

Douglas Dunn è una figura strana e ibrida nel panorama letterario scozzese del Novecento, soprattutto se si pensa alle sue affiliazioni e derivazioni poetiche: almeno inizialmente, infatti, egli ha avuto a modello non tanto i grandi predecessori scozzesi (Edwin Muir e Hugh MacDiarmid su tutti), quanto quel Philip Larkin che negli anni della formazione umana e letteraria di Dunn era considerato il poeta inglese per eccellenza. La prima raccolta di Dunn, *Terry Street* (1969), pubblicata dalla Faber & Faber grazie ai buoni uffici dello stesso Larkin, venne immediatamente ricondotta dai critici alla pacata poetica del quo-

Douglas Dunn,
Long Ago e altre poesie
(1969-2000), cura e
traduzione di Marco
Fazzini, Lugo, Edizioni
del Bradipo, 2003, pp. 134

Massimiliano Morini

tidiano del più anziano scrittore di Hull. Come ci ricorda Fazzini, tuttavia, rispetto a Larkin il giovane poeta scozzese sfoggiava uno sguardo più aperto e disponibile verso l'esterno, meno disposto a far svaporare la descrizione concreta nella riflessione egocentrica. "A differenza di Larkin", leggiamo nella "breve biografia letteraria", "Dunn non ha mai generalizzato sull'uomo, la morte o l'amore", preferendo concentrare i suoi versi empatici sull'osservazione di persone e cose (in "Un trasloco da Terry Street", una delle poesie della prima stagione, la *persona* poetica di Dunn conclude la descrizione del trasloco suburbano su un inatteso quanto folgorante "Quell'uomo, gli auguro del bene. Gli auguro dell'erba"). Inoltre, come si evince anche da questa raccolta, l'ironia lieve del poeta scozzese non aveva molto a che spartire con l'amaro e disincantato sarcasmo del poeta di Hull.

Il successo ottenuto dalla prima raccolta pubblicata sembrò paradossalmente frenare la carriera di Dunn, che nel corso degli anni '70 e '80 pubblicò raccolte meno ispirate (e meno rappresentate nella silloge di Fazzini, ad eccezione di *Elegies* (1985), strug-

gente cronaca degli ultimi mesi di vita della prima moglie). Inizialmente considerato un poeta inglese cui per puro caso era capitato di nascere in Scozia, Dunn cercò in questi anni di ritrovare le radici nordiche della sua poesia, alienandosi le simpatie dei critici e dei recensori londinesi e smarrendo in parte la sua vena in poesie meno ispirate, a tratti forzate e polemiche. Tuttavia, in alcune liriche di quegli anni si intravede già il Dunn sereno e maturo degli anni '90, che svolgerà le sue meditazioni liriche e le sue descrizioni naturali in versi dal respiro classico, caratterizzati dall'aderenza a forme metriche e scansioni ritmiche tradizionali (valgano come esempio i distici di tetrametri giambici di "Loch Music", con cui Fazzini si misura in "Musica lacustre").

Sono gli anni '90, e con essi l'inizio del terzo millennio, il periodo più felice per la poesia di Douglas Dunn: acquisita una competenza metrica ad un tempo facile e duttile, il poeta scozzese può declinarla nelle liriche di *Dante's Drum-kit* come nel recente, splendido volume *The Year's Afternoon* (cui Fazzini dedica particolare attenzione), nonché nel notevolissimo romanzo in versi *The Donkey's Ears*, non antologizzato nel volume italiano, presumibilmente per questioni di spazio. Se si volesse muovere un'obiezione al volume delle Edizioni del Bradipo, si potrebbe dire che, nello sforzo di rappresentare l'intera carriera di Douglas Dunn, essa esclude tante poesie che avremmo desiderato vedere tradotte: ma si potrebbe volgere l'obiezione in elogio, aggiungendo che le dimensioni ridotte di *Long Ago e altre poesie* invogliano il lettore a saperne di più e a leggere dell'altro. ■

Dopo aver raffigurato fin dagli esordi l'alienazione urbana proletaria in modo del tutto personale e senza compromessi, questa volta James Kelman si presenta con un romanzo non ambientato nella sua Glasgow e non incentrato nel mondo working-class, lasciando

James Kelman, *Translated Accounts*, London, Secker & Warburg, 2001, pp. 333

Sandro De Paoli

traspirare però la stessa rabbia e la stessa paranoia delle prime produzioni. La storia, un resoconto narrato al lettore in forma modificata e tradotta, si colloca in un non ben definito paese dove vige una sanguinaria legge marziale e dove il tempo sembra non scorrere. La voce narrante in

