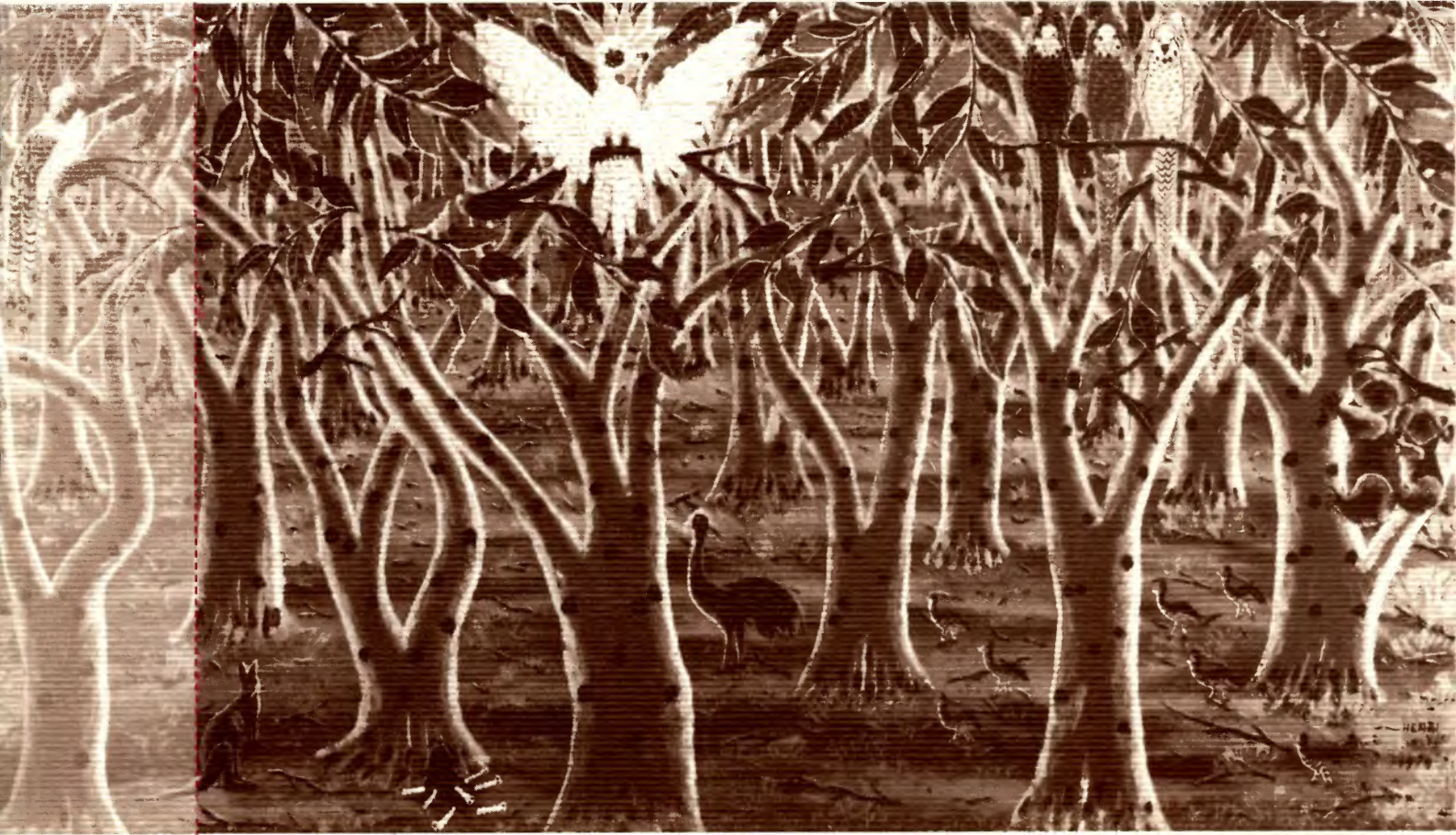


# Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



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

Orlando Furioso, XIV, 65

01 07

X°, primo fascicolo - ANNO 2007

# Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



STUDIO LT2

X°, primo fascicolo - ANNO 2007

**Il Tolomeo**

N. 10 - anno 2007

*Articoli, recensioni e inediti delle  
Nuove Letterature*

ISBN 978-88-88028-10-1

Copyright © 2007 - Studio LT2

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo - elettronico, meccanico, fotografico, digitale - se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore.

**REDAZIONE**

Direttore:

*Giulio Marra*

Vice-direttori:

*Armando Pajalich*

*Francesca Romana Paci*

*Anna de Vaucher*

**COMITATO DI REDAZIONE**

- Inediti e Interviste:  
*Carmen Concilio*
- Prospettive critiche:  
*Alessandra Di Maio*  
*Luisa Percopo*
- Eventi, cinema:  
*Armando Pajalich*
- Africa:  
*Claudia Gualtieri, Itala Vivan*
- Canada:  
*Simona Bertacco*
- Caraibi:  
*Franca Bernabei*  
*Roberta Cimarosti*
- Francofonia:  
*Anne de Vaucher*  
*Alessandro Costantini*
- India:  
*Shaul Bassi*  
*Alberta Fabris*
- Inghilterra postcoloniale:  
*Itala Vivan*
- Australia e Nuova Zelanda:  
*Matteo Baraldi*  
*Silvia Albertazzi*
- Scozia:  
*Marco Fazzini*
- Irlanda:  
*Lulli Paci*
- Italofofoni:  
*Cristina Lombardi*

**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: [marra@unive.it](mailto:marra@unive.it)

[pajal@unive.it](mailto:pajal@unive.it)

[shaul@unive.it](mailto:shaul@unive.it)

**EDITORE**

Studio LT2

Dorsoduro, 1213

30123 Venezia

Tel. 041.5232034

Fax 041.2415371

# INDICE

- 5 Il Tolomeo  
compie dieci anni

## Il Tolomeo ricorda *Sipho Sepamla* e *Ian Hamilton Finlay*

- 6 Vivan Itala, "Con le armi della poesia" e "In memoria di Sipho Sepamla". *Poesia del dopo apartheid*
- 8 Stephen Gray, *Per Sipho Sepamla*
- 9 Fabi Sauro, *In memoriam Ian Hamilton Finlay: The "Avant gardener"*

## INEDITI

- 11 Gabriella Ghermandi, *L'inseguimento, Ricordo*
- 13 Ernest Pépin, *Pour le Liban*
- 13 Monique Proulx, *La clé*

## PROSPETTIVE CRITICHE

- 15 Albert Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain* (Cristina Minelle)
- 16 Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie* (Morosetti Tiziana)
- 17 Baraldi Matteo, *I bambini perduti. Il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf* (Francesco Cattani)
- 18 Françoise Lionnet, *Minor transnationalism* (Dominique Chancé)
- 19 Chiara Molinari, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre* (Alessandro Costantini)

- 19 Anna Paola Mossetto, *Paroles et images amérindiennes du Québec* (Francesca Torchi)
- 20 Dominic Thomas, *Black France: Colonialism, Immigration and Transnationalism* (Allison Crumly)

## AFRICA

- 22 J.M. Coetzee, *Slow Man* (Armando Pajalich)
- 24 Wyck, *Shirley, Goodness Et Mercy – A Childhood in Africa* (Armando Pajalich)
- 25 Athol Fugard, *Exits and Entrances* (Armando Pajalich)
- 27 Lisa Fugard, *Skinner's Drift* (Angela Tiziana Tarantini)
- 28 Weerwere Liking, *La mémoire amputée. Mères Naja et Tantes Roz* (Laura Colombo)
- 29 Sindiwe Magona, *Guguletu Blues. Racconti di donne della township* (Itala Vivan)
- 30 Chimimanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun* (Roberto Pedretti)