prima persona, anonima come tutti i personaggi e i luoghi del libro, lascia fluire la sua testimonianza accorpando liberamente tutto ciò che vede, ricorda o immagina. È un Kelman che spazia a piacimento tra giornalismo di guerra, Conrad e Joyce: la cronaca degli eventi, i dialoghi e gli stati mentali si susseguono e si intrecciano, grazie anche al particolare uso dei segni di interpunzione da parte dell'autore, che in *Translated Accounts* non disdegna bizzarri accorgimenti grafici degni del suo amico e concittadino Alasdair Gray. L'io narrante è al centro di un tortuoso cammino che lo deve portare al ritrovamento di familiari, amici e colleghi scomparsi, ma il viaggio è fondamentalmente finalizzato alla ricerca – vana – della verità sulla condizione umana. Tra amore, scene di sesso estremo, orrori di ogni genere e le atrocità delle famigerate "securitys" (la cui violenza è tale da sfociare nell'assoluta umiliazione del prossimo), la voce narrante svolge la sua indagine sull'essere umano sempre più assente, anonimo, estraniato, disgregato. È un grido di dolore che agli occhi di Kelman lascia Dio, la natura, o chi per loro, totalmente indifferenti:

emblematica la scena, nelle ultime pagine del romanzo, in cui le mosche, impegnate a spartirsi i resti di una carcassa umana, non provano alcun disturbo nei confronti delle grida di orrore del protagonista. Kelman non manca di ironizzare sulle religioni, sempre più istituzioni politiche e sempre meno in grado di dare una risposta ai quesiti essenziali dell'uomo, tanto più che lo scrittore sottolinea sarcasticamente quanto sia assurdo uccidere altri uomini in nome di Dio, cioè colui che dovrebbe amare tutti gli uomini. Ovviamente anche l'eterna questione bene-male è destinata a rimanere insoluta e Kelman insiste nel condannare chi a tal proposito pretende di dare risposte con troppa facilità.

Si rivela infine indovinato l'uso della forma linguistica con la quale i "translated accounts" si mostrano al lettore. Essendo, secondo le avvertenze della prefazione, un lungo rendiconto tradotto da una non specificata lingua, la narrazione scorre via in un inglese atipico, da non madrelingua, come lo scriverebbe o parlerebbe insomma uno straniero (ad esempio la voce narrante utilizza esclusivamente *do not* o *does not* al posto di

don't o *doesn't*, più usati nell'inglese parlato). Kelman quindi decide ancora di rimanere, da un punto di vista linguistico, fedele e aderente quanto più possibile alla realtà, cosa che negli anni '80 gli provocò l'ostilità di una certa critica e di un certo pubblico (in romanzi come *The Busconductor Hines*, *A Chancer* o *A Disaffection*, i dialoghi vengono riportati nello slang di Glasgow, la lingua in pratica della classe operaia della sua città). Essere così devoti alla realtà non significa rimanere vincolati ad un obbligo ma, al contrario, è una scelta di libertà stilistica che slega l'autore dalla tradizionale forma del romanzo realista working-class anglosassone.

Nato a Govan, vicino Glasgow, nel 1946, James Kelman pubblicò il suo primo libro nell'ormai lontano 1973 (*An Old Pub Near the Angel*, raccolta di racconti) raggiungendo la notorietà in Gran Bretagna negli anni '80 grazie ai suoi tre controversi romanzi *The Busconductor Hines* (1984), *A Chancer* (1985) e *A Disaffection* (1989). Autore anche di saggi, Kelman ha ottenuto svariati premi letterari, tra i quali il prestigioso Booker Prize for Fiction nel 1994 per la raccolta di short stories *How Late It Was, How Late*. ■

Nato nel 1911 a Raasay, una piccola isola delle Ebridi roccaforte della fede presbiteriana, Sorley Maclean crebbe in una famiglia legata alle antiche tradizioni di canto e poesia gaelici. Laureatosi presso l'Università di Edimburgo in Letteratura Inglese nel 1933, lavorò come insegnante per diversi anni ricoprendo poi l'incarico di preside della scuola locale di Plockton, nel Wester Ross, dal 1956 al 1972. È stato tra i primi intellettuali a battersi perché il gaelico venisse introdotto come lingua d'insegnamento nelle scuole superiori delle Highlands celtiche. Scrisse poesia in gaelico sin dagli anni trenta, ma solo dal 1977 le sue raccolte cominciarono ad apparire in edizioni bilingue con la traduzione in inglese a opera dello stesso Sorley Maclean. Numerosi i premi, i riconoscimenti e le lauree *honoris causa*, tra cui quelle dalle università di Dundee, Edimburgo e della National University di Dublino.

Le brutture della guerra civile di Spagna che decimò alcuni dei suoi amici e delle sue amiche, ma soprattutto quelle della Seconda Guerra Mondiale alla quale prese parte come protagonista, riportando gravi danni fisici, si intrecciano sempre nella sua

Somhairle MacGill-Eain/
Sorley Maclean, *Dàin do Eimhir/ Poems to Eimhir*,
edited by Christopher Whyte, Glasgow, The Association for Scottish Literary Studies, 2002, pp. 295

Marco Fazzini

poesia alle riflessioni sulla forza dell'amore, della bellezza fisica trattata al modo d'un paesaggio nordico e a spunti metapoetici che fanno del canzoniere *Dàin Do Eimhir* una delle opere più stupefacenti della poesia europea.