## AUSTRALIA

- 33 Peter Carey, *Theft: A Love Story* (Anna Giuliani)
- 34 David Malouf, *Every Move You Make* (Francesco Cattani)
- 35 Chris Wallace-Crabbe, *Read it Again* (Cassandra Atherton)
- 37 David Williamson, *Amigos* (Giulio Marra)

## CANADA

- 40 Marie-Claire Blais, *Augustino et le coeur de la destruction* (Anne de Vaucher)
- 41 Nicolas Dickner, *Nikolski* (Anna Giaufret)

- 41 Catherine Mavrikakis, *Fleurs de crachat* (Anna Giaufret)  
 42 Lise Tremblay, *La héronnière. Nouvelles* (Cristina Minelle)  
 42 «Figures et contre-figures de l'orientalisme. Dossier», *Voix et Images* (Lucie Picard)

## CARAIBI E OCEANO INDIANO

- 44 Dionne Brand, *Inventory* (Franca Bernabei)  
 45 Brathwaite, *Born to Slow horses* (Sara Florian)  
 47 Dominique Chancè, *Histoire des littératures antillaises* (Francesca Torchi)  
 47 Raphaël Confiant, *Adèle et la pacotilleuse* (Paola Ghinelli)  
 48 Lorna Goodison, *Controlling the Silver* (Roberta Cimarosti)  
 50 Trouillot Lyonel, *Bicentenario (Bicentenaire)* (Nalesso Roberta)  
 51 Kettly Mars, *L'heure hybride* (Paola Ghinelli)  
 52 Shani Mootoo, *He Drown She in the Sea* (Elisa Trolese)  
 53 Jacques Rancourt, *Antilles Guyane (anthologie de poésie antillaise et guyanaise de langue française)* (Alessandro Costantini)  
 54 *La littérature mauricienne de langue française, "Francofonia"* (Fulvia Ardenghi)

## IRLANDA

- 57 Roddy Doyle, *Paula Spencer - A Novel* (Francesca Romana Paci)  
 59 Neil Jordan, *Shade* (Francesca Romana Paci)  
 60 Thomas Kinsella, *A Dublin Documentary Poems*; Thomas Kinsella, *Collected Poems 1956-2001*; AA.VV., *Omaggio a Thomas Kinsella* (Donatella Abbate Badin)  
 62 Franca Ruggeri, ed., *Joyce's Victorians*; Giorgio Melchiori, *Joyce barocco - Baroque Joyce* (Carla de Petris)

- 63 Robert Welch, *The Evergreen Road (Poems)* (Giuseppe Serpillo)

## SCOZIA

- 67 Lewis Grassie Gibbon, *Canto del Tramonto* (Carla Sassi)  
 68 A.L. Kennedy, *Gesti indelebili* (Gianpaolo Vincenzi)  
 68 Muriel Spark, *La vera Miss Brodie* (Gianpaolo Vincenzi)  
 69 Emma Tennant, *Memorie Tradite* (Carla Sassi)  
 70 Kenneth White, *Lungo la costa* (Andrea Ponso)

## ITALOFONIA E EUROPA POSTCOLONIALE

- 72 Abdulrazak Gurnah, *Desertion* (Nicoletta Brazzelli)  
 74 Gautam Malkani, *Londonstani* (Esterino Adami)  
 75 Mike Phillips, *L'ombra di me stesso, (A Shadow of Myself)*, Andrea Levy, *Il frutto del limone, (Fruit of the Lemon)* (Francesca Giommi)  
 77 "Il ricordo della magia, la magia del ricordo" (Aminata Fofana, *La luna che mi seguiva*) (Francesca Piviotti Inghilleri)

## INTERVISTE

- 78 *A Talk with Amitav Ghosh: History and the Novel* (Luisa Passerini, Paolo Bertinetti, Carmen Concilio, Anna Nadotti)  
 84 *Suketu Mehta, An Interview* (Carmen Concilio)  
 87 *Entretien/commentaire avec Hamid Skif* (Paola Ghinelli)  
 88 *Christopher Whyte in Conversation* (Marco Fazzini)

# il Tolomeo compie dieci anni

*Or l'alta fantasia, ch'un sentier solo  
Non vuol ch'i'segua ognor, quindi mi guida*

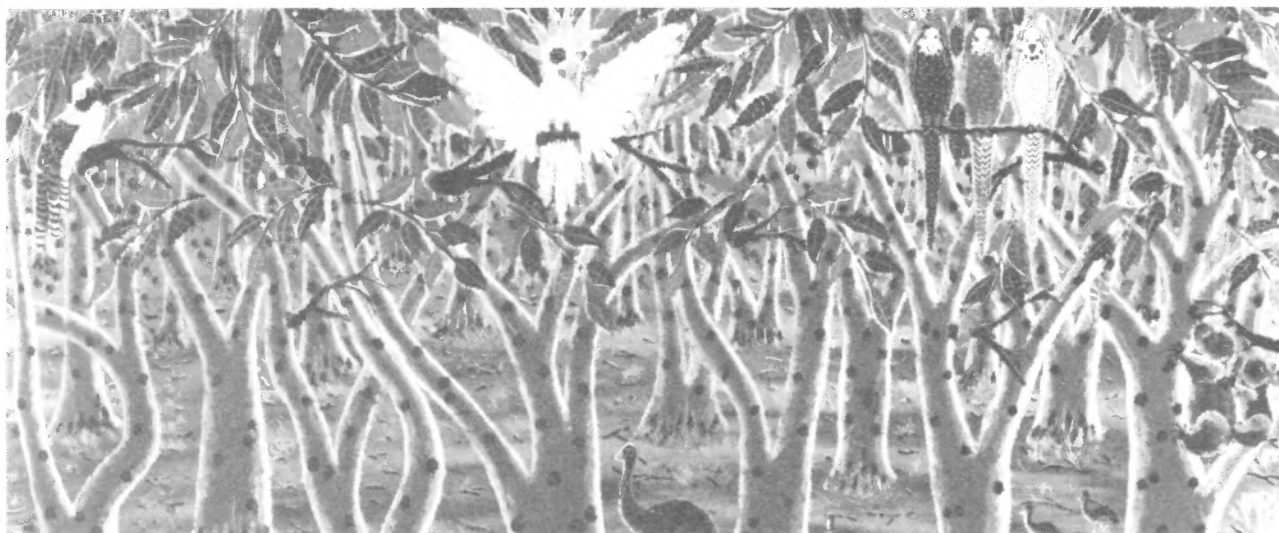
Il Tolomeo compie dieci anni. Ricordo quando assieme a un gruppo di colleghi di Ca' Foscari - ancora tutti presenti nel Comitato di Redazione - abbiamo pensato ad uno strumento che servisse per informare di quanto veniva pubblicato delle e sulle cosiddette Nuove Letterature e abbiamo cominciato, artigianalmente, a confezionare la rivista nei nostri studi e sui nostri piccoli computer. Il titolo viene dal mappamondo dell'Ariosto sul quale egli disegnava le avventure dei suoi eroi e i versi citati e in copertina sono tratti dall'*Orlando Furioso*. L'entusiasmo per un'avventura che inizia non manca, però spesso scema con il tempo, non è stato il caso de IL TOLOMEO. Oggi, più che mai, la rivista - l'unica del suo genere - ha acquisito un interesse nazionale definitivo con la partecipazione consolidata di numerosissimi studiosi italiani e stranieri da quasi tutte le università italiane e, devo dire, è diventata gradualmente il luogo dove gli studiosi delle letterature della Scozia, dell'Irlanda, del Canada, dell'Australia, della Nuova Zelanda, dell'India, dei Caraibi, dell'Africa, si rivolgono quando vogliono comunicare la scoperta di un libro di valore, di una pubblicazione critica innovativa, di un pregevole evento culturale. Per questa ragione IL TOLOMEO è diventato l'organo della Associazione Italiana per lo Studio delle Letterature in Lingua Inglese (AISLI) e un punto di riferimento prezioso per le letterature Francofone.

Come si sa il fenomeno delle letterature ibride è il fatto culturale per eccellenza del nostro tempo e, pertanto, la rivista si è aperta anche agli scrittori italofoeni, agli scrittori non europei che scrivono e vivono in Europa, alla letteratura maltese. Quale è dunque la funzione di una rivista come IL TOLOMEO? La risposta è semplice: quella di essere un ponte verso altre culture, un luogo dove culture diverse dalla nostra vengono portate a contatto con la cultura italiana, e per questa ragione la rivista si lusinga di essere uno strumento di arricchimento della cultura nazionale, attraverso il costante e accurato lavoro di specialisti nella lettura, valutazione, recensione, presentazione, tra-

duzione di testi, un po' come successe negli anni '50 e '60 per la letteratura americana introdotta in Italia da Pavese e Vittorini. Accanto alla letteratura, l'attenzione della rivista è rivolta alla "cultura" essendo, ovviamente, l'interesse per le Nuove Letterature legato alla marginalità, alla interculturalità, agli studi multiculturali in genere e, quindi, anche a tutto ciò che non è strettamente letteratura, che tuttavia rappresenta nel mondo contemporaneo una vivace arena di idee. Da questo punto di vista si è creata una sezione riguardante il cinema postcoloniale, innegabile testimonianza storica di eventi che hanno segnato lo storia mondiale del secolo passato, e preziosa testimonianza dei fenomeni culturali contemporanei. Il piacere forse maggiore di pubblicare IL TOLOMEO è stato, però, sin dall'inizio, la possibilità di ricevere degli inediti: racconti, poesie, documenti, interviste che gli scrittori ci inviano da varie parti del mondo: soprattutto questo il segno della considerazione che essi attribuiscono al serio e appassionato lavoro che la Redazione ha condotto nel corso degli anni. Dalle esperienze e dagli scritti di questi autori, spesso appartenenti a quello che definiamo il terzo mondo, dovremmo riscoprire il senso delle cose e della vita che, a volte, nelle nostre città e nelle nostre nazioni sembriamo avere perso. Poche parole scambiate o lette con scrittori che conoscono la fatica e la gioia del vivere spalancano prospettive che una cattiva memoria può avere oscurato. Anche questa è una funzione de IL TOLOMEO.

Per le suddette ragioni siamo riconoscenti all'editore Studio LT2, nella persona di Giovanni Pelizzato, che ha generosamente avanzato la proposta di pubblicare la rivista con l'intenzione di diffonderla in modo efficace e capillare. Usciranno due fascicoli all'anno e questo permetterà una flessibilità nel curare maggiormente, di volta in volta, le varie aree di competenza. Crediamo che l'iniziativa di Studio LT2 sarà seguita dal plauso delle centinaia di collaboratori de IL TOLOMEO e dall'accoglienza di un vasto pubblico di lettori. —

Giulio Marra



## Con le armi della poesia

Quando muore un poeta si fa un attimo di silenzio sulla terra, il cielo tace attonito e un lungo sospiro sfiora i mari e le montagne. Anche oggi è morto un poeta, e noi tutti siamo più poveri per questa perdita.

Sipho Sepamla, poeta, romanziere, uomo di teatro, nato nel 1932 e cresciuto nei ghetti neri intorno a Johannesburg, ha attraversato la vicenda dell'apartheid diventandone a poco a poco la voce di controcanto. La sua parola poetica è emersa fra gli anni '60 e '70, dopo la rivolta di Soweto, a dire, con una lingua impastata di mille idiomi, la vita del ghetto, la rabbia e l'ironia, il lutto e la speranza. Era venuto più volte in Italia, invitato a leggere le sue poesie e a parlare a un pubblico ansioso di sapere che cosa fosse l'apartheid. E in Italia era stato tradotto il suo più bel romanzo, *Soweto (Children of the Earth)*, che uscì nel 1989 per i tipi delle Edizioni Lavoro; e una scelta di sue poesie comparve all'interno del mio libro *Il Nuovo Sudafrica dalle strettoie dell'apartheid alle complessità della democrazia*, nel 1996.

Fra le sue raccolte più importanti vanno ricordate *Hurry up to it!* (1975), *The Blues is You in Me* (1976), *The Soweto I Love* (1977), *Children of the Earth* (1983). Aveva anche fondato delle riviste che divennero celebri e contribuirono a unire le voci degli intellettuali neri, come "S'kesh!" e "The New Classic".

Era un uomo colto ed elegante, appassionato di musica jazz, di arte, e naturalmente di letteratura. Aveva fondato

la FUBA, unica scuola d'arte per studenti neri durante il regime, e raccoglieva intorno a sé molti giovani aiutandoli a vivere come se fossero liberi. Era un poeta davvero straordinario per la sua alta e forte ispirazione civile, ma anche per la capacità di riprendere i ritmi delle tradizioni orali sudafricane, il parlato ibrido del ghetto urbano, lingua magmatica impastata di mille idiomi. Un poeta che aveva accenti dolenti e rabbiosi, ma anche uno sguardo colmo di ironia e tenerezza che si posava sul popolo della sua città, Johannesburg.

L'avevo conosciuto nel 1985, durante il mio primo viaggio in Sudafrica, e intervistandolo gli avevo chiesto che cosa facessero gli intellettuali neri per combattere l'apartheid. Dopo una pausa di silenzio, aveva risposto "Io faccio i funerali", e in quella battuta amara mi aveva detto tante cose, il lutto e la disperazione di una lotta durissima, il ruolo di cantore del poeta, la realtà culturale e politica dei funerali accompagnati dalle vibranti parole del poeta, testimone e cantore che non taceva mai. Invitato in Italia, a Milano prima, poi in molte altre città, aveva sempre saputo riscaldare gli animi del pubblico giovane. L'ho rivisto spesso, dopo la fine dell'apartheid, andandolo a trovare nella sua casa situata negli antichi ghetti di Johannesburg, e mi faceva leggere le sue ultime poesie. Ora che se n'è andato, rimane di lui un'orma grande nella storia della cultura sudafricana, e permene, nel nostro orecchio, la voce di un uomo che con forza, con coraggio e con eleganza aveva saputo combattere la violenza con le armi della poesia.

Itala Vivan

## THE DEAD DIDN'T DIE

These days  
democracy embraces us  
everywhere  
even in the cemetery

I rather like  
the look of the cemetery  
mathematical clean almost pretty  
showing respect for the dead

I can remember a time  
a cemetery was a no-go area  
ghosts said to roam around  
like cops looking for pass-books

the poor forgo their status  
in the cemetery  
tombstones mounted quickly  
as if the dead hate being alone

this is big modern business  
mourners provided refreshments like  
juices  
as the coffin descends  
into the gaping earth

but the dust clouds still disturb  
likely to cause new ailments  
as mourners sing joyfully  
offering a fitting farewell to the  
departed

feeding programmes amaze  
beef veg mabele-porridge for some  
chicken rice salad choices for others  
assured to accommodate class tastes

the wiping of after-tears  
is a ritual along gender lines  
for men to wash down dust-clouds  
a few houses from the grieving

it is a matter of time  
before we are asked  
to vote for our favourite artist  
from the music bellowing at the  
cemetery

Sipho Sepamla 13.9.2004

## WHISPERS FROM BEYOND

We dance away energies born of  
anxiety  
for its true life's a bitch  
our trust has always been in a life-  
giver

for days on end we walked miles to  
draw river-water  
rubbed the baby's back with water  
added water to a pot of meat  
splashed ourselves to frighten away  
the heat  
soaked the young root in water  
pigs and rhinoceros wallow in muddy  
water

God what is it hates water  
even the prowling lion waylays its  
prey at water points  
fish frolick in water streams

yet here we are in awe of  
gushing water galloping mindlessly  
sweeping life and death along its  
path  
leaving us numb and breathless

here we are ululating the power of  
god  
for a woman shuts off her pain in a  
leafy tree  
to give birth to a miracle baby  
not even a hundred years  
could give us this wonder

but now we know  
where a tree stands could be a tomb  
unmarked  
not by name nor date  
but by a memory of a torrent  
thrashing wildly

the river invaded our fields  
streams of water brought us death  
yet one tree we must crown forever  
in its leaves was brought  
whispers from beyond