Tra le numerose pubblicazioni a firma di Sorley Maclean – tra cui *17 Poems for 6D* (con Robert Garioch), del 1940; *Dàin Do Eimhir, agus Dàin Eile*, del 1943; *Poems to Eimhir* (traduzione a cura di Iain Crichton Smith), del 1968; *Four Points of Saltire. The Poetry of Sorley Maclean, George Campbell Hay, William Neill and Stuart MacGregor*, del 1970; *Reothairt is Contraigh: Taghadh de Dhàin 1932-72/Spring Tide and Neap Tide*:

Selected Poems 1932-72, del 1977; *Poems 1932-1982*, del 1977; *O Choille gu Bearradh/From Wood to Ridge. Collected Poems in Gaelic and English*, del 1989 – le canzoni dedicate ad Eimhir (una supposta quanto finzionale figura femminile nella quale, stando ai recenti documenti, si sarebbero fuse più donne conosciute dal poeta nella sua giovinezza) spiccano per forza poetica, partecipazione emotiva, gioco retorico e ricostruzione pseudo-biografica, imponendosi di fatto tra i grandi libri gaelici del Novecento scozzese:

Ragazza dalla bionda chioma,
biondo intenso, biondo oro,
tu canti, e l'Europa tutta grida;
ragazza riccia, briosa, leggiadra, chiara,
in un tuo bacio la vergogna
dei giorni nostri non sarebbe amara.
Il canto e questa grazia fascinoso
mi farebbero forse dimenticare
il disgusto mortale di tutta questa cosa,
la bestia e il ladro alla guida dell'Europa
e la tua bocca rossa, nel canto antico
portentosa?

Il ciclo di 56 testi, ai più accessibili grazie alla traduzione in inglese dello stesso Sorley Maclean, che tra l'altro nutriva dei seri dubbi su questa trasposizione – "Penso", diceva nella sua ultima intervista, "che il gaelico

possieda un grandissimo patrimonio di poesia per le canzoni, ed anche per questo motivo il gaelico deve essere preservato. Le canzoni non possono essere davvero apprezzate se non da gente che conosce la lingua. Penso che il gaelico abbia delle grandi qualità sintattiche; per esempio, la sua abilità di indicare gradi e posizioni delle enfasi attraverso delle naturali inversioni, o delle particelle. Inoltre, è stata la lingua della mia gente per un numero di generazioni che non riesco neanche a contare. Le qualità sintattiche del gaelico, che ho menzionato, lo rendono ancora più difficile da tradurre in inglese moderno" – è stato largamente completato dalla recente scoperta, a cura del curatore C. Whyte, dei tasselli mancanti (almeno 6 i decisivi) che il poeta aveva voluto occultare al momento della pubblicazione. Grazie in parte alla corrispondenza scambiata con Douglas Young al tempo del completamento del ciclo, e ai testi perduti, oggi disponibili, si sono riscoperti alcuni degli anelli di congiunzione di una storia poetica che è soprattutto una storia di guerra e d'amore, con la Spagna sullo sfondo e la Seconda Guerra Mondiale in primo piano, il tutto declamato al

modo dei bardi gaelici dall'isola di Skye, nelle Ebridi:

Quando parlo del viso,
dello spirito candido del mio candido

alcuno dirà che il mio sguardo
cieco non ha raggiunto la palude,
l'orrido pantano repellente
dove affoga la borghesia:
ma dall'alto del Cuilthionn ho visto
raggi di gloria, e il dolore annihilante;
ho visto dorato luccicare il sole
e il fetore, un pantano tutto nero:
dello spirito conosco l'amarezza dolente
meglio della gioia rapida del cuore.

Il volume, nobilitato da una ricca ed legante introduzione di C. Whyte che contestualizza la scrittura di Maclean non solo all'interno della tradizione scozzese ma anche in un panorama europeo più ampio, soprattutto la scrittura politica e di propaganda d'estrazione socialista, si gode anche grazie ad un esteso commento finale che fornisce dettagli storici, letterari e testuali su ogni singolo testo, e ad una bibliografia aggiornata sui lavori del poeta e sugli scritti critici usciti negli ultimi cinquant'anni. Si tratta d'un grande libro per tutti i tempi e per ogni lettore che sappia cosa sono i grandi temi della passione per la poesia, la creazione

umana, e la forza dell'amore, di contro le brutture d'una lacerante presa di coscienza delle debolezze e delle violenze umane:

Attraverso l'eternità, attraverso le sue
nevi

Le mie poesie mai scritte vedo
La traccia delle loro zampe vedo
Chiazze l'ignaro biancore della neve.
Con le lingue insanguinate, manti
infuriati,

Magri levrieri e magri lupi
Saltano sopra i muri
Corrono sotto l'ombra d'alberi desolati,
Imboccano gole di valloni difficoltosi,
Muovono verso i declivi di monti ventosi.
Ulula quel latrato stridente
Attraverso l'estrema nudità d'epoche

terribili,
Il loro abbaiare incessante nelle mie
orecchie,
Il loro precipitare che dilania la mia
mente.

Corsa di lupi e cani misteriosi
Veloci lungo i sentieri della preda,
Dentro foreste senza deviazioni,
Per le cime dei monti senza inversioni;
I docili cani impazziti della poesia,
Lupi incalzanti la bellezza,
Bellezza dell'animo, bellezza del volto,
Un cervo bianco per valli e colline,
Il cervo della bellezza tua calma e
luminosa,
Una caccia senza tregua, senza alcuna
posa. ■

La complessa e dolorosa storia delle Highlands scozzesi nei cent'anni successivi all'Unione dei Parlamenti del 1707 è di certo poco nota in Europa, e persino nella stessa Gran Bretagna. Primo "complice" di questo disinteresse è senz'altro la storiografia britannica che, sino a tempi molto recenti, ha raffigurato la dura repressione delle due ribellioni giacobite, rispettivamente del 1715 e del 1745, come un ineluttabile processo di "modernizzazione" di regioni arretrate e primitive, sottacendo l'impatto umano e culturale che esse ebbero sulle regioni celtofone del nord della Scozia. Una prospettiva, questa, ben rappresentata dalle asciutte parole di Trevelyan, che non esita a riassumere cinquant'anni di storia in tre righe: "For a generation or more the benefits of the Union seemed to hang fire. But after the liquidation of the Jacobite and Highland questions in 1745-46, Scotland sprang forward along the path towards happier days." (*English Social History. A Survey of Six Centuries. Chaucer to Queen Victoria*, 1942) In realtà gli "happier days" arrivarono solo per la middle-class urbana delle Lowlands, che effettivamente accolse l'Unione con

Alistair MacLeod, *No Great Mischief*, London. Vintage, 2001, pp. 262 (*Calum il Rosso*, trad. it. Rossella Bernascone, Frassinelli, 2001)

Carla Sassi

entusiasmo (almeno in un primo momento) e ne trasse i primi, indubbi benefici economici. Per gli Highlanders, invece, il "progresso" fu sinonimo di sradicamento (coatto o volontario), di repressione di ogni espressione linguistica e culturale nativa, di graduale disgregazione del tessuto sociale e persino di trasformazione del paesaggio, via via convertito alle esigenze dell'agricoltura moderna. Se l'Establishment britannico riduce al silenzio le Highlands (dove una ricca tradizione letteraria in lingua gaelica, orale e scritta, continua, del tutto ignorata dal mondo anglofono, ad esistere), non meno sfalsante, in questo contesto, è la sentimentalizzazione, tutta borghese

e cittadina, delle ribellioni del '15 e del '45. Il "giacobitismo di maniera" impazza nel tardo '700 e per buona parte dell'800: pittori, poeti e romanzieri scozzesi contribuiscono così a fare di "Bonnie Prince Charlie" e del suo esercito in kilt una delle icone più popolari della Scozia moderna, simbolo decadente di una causa persa ed ora rievocata con rimpianto da chi non avrebbe comunque desiderato vincerla, ma anche (è bene ricordarlo) una debole "linea di resistenza" all'imperante anglocentrismo. La "romantica" causa degli Stuart, quindi, immortalata dai romanzi di Sir Walter Scott, ed ancor oggi celebrata nei mesi estivi, ad uso e consumo dei turisti in cerca di esotiche emozioni, accoglie in sé istanze profondamente diverse.

Nel XX secolo, in un clima ideologico e politico ben diverso, improntato ad una forte rivendicazione di indipendenza culturale, fioriscono in Scozia le ri-scritture dell'"altra storia" delle Highlands: romanzi come *The Silver Darlings* di Neil M. Gunn, *And the Cock Crew* di Fionn MacColla, o *Consider the Lilies* di Iain Crichton Smith offrono per la prima volta una "contro-narrazione" di eventi tradizional-

mente rappresentati secondo una prospettiva "esterna". In questo contesto di recupero e rappresentazione dei protagonisti "invisibili" di un lembo remoto di storia scozzese si colloca *No Great Mischief* (1999) di Alistair MacLeod, autore canadese nativo di Cape Breton (Nova Scotia), di origini Highlander.

No Great Mischief narra la storia di una comunità gaelico-canadese fittizia (ma di certo molto simile a quella in cui l'autore stesso è cresciuto) fondata dal mitico Calum il Rosso (*Chalum Ruadh*), emigrato con i suoi dodici figli ed un piccolo, fedelissimo cane, all'indomani della seconda ribellione giacobita e stanziatosi a Cape Breton. Il romanzo – un piccolo capolavoro, premiato nel 2001 con l' "international IMPAC Dublin Literary Award" – oscilla nei temi, ambientazione e tecniche narrative, tra la società e la cultura asetticamente nord-americane, cui il narratore Alexander è ormai assimilato, e la piccola comunità gaelica in cui egli è nato, arroccata sull'estremo lembo orientale del Canada, regolata dai cicli delle stagioni ed unita da una storia di dura lotta per la sopravvivenza e di tragiche sconfitte e soprattutto dalla "memoria di sé". Calum, fratello maggiore ed *alter ego* di Alexander, è l'erede spirituale del ruolo di leader del clan, per quelle straordinarie doti di forza, lealtà e coraggio che lo contraddistinguono sin da giovane, e che ricordano quelle del suo omonimo antenato.