## THE NEW AFRICAN

It has come to this  
that I see myself in the  
boardrooms  
where I'm passed Castro's cigars  
taste their exotic vintage wines  
for this is the turn of the coin

It has truly come to this  
listen to my new vocabulary  
of liquidity and falling stocks  
I talk of balance of payments  
increased productivity and the  
future of economy  
for my mind-set is framed for the  
times

Oh it had to come to this  
I am learning fast  
take your cue from my use of  
security  
it used to refer to our burglar-  
proofing  
now it's all about levels in the  
bank account  
and that for sure makes for a good  
night's sleep

It has come to this  
that I don't wear denims on  
week-days  
I am meticulous about the shoes I  
wear  
sensitive to the company I keep  
buddies must talk to me on their  
cellular phone  
since for sure shareholders keep an  
eye on me

O yes it has come to this  
that I don't eat red meat anymore  
just white meat and vegetables  
evenings are spent at the gym  
for my body weight can be a  
source of concern  
for risk factors must be kept to a  
minimum

Sipho Sepamla 08.1995



# Sipho Sepamla

## I MORTI NON MUOIONO

Di questi tempi  
la democrazia ci abbraccia  
dovunque  
persino al cimitero

Non mi dispiace Non è male  
l'aspetto del cimitero  
matematico pulito quasi bello  
rispettoso dei morti

Ricordo quei tempi  
quando il cimitero era zona proibita  
infestata da spettri, si diceva,  
come polizia in cerca di lasciapassare

I poveri superano la propria  
condizione  
al cimitero  
lastre tombali erette lì per lì  
come se i morti non volessero restare  
soli

Oggi anche questo è un affare  
rinfreschi per congiunti amici in lutto  
mentre la bara cala  
nella buca spalancata

Ma nemi di polvere ancora  
disturbano  
e portano malanni  
mentre i congiunti cantano gioiosi  
un benvenuto addio al caro estinto

stupefacenti i cibi in programma  
manzo verdure polenta-mabele per  
certi  
insalate scelte di pollo e riso per altri  
adatti a ogni classe di gusti

Detersersi le tracce di lacrime  
è un rito che varia secondo il genere  
per gli uomini spegnere nemi di  
polvere  
due passi più in là dal compianto

è una questione di tempo  
prima che ci chiedano  
di votare per il nostro artista preferito  
con la musica percussionista in  
cimitero

## IL NUOVO AFRICANO

Siamo arrivati a questo  
eccomi nelle stanze del potere  
dove mi offrono sigari di Castro  
bevo esotici vini d'annata  
poiché questo è il rovescio della  
moneta

Siamo davvero arrivati a questo  
ascolta il mio nuovo vocabolario  
di liquidità e azioni e dividendi  
parlo di bilancia dei pagamenti  
produttività in aumento e futuro  
dell'economia  
poiché ho un cervello sintonizzato coi  
tempi

Oh, a questo dovevamo arrivare  
imparo in fretta  
come per esempio a proposito di  
sicurezza  
un tempo parlavo di misure  
antifurto  
oggi invece di livelli del conto  
corrente  
che di certo significa una notte di  
buon sonno filato

A questo siamo arrivati  
nei giorni feriali non metto i jeans  
bado a scegliere le scarpe adatte  
frequento compagnie selezionate  
gli amici mi devono cercare sul  
cellulare  
poiché di certo gli azionisti mi  
tengono d'occhio

Oh sì, a questo siamo arrivati  
non mangio più carne rossa  
solo carni bianche e verdure  
serate intere in palestra  
a sorvegliare il peso corporeo  
per ridurre al minimo i fattori di  
rischio

## IT WAS ABOUT TIME

i.m. Sipho Sepamla (1932-2007)

The blues the blues is yours in mine  
Shot at in your BM I couldn't afford  
Fought those publishers and censors  
who've preceded you  
"I will say what needs to be said" and  
he did, direct  
Fingerwagging in return their  
landwide curse  
Brought your cherry off-time to my  
spare room  
So cash I smuggled in to fix your bite  
Italy we toured together reading  
freely  
Though they would applaud with a  
real understanding  
Black arts that yearned, never paid  
out  
Unaccounted for, but you stayed you  
stayed  
Filled in for an entire artless vile  
regime  
Typing two fingers on manual: N O  
Jigging out the poetry of SO WE TO  
Oh, the blues the blues is you in me  
Never spelled out his memoirs,  
accepted  
All their subvention instead, died  
holding on  
Nor any of this rap clap trap and  
vogueish roll  
Wrote real English verse, a hard  
harder school  
The best of them, God rest your living  
soul  
Oh, the black blues, the real black  
blues...

*Stephen Gray*



## In memoriam Ian Hamilton Finlay: the “Avant gardener”

Con il titolo di “Avant gardener”, nel marzo del 2003, il *Guardian* celebrava Ian Hamilton Finlay e i molteplici riconoscimenti assegnatigli da università e altre prestigiose istituzioni del Regno Unito. Riconoscimenti tardivamente addensatisi negli anni immediatamente precedenti la scomparsa (nel marzo del 2006) di un poeta che in realtà non era mai stato troppo amato dall’*establishment* culturale. Né da quello britannico, né tanto meno da quello scozzese, al quale le bizzarre composizioni di Finlay erano sembrate più vicine a una sorta di “giardinaggio creativo” che non all’arte poetica. Questo sia per il loro portare all’estremo limite il concet-

to di poesia, sia per l’enigmaticità ideologica e l’atipicità di testi che trovavano la loro dimensione fisica, formale e semantica non nelle pagine di una rivista, ma nel paesaggio, o meglio nell’interazione e nella simbiosi tra parola e ambiente, tra natura e cultura.

Finlay nasce nel 1925 da genitori scozzesi a Nassau, nelle isole Bahamas, ma cresce e si forma in Scozia, dove negli anni ’50 inizia a pubblicare poesie e racconti. Erano i tempi in cui giungeva a piena maturità la cosiddetta *Second Wave of Scottish Renaissance* i cui esponenti, sulle orme di Hugh MacDiarmid, cercavano di emancipare la poesia scozzese dagli schemi imposti dal colonialismo culturale inglese alla ricerca di una nuova identità artistica in grado di coniugare caratteristiche locali con influenze e riferimenti provenienti dal più vasto panorama internazionale. Anche Finlay inizia a guardare fuori dal contesto britannico, e lo fa dapprima fondando una rivista (*Poor. Old. Tired. Horse.*) che dava spazio a nuovi autori e nuove tendenze senza limiti di nazionalità o lingua, poi avvicinandosi alla poesia concreta, un movimento d’avanguardia nato a cavallo tra Europa e Brasile, un movimento che vedeva nella fusione tra parola e visualità un mezzo per tentare di restituire alla poesia un ruolo primario nella società. L’adesione al concretismo, nei primi anni ’60, rappresenta punto di svolta fondamentale per l’evoluzione poetica di Finlay. Da qui, infatti, la decisione radicale di far uscire la poesia dai libri per farne non solo (e non tanto) qualcosa che potesse essere letto da un pubblico più o meno intellettuale, ma «something that can be used by society».<sup>1</sup>

Nel 1966 Finlay lascia Edimburgo e si trasferisce in campagna, in un cottage abbandonato dove inizia, supportato dalla sua passione per il giardinaggio, a sperimentare una personale e del tutto particolare sintesi poetica tra linguaggio e ambiente. Si tratta in genere di opere composte da pochissime parole (a volte una sola) incise su lastre o blocchi di pietra – da qui il nome della tenuta, *Stonypath* – collocati in ambienti, o porzioni di ambienti, che il poeta modifica, plasma, modella ispirandosi al classicismo e ai giardini rinascimentali per creare composizioni in cui l’elemento linguistico e quello naturale si fondono in maniera strutturalmente rigorosa e mai scontata o prevedibile. Certo, sembrerebbe a

# Hamilton Finlay

prima vista contraddittorio pretendere di produrre una poesia dal rinnovato impatto sulla società contemporanea e poi isolarsi in una landa sperduta a curare un giardino dai sapori classici. Ma per Finlay non è così. «Certain gardens are described as retreats when they really are attacks»,<sup>2</sup> scrive il poeta facendo riferimento proprio alla tradizione dei giardini del periodo neoclassico che, lungi dall'essere luoghi di disimpegno, erano invece spazi fortemente connotati dal punto di vista filosofico, ideologico e politico. Allo stesso modo, Finlay popola *Stonypath* di opere, o meglio di poesie, cariche di una valenza ideologica quanto mai tagliente, tutta incentrata nel mettere a nudo le contraddizioni, esplicite ed implicite, insite nei modelli culturali e nelle gerarchie etiche che ordinano la civiltà occidentale contemporanea.

Una riflessione che il poeta affronta, nell'arco di quasi mezzo secolo, toccando alcune delle tappe più controverse dell'evoluzione storica europea (e non solo): dalla rivoluzione francese alla seconda guerra mondiale, dai conflitti militari nell'antica Grecia all'inaudita furia nazista. La strategia compositiva prediletta da Finlay è quella di organizzare il linguaggio, e i supporti materiali e ambientali in cui esso è inglobato, in base ad accostamenti spiazzanti, a combinazioni tra elementi, concetti e simboli culturalmente percepiti come ossimorici. Opere in cui si fondono, in un contrasto spesso volutamente irrisolto, ordine e disordine, illuminismo e violenza, guerra e cultura, *pietas* e crudeltà. Così, passeggiando nel giardino del poeta ci si può imbattere in statue neoclassiche che imbracciano bazooka, scorci idilliaci violentati da un carro armato al motto di «Et in arcadia ego», steli dedicati alla tecnologia bellica nucleare, mangiatoie galleggianti per uccelli realizzate a forma di portaerei, incisioni di fulmini rappresentati con il simbolo delle SS tedesche, templi dedicati ad «Apollo / His Music / His Missiles / His Muses», riferimenti incrociati all'architettura nazista e a quella greca. Temi e *topoi* ricorrenti confluiscono l'uno nell'altro, costantemente accompagnati da una serie di rimandi alla rivoluzione francese e ai

suoi protagonisti, tra cui spicca la citazione di una frase attribuita a Saint-Just, «The present order / is the disorder / of the future», scolpita parola per parola su nove blocchi di pietra disposti come tasselli di un *puzzle*: troppo pesanti, tuttavia, per essere scombinati come il senso della frase inviterebbe a fare.

Non si tratta, come alcuni hanno voluto intendere, di una semplice miscellanea di installazioni tenuta insieme dal gusto per il testo ad effetto, ma piuttosto di un modo di riflettere, con rara rigidità, su questioni e contraddizioni "tabuizzate" ma quanto mai vive e dolenti in tutta l'evoluzione della civiltà occidentale. Questioni che Finlay affronta mettendo contemporaneamente in gioco, e in maniera radicale, anche il concetto stesso di poesia e con esso quello di autorialità, non solo in quanto le opere sono in genere frutto di collaborazioni con artigiani e scultori, ma anche perché la loro parte verbale è spesso costituita da semplici e brevissime citazioni.

Una poesia ai limiti estremi della poesia e dell'ideologia. Troppo, almeno per lo *Scottish Art Council* che a partire dal 1978, non reputando il giardino di Finlay un'opera d'arte di interesse pubblico, tentò più volte di chiuderlo, prima ritirando ogni sovvenzione economica, poi facendo ricorso addirittura alle forze dell'ordine. È solo negli anni '80 che il poeta riesce definitivamente a mettere al sicuro il suo giardino – nel frattempo ribattezzato *Little Sparta*, a sottolinearne la carica "pugnace" e disturbante – dall'incomprensione e dall'ostracismo della burocrazia scozzese. Ostracismo che però non si propaga al di fuori dei confini britannici, dove, con il passare del tempo, l'opera di Finlay inizia a suscitare un interesse sempre crescente (soprattutto nell'Europa continentale e negli Stati Uniti) che dà al poeta la possibilità di diffondere le sue opere al di fuori dei confini del proprio giardino e trasformare la sua arte ambientale in una vera e propria arte pubblica, a proprio agio in parchi e in campus universitari, nei musei come nelle piazze.

La chiave del successo della "poesia concreta" di Finlay, probabilmente, sta proprio in quella sorta "polisemia ideo-

logica" che aveva così profondamente spiazzato le autorità culturali scozzesi. Una polisemia che anche in Europa non ha mancato di suscitare, talvolta, equivoci e dibattiti (particolarmente significativo il fatto che in Francia alla fine degli anni '80 Finlay fu oggetto di una campagna di boicottaggio perché ritenuto filonazista per poi vedersi assegnare, appena tre anni dopo, un busto di Saint-Just come riconoscimento da parte del Parti communiste français), ma che in realtà rende le opere del poeta dei veri e propri testi "metaideologici". Composizioni che non si schierano apertamente, ma propongono, a chi è disposto a coglierli, spunti e percorsi di riflessione per mettere in discussione o semplicemente per comprendere più a fondo alcuni schemi culturali ed etici che troppo spesso tendono a proporsi (e ad essere accolti) come univoci, se non come assoluti. Caratteristiche queste che, sommate alla peculiarità fisica di testi che coniugano un impatto comunicativo immediato con un'inedita funzionalità ambientale hanno senz'altro contribuito al raggiungimento di quello che era uno degli obiettivi principali che il poeta scozzese si era proposto (e uno dei più complessi da realizzare per un artista d'avanguardia): quello, cioè, di riuscire a creare «something that can be used by society». Non ci sembra poco. Almeno per un giardiniere.

Sauro Fabi

## Bibliografia e sitografia essenziale

ABRIOUX, YVES, *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, Edinburgh, Reaktion Books, 1985.

FINLAY, ALEC (ed.), *Wood Notes Wild: Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*, Edinburgh, Polygon, 1995.

FELIX, ZDENEK - SIMIG, PIA, (eds.), *Ian Hamilton Finlay: Works in Europe 1972-1995*, Hatje Cantz, Ostfildern, 1996.

- 1) Citato in J. Campbell, "Avant garden-er", *The Guardian*, 31.05.2003.
- 2) Citato in Y. Abrioux, *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, Edinburgh, Reaktion Books, 1985, p. 40.



## Italoфония

Sezione curata da  
Cristina Lombardi-Diop

Per il suo decimo numero *Il Tolomeo* si arricchisce di una sezione nuova, interamente dedicata alla letteratura italoфония e alle questioni ad essa legate. Cos'è la letteratura italoфония? E' quella letteratura prodotta da scrittori stranieri residenti in Italia che hanno scelto l'italiano come lingua letteraria, ma anche da italiani di origine straniera, e quindi spesso bilingue, che hanno adottato l'italiano come lingua madre. Nata nei primi anni novanta, questa letteratura si è arricchita in meno di venti anni di voci che rappresentano un ventaglio eterogeneo di prospettive culturali e letterarie. Gli scrittori che appartengono a questa categoria, assolutamente inedita nel panorama dell'espressione letteraria postcoloniale, provengono da numerosi paesi e si esprimono attraverso generi letterari che vanno dalla poesia al racconto, dall'espressione orale al romanzo. Esuli, rifugiati, migranti, figli di migranti, gli scrittori italoфония sono donne e uomini cittadini del mondo, che vengono da altri paesi e vivono tra molti mondi, ma sono anche i nuovi italiani, espressione di un paese che cambia. La sezione *Italoфония* accoglie recensioni, inediti letterari ed interviste, offrendo una finestra su questo mondo letterario i cui mezzi espressivi

vi abbracciano nuovi segni, nuovi suoni, nuove frontiere.