Il romanzo di MacLeod narra la diaspora delle Highlands secondo la prospettiva di un diretto discendente di chi dovette scegliere la strada dell'esilio o dell'emigrazione: in questo senso è ben diverso da qualsiasi testo letterario scozzese avente ad oggetto il medesimo periodo storico. Poiché il punto di vista privilegiato, qui, è quello di una comunità marginale ed eccentrica, geograficamente e culturalmente, non più scozzese e non ancora canadese, non stupisce che la domanda ricorrente, sussurrata più volte all'interno del romanzo,

sia "Do you remember?" L'atto del ricordare nella comunità diasporica è, infatti, un atto essenziale di sopravvivenza, le cui funzioni sono ben diverse da quelle usualmente attribuite alla "memoria" nella società contemporanea. Come spiega lo stesso Alexander: "I'm not sure how many of the memories are real and how many I've sort of made up from other people's stories" (p.12). La memoria non è un atto individuale, ma collettivo: ricordare significa tramandare (oralmente) quelle storie che la Storia non racconta, significa dare un senso ed una dignità alla diversità di una comunità un po' arretrata e "selvaggia", che non manca di suscitare il disprezzo dei canadesi delle grandi città; può anche significare creare storie nuove, inventare un passato ed un futuro che non si conoscono per conferire unità e significato al presente:

Sometimes those gathered would merely watch the fire and its shadows, but at other times it seemed to move them to tell stories of real or imagined happenings from the near or distant past. And if the older singers or storytellers of the *clann Chalum Ruaidh*, the *seanaichies*, as they were called, happened to be present they would 'remember' events from a Scotland which they had never seen, or see our future in the shadows of the flickering flames. (p.60)

La memoria unisce, in una rete fitta di immagini e parole, i membri di questa comunità fragile e ferita dalla Storia ("no great mischief if they fall" aveva detto il Generale Wolfe degli Highlanders che combattevano nel suo esercito, quando, nel 1759, li lanciò in prima linea contro le truppe francesi nel Quebec), e si oppone al cieco "caso", alle forze di disgregazione che operano per dividerla. "The chance", nel lessico del clan *Calum Ruadh*, può indicare buona o cattiva sorte, la coincidenza fatale come il complotto o il tradimento ordito dai nemici: è comunque qualcosa di ine-

luttabile ed insindacabile. Il caso divide le famiglie, decreta il successo dell'uno ed il fallimento dell'altro: poco di ciò che accade nel romanzo è imputabile all'errore dei singoli individui, che quindi non si distinguono tanto per la loro abilità o intelligenza, quanto per il loro coraggio. È secondo quest'ottica che i due Calum, rispettivamente il primo e l'ultimo leader di questo clan "sospeso" tra Scozia e Canada, vanno visti: Calum il Rosso attraversa l'oceano ed affronta la vita in una nuova terra, dando vita ad una nuova comunità che, nel ricordo della sua impresa, forgerà la propria coesione; il fallimento del secondo Calum (che finisce in carcere per avere commesso un omicidio per legittima difesa) – secondo l'antica tradizione delle Highlands – porterà alla sua disgregazione. Ma ad entrambi è garantita – nello spazio del romanzo – la medesima statura eroica, poiché entrambi hanno combattuto e sono rimasti "loyal to their blood" sino alla fine. La morte dell'ultimo leader del *clann Chalum Ruadh* chiude il romanzo con un 'dirge' che è tra i momenti più lirici e più commoventi dell'intera opera, e che termina con le stesse parole incise sulla lapide di Calum il Rosso: "Fois do t'anam. Peace to his soul." (p.262)

Sfondo alle vicende narrate è una società canadese sempre più globalizzata ed ignara del proprio passato: "Living in the past is not living up to our potential" (p.56) recita lo slogan sulla T-shirt indossata da una giovane. Alexander – affermato professionista e cittadino di Toronto – la osserva e non può non pensare al microcosmo di Cape Breton, animato da valori e ideali così profondamente diversi, dove passato e futuro si saldano nel ricordo, e dove il "potenziale" di ogni individuo è regolato sempre dal "caso", prima ancora che dalla sua volontà – nella frase tramandata di generazione in generazione a Cape Breton: "The *clann Chalum Ruadh* will live for a long time. If they are given the chance and if they want to." (p.56) ■

After three years from his successful novel, *The Fanatic*, James Robertson presents his readers with another remarkable achievement, similarly informed by a Scott-like compound of history and fiction, but this time delving into post-Culloden events and Scotland's controversial participation in colonial exploitation and the Empire.