In questo numero pubblichiamo due racconti inediti di Gabriella Ghermandi. Gabriella Ghermandi, Italo-etiope-eritrea, è nata ad Addis Abeba nel 1965, e si è trasferita in Italia nel 1979. Da parecchi anni vive a Bologna, città originaria del padre. Nel 1999 ha vinto il primo premio del concorso per scrittori migranti dell'associazione Eks&Tra, promosso da Fara Editore, e nel 2001 il terzo premio. Ha pubblicato racconti in varie collane e riviste, tra cui *Nuovo planetario Italiano. Mappa della nuova geografia di scrittori migranti in Italia e in Europa* a cura di Armando Gnisci, ed. Città Aperte, *L'Italiano degli altri: 16 storie di normale immigrazione* per Einaudi scuola, *Quaderni del novecento: La letteratura postcoloniale italiana*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali. Seguendo l'arte della metafora tipica della tradizione culturale etiope, scrive e interpreta spettacoli di narrazione che porta in giro sia in Italia che in Svizzera. Ha partecipato come relatrice a vari convegni tra cui quello dell'AAIS (American Association for Italian Studies), nella sezione "spaesamenti padani", e parteciperà anche al convegno dell'AAIS di quest'anno, a Colorado Springs, assieme a Edvige Giunta sul tema della multi-identità e scrittura. Dal 16 aprile al 6 maggio del 2007 sarà in tour negli Stati Uniti con i suoi spettacoli di nar-

razione e per promuovere il suo primo romanzo, in uscita ad aprile del 2007 con i tia Donzelli Editore.

## L'inseguimento

Di come un uomo mette incinta una donna lo sapevo sin da quando avevo 6 anni.

Me lo aveva spiegato la mia amica Donatella. Una meticcica come me. Occhiali spessi, lunghe trecce e sei sorelle più grandi, fonti inesauribile di scoperta sulla vita degli adulti.

Con la mano a fianco alla bocca, segno inequivocabile di grande segreto, Donatella mi aveva spiegato: "il maschio lo mette dentro la femmina, si muove e poi esce una specie di sprite".

Con quella rivelazione avevo acquisito anche un altro sapere: comprendere il pericolo quando un uomo ti guarda con quegli occhi da predatore.

E lui quello sguardo lo aveva da sempre.

Quel giorno mi aveva portato al cinema.

Mamma e papà non sospettavano nulla e gli sorrisero grati quando seppero del suo intento. Che gentile, sacrificarsi per la loro bambina.

Chissà perchè in certe situazioni non si riesce ad urlare e togliersi velocemente dalle fauci del lupo.

Non riuscii a dire niente a nessuno, l'unico movimento che mi venne da

fare fu di invitare al cinema con noi la nostra vicina di casa, Lem Lem. “Non oserà fare qualcosa se lei è con noi” avevo pensato. Ma al termine del film lui la mandò a casa, regalandole dei soldi perchè non facesse obiezioni, e io fui trascinata a casa sua.

Sapevo. Sapevo tutto, ma non ero disposta a subire niente, neppure che mi venisse sfiorato un capello.

Una volta arrivati a casa sua lui andò in bagno lasciando la porta semiaperta. Il muro verde acqua che si intravedeva brillava di un presagio malefico. “Vieni che ti faccio vedere la barca che è appesa al muro” mi urlò da dietro la porta. “L’ho già vista” risposi con ogni pelo del corpo ritto per la tensione.

Venne fuori dal bagno con le braghe calate.

Cercò di abbracciarmi.

La camicia gli copriva il ventre e le parti basse, la giaccia fruscava contro le mie braccia.

Senza esitazione, con tutta la forza che avevo, caricai la gamba e sferrai un calcio dove penzolavano i lembi della camicia. Lui si piegò urlando e gemendo di dolore.

Mi voltai velocemente e uscì.

Lui continuava a gemere ma nonostante ciò, con il filo di voce che aveva diceva e continuava a ripetere: “Aspetta! Aspetta. Non ti faccio niente!”

La prima volta, la sua voce mi giunse come artigli sulla pelle morbida che resero instabili i miei piedi, e nel cortile inciampai su alcuni sassi.

Ma non caddi.

Non dovevo cadere.

Non sarei caduta.

Aprii il cancello di lamiera e iniziai a correre.

La sua voce graffiante mi seguiva “Aspetta! Aspetta! Non ti faccio niente!”. Sentivo i suoi passi alle mie spalle, prima lenti, poi più veloci. “Aspetta! Aspetta...”

Rimbalzavano sulla strada e nelle mie orecchie assieme al battito del mio cuore atterrito.

“Aspetta!”

Corsi attorno alla rotonda di Teklaimanot e poi su per la salita. Superai il negozio di Dembel e il distributore della shell.

Finalmente i suoi passi cominciarono

a farsi più distanti mentre la mia corsa acquistava vigore.

Arrivai davanti alla moschea. La gente usciva dalla preghiera della sera. Sgusciai attraverso la moltitudine di corpi e ricominciai a correre.

Raggiunsi Piazza e poi giù per la discesa dal vecchio Banco di Roma italiano, e ancora, dritta, superai la caserma e girai a sinistra, infilandomi nella nostra stradina. Ancora corsi poi feci la curva e finalmente i miei occhi raggiunsero il cancello di casa.

Ero salva.

Aprii un’anta e attesi.

Lo vidi arrivare ansimante. La camicia penzolante e i pantaloni tirati su alla rinfusa.

Si fermò a guardarmi e riprendere fiato.

“Bastardo! Bastardo” - gli urlai - io sono una bambina! Vattene, vattene via. Non ti azzardare ad entrare. Non entrerai mai più a casa mia. Se ci provi ti ammazzerò con le pietre del mio cortile”.

Chiusi l’anta del cancello alle mie spalle e lentamente attraversai il mio cortile, e mentre camminavo mi accorsi che la notte rubava il posto alle ultime fiammate del tramonto.

## Ricordo

Ricordo i temporali estivi delle grandi piogge, quando il vento spalancava le finestre di casa sollevando il contenuto delle stanze in vorticosi danze. I fulmini rigavano il cielo di luce grigio e i tuoni sembravano l’urlo arrabbiato dell’intero universo lanciato lì, proprio in quel punto.

Ricordo tra il fragore dei tuoni e la luce dei fulmini la vecchia Haimanot che nascosta sotto al tavolo da stiro, in sala, alternava “Wai! Gud rechiben!” a quella litania imparata dalle suore italiane di Asmara, per scongiurare il pericolo del fulmine “Alto, alto sia come il nome di Maria”.

Ricordo quando l’acqua ci sorprendevo nel cortile di casa, appena la macchina aveva varcato il cancello. Laghi d’acqua si riversavano dal cielo. Le raffiche di vento facevano

roteare le fronde del salice e dell’eucalipto del cortile. Il vecchio abete si piegava minacciando il tetto della cucina.

Ogni volta ci chiedevamo se sarebbe caduto.

E intanto noi, io te e Mauro, in macchina, rintanati sotto alla tettoia di quella specie di garage con il motore ed il riscaldamento accesi e tu che raccontavi dell’Italia, la tua infanzia, Crevalcore. Raccontavi sempre di Crevalcore quando pioveva. Della bruma d’autunno, il castello dei Ronchi e quel tuo merlo che aveva imparato a fischiare “Fratelli d’Italia”. Poi l’acqua calava, il temporale si spostava, lasciando sopra di noi la sua coda. Una acquerugiola sottile e lamentosa. Tu dicevi “In Italia può piovere così anche tre giorni di fila” ed io ti guardavo strabiliata, non potevo immaginare che davvero al mondo potesse esistere un luogo dove quella misera pioggerellina avesse la sfrontatezza di cadere dal cielo per così lungo tempo.

Ma poi l’ho vista, in questa tua terra, mentre cercavo un tuo segno per trovarvi qualche mia possibile radice. L’ho vista e mi ha infradiciato l’anima di tristezza e nostalgia.

Ricordo, al termine del temporale, arrivavano di corsa Abeba e Lemlem con asciugamani ed ombrelli, per proteggerci da un suo eventuale ritorno improvviso, cosa non improbabile. Tu dicevi “slegate Book” e correvamo tutti in casa, bagnandoci i piedi nel fiume d’acqua che dopo la pioggia discende dalle montagne di Entotto.

Book festoso si scrollava, spruzzando acqua dal pelo in ogni direzione, la vecchia Haimanot usciva da sotto il tavolo e noi seduti davanti al camino, io abbracciata a te, ridevamo.

Caro padre, oggi è un giorno speciale, una data unica, il giorno della memoria.

Ed io ho voluto dedicarlo a te, che hai scelto di essere sepolto nella mia terra mentre io vago triste e solitaria nella tua.

Sono andata a scarabellare tra le vecchie lettere che tu avevi scritto allo

zio Fiore e che lui mi ha restituito dopo la tua morte. Ne ho cercata una con la tua firma. Quella firma che da piccola mi piaceva tanto, con quella g e l'h che si allungano come le braccia di una danzatrice che conquista lo spazio e la m simile alle increspature dell'acqua. Quella firma tua, profondamente tua, con i caratteri quasi

illeggibili più simili ad un disegno che a una scritta. Mi son ricordata di come, da bambina, durante le lunghe telefonate alle amiche, cercassi di imitarla scarabocchiando sui fogli bianchi appoggiati a fianco al telefono. Sai, pensavo che se fossi riuscita ad imitarla anche io sarei diventata come te, con le braccia aperte sulla

terra d'Etiopia, lieve come le increspature dell'acqua che dopo la pioggia gorgogliando discendono lungo le strade della mia Addis Abeba.

Caro padre, oggi ho posto la mia firma accanto alla tua, sulla lettera, poi l'ho ripiegata e l'ho rimessa nel cassetto.

## Pour le Liban

Ernest Pépin

Je pense à ces immeubles  
Qui tombent à genoux  
Dans une ultime prière  
Je pense à ces enfants qu'un obus  
Expédie au cimetière des anges  
Comme un vulgaire colis  
Je pense à ces hommes qui ont les  
bras cassés  
A force de porter le désespoir  
Je pense à toutes ces femmes  
Dont les cris n'éteignent plus la mort  
Et dont les yeux boivent le deuil  
Je pense à ce peuple  
A tout son quotidien humilié  
Aux reins brisés des fleuves  
Je pense au peuple du Liban  
À un oiseau piégé

Dans le vent du souffrir  
Je pense aux religions  
Jetant l'huile sur le feu  
Et les cadavres en piles  
Dans une immense folie  
Je pense aux nations  
Aux bras croisés des nations  
Devant les mains raidies  
Qu'aucune prière  
Ne peut démeurtrir  
Je pense au Liban  
A ce peuple  
Qui va à pas perdus  
De guerre en guerre  
Dans le brûlis des jours  
Et la marelle du malheur  
Il est temps de découdre les yeux du  
temps  
De remettre à l'oiseau l'espérance de  
ses ailes  
De remettre à la rose son parfum de  
rose

De remettre au Liban la paix du Liban

Faugas le 28 juillet 2006

**Ernest Pépin** est né en Guadeloupe en 1950. Il a débuté comme poète en 1984 avec *Au verso du silence et, sans quitter sa première vocation, il a ensuite exprimé ses penchants créolistes aussi par des romans. Ses deux talents de prosateur et de poète lui ont valu des prix prestigieux: le recueil de poèmes Boucan de mots libres a obtenu le prix «Casa de las Americas» e Tambour-Babel (1996) a obtenu le prix RFO du roman. Son intérêt pour la Guadeloupe moderne et pour ses problèmes s'exprime dans son dernier roman L'envers du décor (2006).*

Paola Ghinelli

## La clé

Monique Proulx

Léa Schulz aimait les chemins qui montent. Tant de choses dans la vie, y compris la vie elle-même, ne font que descendre. Elle aimait les chemins ensoleillés qui montent, et celui-ci, justement, ne montait pas. Il s'enfonçait, noir, sous des murs d'arbres compacts, il plongeait dans des entrailles végétales suspectes d'où ils émergeraient, c'est certain, à moitié digérés. Déjà, ils perdaient du sang et des lambeaux de chair, déjà ils étaient livrés à des armadas d'insectes tout en dards et en vrombissements.

Le propriétaire du chalet les attendait en bas, au fond du gouffre. Lui aussi avait son bataillon de mouches noires lui guerroyant autour, mais cela ne semblait pas l'incommoder. C'était un vieil homme. Il faut être vieux pour avoir l'habitude des gouffres. Bardés de verres épais, ses yeux de raton laveur les regardèrent approcher sans leur sourire. D'ailleurs, tout le temps que dura leur rencontre, il ne sourit pas, sauf une fois, très brièvement, lorsqu'elle mentionna qu'elle avait un chat. Elle crut voir à côté de lui une chalupe rouge, couchée sur le flanc comme une agonisante, et en arrière-plan de l'eau, mais elle n'aurait juré de rien tant le rideau d'insectes carnivores se faisait opaque entre l'uni-

vers et eux. Il les entraîna plus avant dans la jungle, sautillant sur les rochers glissants, acrobate aérien traînant dans son sillage des balourds peu doués, et bientôt il s'arrêta, le bras cérémonieusement tendu car le lac était devant eux, encadré dans de molles montagnes. Un lac gris et grand, cerné de vert, du vert partout, uniformément vert. Des arbres, oui, mais pas de cette espèce hospitalière qui sert à donner de l'ombre et à accompagner des collations champêtres. Non. Des choses drues, maigres, au long cou tendu avidement vers la lumière, tissées tellement serré qu'elles ne pouvaient que renfermer des créatures enragées par la claustrophobie. «Le lac», dit-il. Puis, levant son autre

bras: «Le camp», dit-il, et ils virent que l'unique chalet était là, au fond de la baie, comme effrayé par son audace, tentant de se dissimuler parmi la végétation.

Pour 20,000 dollars il leur laissait tout: la chaloupe épuisée, les kilomètres d'arbres étouffants, de lac gris, de moustiques à nourrir. Et le *camp*, bien sûr, dans lequel ils finirent par échouer, trop heureux de panser leurs blessures de guerre – sauf lui, intact en apparence, qui leur prépara un thé noir tandis qu'ils grattaient leurs piqûres. Le chalet sentait le mulot et le prélarit moisé. Ils avaient une jolie vue, ils voyaient le lac, et tout ce vert partout autour – du vert, une couleur après tout écologique, et qu'on dit si reposante pour les yeux.

Celui qui était avec elle dit: «D'accord». Elle ne protesta pas, car l'argent n'était pas à elle, et puis l'été suffocant leur était tombé dessus et il fallait bien fuir quelque part. Mais l'été passerait en trombe comme tous les autres et après ils revendrait, tout se vend et se revend, même son âme. Le vieil homme sortit une clé et demanda en ne regardant qu'elle: «Aimez-vous vraiment ça?», et son regard n'avait jamais été si peu souriant et si hostile, et celui qui était avec elle répondit: «Bien sûr qu'on aime ça». Le vieil homme posa la clé à côté d'elle sans la toucher, il reporta ses yeux sévères sur le lac sans plus les regarder et elle comprit soudain qu'il ne souriait pas parce qu'il avait de la peine.