James Robertson,
Joseph Knight, London,
Fourth Estate Limited,
2003, pp. 372

Gioia Angeletti

The tale of 17th-century religious fanaticism is now replaced by the story of an African slave brought over to Scotland in 1766 by his master from his plantations in Jamaica, and yet one central thread links the two novels, what the author himself in an interview referred to as his interest in historical and cultural dichotomies: like the post-Resto-

ration period of Scottish history, the eighteenth-century is portrayed as a complex time, being not simply the age of Enlightenment and progress but a moment characterized by tensions and contradictions, all contained in the image of the Scottish "enlightened" men's involvement in the slave trade.

In the same interview, Robertson describes the circumstances in which the novel was conceived. The idea came to him when a friend sent him an article about an historical character under the name of Joseph Knight, a black slave that his master, John Wedderburn, brought to Scotland in the 1760s from Jamaica, where he had been exiled after the Battle of Culloden (1746). Wedderburn taught Knight to read and write, but the slave rebelled against the master, leaving his service to start legal proceedings to secure his freedom. This is the gist of Robertson's tale, which perfectly succeeds in conveying the tensions of the Scottish Enlightenment here embodied by such famous historical characters as Mondobbo, Kames, Hailes, Auchinleck, Braxfield, and Dundas of Arniston – all Senators of the College of Justice in Scotland, who have to deal with Knight's 1778 civil action against Wedderburn, and, more generally, with the legal and moral questions concerning slavery. Robertson is a master in recreating these debates, in particular in showing the characters' different perspectives on the issue of slavery. The overall picture is not simplistically one of condemnation of the horrors and sins of past Scottish history; on the other hand, it brilliantly portrays characters psychologically vulnerable to the historical circumstances, as if they were victims of a hysteria that, though insufficient to justify their actions, makes us reflect upon the individuals' difficulties in opposing the course of events and the mentality of their time. Hence the range of characters' responses to the questions surrounding slavery: from the abolitionist to the conscience-stricken, the unresolved, and the most convinced supporter – the dialogue between these diversified voices is one of the strong points of this clever work.

Joseph Knight eventually wins in the Court of Session, and then disappears. The novel essentially enacts a search on more than one level: on the surface, the search for the missing Knight, undertaken by Wedderburn's agent, Alexander Jamieson; on a deeper level, the search for an answer to the Wedderburns' complicity in the

absurdity of slavery and racism – a difficult task, since the Wedderburns, like eighteenth-century Scotland, are recalcitrant to admit being part of a past that does not want to be recalled, a moment of history that many would rather erase from memory. This is the crucial meaning of one of the key symbols of the novel: the portrait of the four Wedderburn brothers on their West Indian estate painted by one of them. When Jamieson sees it in the Wedderburns' library in their Scottish mansion, he realizes that it originally contained a further figure who was then painted out: Joseph Knight himself. This absence speaks volumes, and, moreover, it assumes a structural significance, since it informs the whole narrative: Joseph Knight is practically absent from it, though continuously present in other characters' thoughts and, somehow, in the collective memory of the Wedderburns – "For a wealthy, settled, successful family, the Wedderburns seemed beset with insecurities", writes Robertson (p. 151).

In the above mentioned interview, Robertson admits that, while he was writing the novel, he wondered whether he had given Knight enough space, but, after initial reservations, he came to the conclusion that he could not pretend to be black and put himself in the shoes of an individual whose experience he found too difficult to re-enact. This is an honest confession that certainly gives credit to the author in his successful attempt to build an intriguing narrative around undeniable historical truths. However, the conscience-stricken Wedderburns try to deny these truths in different ways: first through the mutilated portrait, and then by hiding away a crucial document containing a detailed account of the horror of West Indian slavery. The same brother who painted the portrait used to keep a diary, which, contrary to the figure of Joseph, is restored to life by John Wedderburn's daughter, who finds it and passes it on to the investigator Jamieson. Thanks to the shocked Jamieson's perusal of the journal, we read a story within a story that makes the double narrative of the whole novel – the flash-back to the Wedderburns' experience in Jamaica after Culloden and their present life in Scotland in the early 1800s – even more intriguing.

The development of Joseph Knight's story after the victory at the Court of Session raises a crucial question. Is Knight completely free now? He remains Joseph Knight, a

name that was given to him by the captain of the ship that carried him to the Jamaican colonies, while his true identity will never be unveiled to him. Although he marries a lovely Scottish woman, he cannot escape the condition of the outsider who achieves no full integration among foreign people. The only individuals he can connect with are the Fifeshire miners who supported him financially at the time of the legal case, and who had similarly been freed from a condition akin to slavery. This is why he decides to become one of them, the black profundities of the earth acting on him as a sort of ironic retaliation of the injustice he suffered as a black man.

At the end of the novel this mutual sympathy is expressed by the objective correlative of the black hand of a collier shaking the black hand of an ex-slave; both men are now free from slavery, although, as the author writes, "there was something in them, a deep buried part, that would be slave till the day they died" (p. 372). Like the other colliers, Joseph knows he lives with death every day, but the conclusion of the novel is a tribute to life, heroism and friendship, poignantly expressed in a powerful passage in free indirect speech: "No, Joseph would not welcome death. Whether it came underground, or here in the bed, or some other way, he could not imagine. Whether it took him to Africa, or to Jesus, or just into a hole in the earth. He would not hold out his hand to it. [...] It might not be much, life, but he wanted it all the same, all he could get of it, so death would have to wait. He had beaten Wedderburn and he'd beat death as long as he was able. He was alive and here and now. He was alive" (p. 372).

Like Walter Scott's novels, *Joseph Knight* takes us back to the past and, at the same time, presents characters whose emotions, doubts and inner tensions are close to our own. The fiction brilliantly mingles with history in this impressive novel that, contrary to much trite Scottish historical fiction, revolving again and again around the same romantic episodes (Mary Queen of Scots, Bonnie Prince Charlie, The Jacobites, ...), moves the long eighteenth century to the center of the stage and manages to depict its polarities and controversies without taking sides with one or the other party on principle but revealing the complex nature of human relationships and social circumstances involved in any historical moment. *Joseph Knight* is a wonderful achieve-

ment, uniting the ingredients of the best detective novel with the unsolved mysteries and debatable facts of history; its success was, not

surprisingly, consecrated by the awarding of the 2003 Saltire Prize. Robertson, as he admitted, learned a huge amount from Scott, and he glo-

riously follows in his footsteps, finding, at the same time, his own voice as the greatest historical novelist of our time. ■

È un "Western Highlands on the road" onirico e delirante l'ultimo interessantissimo romanzo di Alan Warner. *The Man Who Walks* ha sempre avuto un'esistenza difficile: nato alla fine della Seconda guerra mondiale (probabilmente il padre è un soldato tedesco), ha visto gironzolare intorno a sua madre miriadi di uomini e, dopo un'esperienza hippy londinese in gioventù, si ritrova ora a vagabondare in un mondo tutto suo e per di più con un occhio di vetro. The Nephew, suo nipote non più giovanissimo, viene incaricato di scovare suo zio in giro per la Scozia, poiché si è portato via indebitamente ventisette-mila sterline da una cassa sociale. Inizia quindi una "quest" surreale e strampalata attraverso la quale the Nephew incontra scambisti decrepiti, un suo vecchio amore la cui figlia ha gli stessi vizi e perversioni della madre, falliti, drogati, balordi e strani personaggi di ogni genere. Il diario e le improbabili sceneggiature dello zio, riportati su un nastro da macchina da scrivere, accompagnano il nipote in questo cammino che ha alla fine un'unica meta: la conoscenza di se stessi. Le due personalità, apparentemente distanti e in conflitto, si ritrovano nell'amaro finale, quando il nipote, una volta conscio del tranello in cui è caduto, si riscopre più vicino che mai allo spirito libero dell'uomo che cammina.

Alan Warner, *The Man Who Walks*, London, Jonathan Cape, 2002, pp. 308

Sandro De Paoli

Dopo storie tutte al femminile, descrivendo con sguardo attento e allo stesso tempo poetico la solitudine e i disagi delle adolescenti e delle giovani donne scozzesi, Alan Warner ci presenta l'emarginazione di due uomini le cui colpe sono quelle di vivere al di fuori degli schemi, seguendo l'istinto. Il loro peregrinare è la metafora della situazione dell'amata-odiata Scozia nell'odierna società occidentale senza valori, allontanatasi dalle sue tradizioni (quelle che sopravvivono sono un mero richiamo turistico) e troppo facilmente fattasi dominare dal vicino di casa inglese. Warner, come altri scrittori della sua generazione, è molto critico verso i suoi connazionali che guardano solo al passato e che danno la colpa agli inglesi per qualsiasi sventura, così come è inutile identificarsi ottusamente con simboli e istituzioni, senza imparare a camminare realmente con le proprie gambe.

Uno scrittore che in definitiva dimostra di amare così tanto il proprio paese non poteva che scegliere lo Scots per i dialoghi del romanzo, seguendo con cura la lezione di piena aderenza alla realtà di autori working-class anni '70/80 come William McIlvanney e James Kelman. La narrazione in terza persona permette al lettore di penetrare all'interno dei personaggi, anche se non si raggiunge il profondo scavo psicologico di *Morvern Callar* e *The Sopranos*. L'influenza kelmaniana, oltre che nei riguardi dello stile, è evidente anche nel grido di dolore contro la società capitalista e materialista in cui viviamo e che ci rende del tutto omologati e anonimi (non a caso i nomi dei principali personaggi sono The Nephew e The Man Who Walks).

Nato a Oban nel 1964, Alan Warner è autore di racconti e romanzi ed è considerato, alla pari di Irvine Welsh, il maggior esponente del romanzo working-class venuto fuori nel periodo della cosiddetta "Chemical Generation". *The Man Who Walks* è il quarto romanzo e segue *Morvern Callar* (1995, vincitore del Somerset Maugham Award), *These Demented Lands* (1997, vincitore del Encore Award) e *The Sopranos* (1998, vincitore del premio Saltire Scottish Book of the Year). All'inizio del 2003 la prestigiosa rivista *Granta* lo ha inserito tra i venti "Best of Young British Novelists". ■

Michael Hamburger, uno dei primi ad accorgersi della forza e della novità della poetica di Kenneth White, osservò già negli anni Settanta che il nostro poeta "mostra ben poca coscienza dell'avidità e della crudeltà della natura, o delle grandi difficoltà che possono insorgere nel tentativo di far derivare modelli per l'esistenza umana solamente dalla natura non-umana". La poetica di White mira proprio ad evidenziare questa possibilità: la società è corrotta e pericolosa e la natura offre delle speranze. La sola difficoltà di questa operazione individuale e sociale ad un tempo è quella di riuscire ad uscire dalla prigione di un mondo sclerotizzato e di tuffarsi nel mondo primordiale delle forze primarie della vita. Se

Kenneth White, *Geopoetics: place, culture, world*, Glasgow, Alba Editions, 2003, pp. 33.
Kenneth White, *Open World: The Collected Poems 1960-2000*, Edinburgh, Polygon, 2003, pp. 624

Marco Fazzini

con la parola Celtico o Celtismo noi di solito indichiamo non solo la capacità di poter creare miti ma anche una acuta possibilità di sintonizzarsi e di

percepire la natura, di vivere in maniera creativa la semplicità e il primitivismo, Kenneth White è un poeta celtico. Eppure, la sua dimensione di poeta, di scrittore e di saggista non si limita al suo essere scozzese, o al suo essere celtico: White mai si accontenta d'un singolo ambiente, d'una singola nazionalità, d'un singolo tema. La figura dell'intellettuale nomade che lui ha tanto studiato in personalità della statura di Rimbaud, Nietzsche, Thoreau, Segalen, Whitman, MacDiarmid e altri, è ciò che lui plasma di continuo per se stesso, volendo uscire da tutti i sistemi preconfezionati dell'Occidente, mostrando i segni evidenti d'una visione pluralistica ispirata soprattutto all'Oriente, al Tao, al Buddismo ma

anche al Tantrismo e alle civiltà precolombiane. Desiderando, al modo di Husserl, di diventare un "osservatore disinteressato del mondo", White vorrebbe far perdere a questo ogni traccia di oggettività per arrivare al nudo approccio con il mondo, e svuotare la mente come nella pratica buddista. Spengler, ricorda White in uno dei suoi libri in prosa, parla di tre vie da poter percorrere nella ricerca del significato della realtà: 1. la via classica che afferma una assoluta aderenza al presente e al contiguo; 2. la via romantica che ha riguardo per l'orizzonte più distante; 3. e infine la via cinese che non è altro che il vagare qua e là senza scopo, cioè una libertà assoluta di acquisire una frammentazione costruttiva del creato, una sintesi originale che rifiuta realismo, materialismo e razionalismo per un apprendimento creativo e diretto.

Questa terza via è ciò che White propone e sintetizza in *Geopoetics*, riabbracciando idee già apparse in libri francesi quali *L'Esprit nomade* (Paris,

Grasset, 1987) e *Le Plateau de l'Albatros* (Paris, Grasset, 1994); poeticamente, questo percorso coraggioso fa da principio organizzativo anche dei testi poetici degli ultimi quarant'anni, raccolti oggi in un singolo volume, *Open World: The Collected Poems*, che va da quel suo primo libro stampato nel 1963, *Wild Coal* (Paris, Club de Eudians d'Anglais) fino alle sillogi degli anni Novanta, confermandolo studioso della tradizione letteraria scozzese prima, e mondiale poi, teso di continuo ad andare qua e là per rapportarsi in toto alla realtà esterna, disvelandone i tratti in un continuo movimento geografico e mentale. Dalla sezione dedicata ai testi scritti a Glasgow ("Caledonia Road Blues"), allo spazio più ampio della Scozia ("In the Backlands"), dai suoi testi pirenaici ("Mountaun Meditations"), all'apertura poetica e geografica del suo atlante occidentale ("Leaves of an Atlantic Atlas"), dalle poesie brevi definite "diamond poems" fino alla polifonia pseudo-narrativa degli "itinerary poems",

White ha sempre fatto dell'intuizione il suo strumento principe, annullando la possibile *querelle* tra ragione e non ragione, tra razionalità ed irrazionalità, muovendoci da una logica formale ad una logica trascendentale. "Facendo così", nota lo stesso poeta, "siamo capaci di fornire una radicale chiarificazione di termini confusi e confondenti come comunità, cultura, natura, mondo. Diamo alla scienza una forma nuova e superiore. Inventiamo una ontologia nuova che include 'tutte le forme regionali dell'esistenza'". Il nomadismo intellettuale di White, direttamente imparentato con quello che lui definisce *geopoetica*, è così il suo modo per uscire dall'"autostrada" del mondo occidentale, cercare nuovi sentieri, andare a Nord, a Sud, ad Est e ad Ovest e tracciare le coordinate di un nuovo centro, dove vacuità e saggezza s'incontrano all'interno d'una poetica e d'una teoria atlantica e iperborea, espressione ultima d'una eternante cosmologia, il bianco illuminante della poesia estrema. ■