Le camp et le lac étaient loin du village, et ce village n'était pas beau. Il abritait bien une église de bois, un commerce pour acheter du pain blanc et du bœuf, et quelquefois des bacs à fleurs devant des maisons de bois dépeintes, mais là s'interrompait l'esthétisme. Les deux échantillons humains qu'elle rencontra en achetant du pain n'étaient pas beaux non plus. Le premier demanda à l'autre, qu'il connaissait visiblement depuis longtemps: «As-tu tué?» et l'autre répondit: «Ben non !» avec force détails désolés, et elle sut tout de la chasse à l'ours telle que pratiquée glorieusement dans ce coin de

pays, il suffisait d'attirer les ours avec des affaires qui puent, et les ours, qui sont de mécréantes bêtes aimant les affaires qui puent, accouraient se faire nourrir d'une main et tirer de l'autre.

Des ours, elle n'en croisa guère cette première soirée où ils prirent possession des lieux, mais ce fut là la seule espèce vivante, à vrai dire, à faire preuve de discrétion. Ce bord de lac était en fait un zoo à aire ouverte dans lequel les insectes n'étaient pas les moins représentés. Ils ouvraient selon des horaires scrupuleux, les moustiques succédant aux mouches noires qui elles-mêmes relevaient de leur fonction les mouches à chevreuil, course à relais enlevée où l'on se passait avec enthousiasme le flambeau de la chair humaine. Il y avait aussi des papillons de nuit grands comme des chauves-souris et d'énormes hannetons aveugles qui venaient buter sans cesse contre eux leur corps replet; mais ceux-là, au moins, ne se nourrissaient pas. Plus tard, ils découvriraient dans le chalet des fourmis charpentières occupées à grignoter la totalité des poutres. Mais en attendant, au cours de cette nuit inaugurale, le chalet leur sembla un refuge presque rassurant, une loge un peu retirée d'où l'on pouvait observer sans trop de risques les défilés de la vie sauvage. Une famille de moutettes musarda un moment dans les fourrés en échangeant des grommellements. Quelque chose d'amphibien traversa le lac. Quelque chose d'ailé lâcha dans leurs fenêtres un cri d'égorgé. Quelque chose de gros vint carrément frapper à leur porte: un porc-épic au pelage délavé et aux appétits opiniâtement dirigés vers la colle de leur contreplaqué. Elle ne dormait pas. Son chat non plus ne dormait pas, engagé dans un safari excitant avec la colonie de mulots. Celui qui était avec elle ronflait du sommeil paisible des intégrés. La nuit passait, de plus en plus blanche, et elle ne dormait pas.

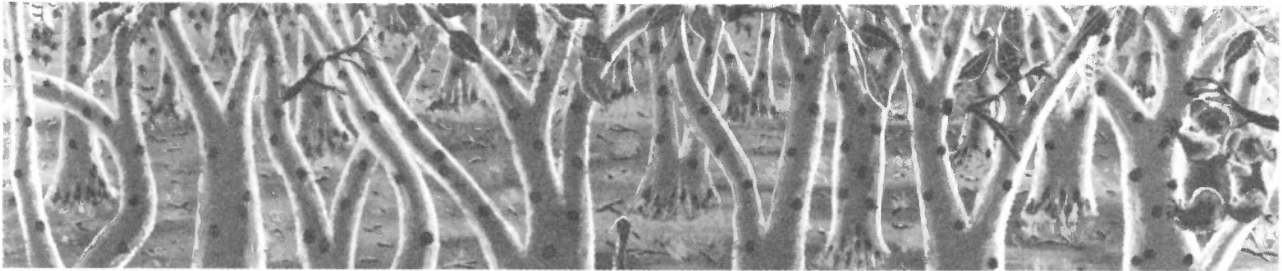
Il n'y avait pas de place pour elle dans tout ce fourmillement, elle était une intruse rejetée à jamais dans l'insomnie, une maladie combattue par les anticorps d'un organisme monstrueux.

Le matin suivant, elle était sur le quai à s'asperger d'eau froide lorsque le soleil la surprit. C'était un 10 juin, et ce soleil de juin était une flèche qui embrase, et voilà que la forêt prit feu, avec le lac et tout ce qui vivait autour. Dans la lumière de l'incendie, il n'était plus possible de ne pas voir. Elle vit des papillons à queue jaune, des oiseaux symphoniques, des lucioles accouplées et des libellules hélicoptères, elle vit les bourgeons neufs des épinettes étincelant comme des bagues, et tellement de couleurs et de bruissements, partout, une débauche de vies triomphantes. Dans le soleil de l'incendie, il n'était plus possible d'ignorer plus longtemps que cet endroit broussailleux, encombré, primaire, était en réalité un paradis, un jardin sacré dont on lui avait miséricordieusement confié la clé. A cause du soleil, elle s'étendit sur le quai, en ce dix juin d'il y a quarante ans, et elle vit tout ce qu'il y avait à voir. Elle vit le sentier qu'emprunte chaque matin l'original pour aller boire, les chantrelles et les cèpes champignonnant dans la mousse, elle vit la chaloupe rouge qu'ils ravauderaient chaque printemps comme une part d'eux qui fuit mais qui persiste, elle vit toutes les fissures par où se faufiler pour comprendre le monde. Elle vit cette vieille dame qu'elle serait un jour, sautillant les rochers glissants d'un pas aérien, environnée de mouches noires qui ne la touchent pas.

**Monique Proulx**, scénariste et écrivain, entre en littérature par un recueil de nouvelles *Sans cœur et sans reproche* (1983) qui obtient le *Prix Adrienne Choquette* et le *Grand Prix du Journal de Montréal*. *Suivent deux romans* *Le sexe des étoiles* (1987) dont l'auteur écrit le scénario pour le cinéma et *Homme invisible à la fenêtre* (1993) qui remporte le *Prix des libraires du Québec*, le *Prix Québec-Paris* et le *Prix littéraire Desjardins*. En 1996 elle revient à la nouvelle avec *Les aurores montréalaises*. En 2002 elle publie *Le cœur est un muscle involontaire*.

Anne De Vaucher

# prospettive critiche



**Cristina Minelle**

**Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, pp.224**

.....

Le titre de ce volume de Christiane Albert pourrait créer de la perplexité chez le lecteur à cause de l'ampleur du sujet annoncé: peut-on vraiment traiter de façon convaincante un domaine aussi vaste que «le roman francophone contemporain»? L'A. en est bien consciente: dans son introduction, elle souligne qu'il y avait bien le risque d'«opérer des regroupements artificiels qui ne prennent pas suffisamment en compte le contexte historique et social ainsi que les modalités spécifiques d'écriture propres à chaque champ littéraire» (p. 22); cependant, elle justifie et explique son choix: «Il nous a cependant semblé intéressant d'opérer une lecture transversale du thème de façon à pouvoir l'appréhender dans une perspective transnationale qui nous semblait correspondre à l'objet de notre étude et nous permettait d'opérer des mises en perspectives susceptibles de faire apparaître certaines convergences porteuses de sens» (p. 22). Cette précision – essentielle d'ailleurs – rassure donc le lecteur et le prépare aux contenus de cet essai, d'autant plus que l'A. pose souvent des questions qui tendent à être sous-estimées lors des discussions sur la littérature écrite par des immigrants.

D'abord, elle met en relief des termes qui reviennent sans cesse dans la critique portant sur les littératures «migrantes» (ou «de l'immigration») et qui mériteraient plus d'attention, à savoir «exil», «immigration» et «migration». Est-il toujours possible de les distinguer aisément? Faudrait-il mieux distinguer entre «migration» et «immigration»? Les réalités contemporaines nous poussent à envisager de près ces phénomènes: selon l'A. «le terme de 'migration' [...] conviendrait sans doute davantage pour désigner l'immigration, car il souligne bien la forme nouvelle qu'a prise l'exil dans la seconde partie du siècle dernier où il est devenu un phénomène d'une grande ampleur qui opère 'des déplacements de populations' si importants [...]» (p. 11).

Autre question capitale: pourquoi parle-t-on de «littératures des immigrations», en empruntant cette expression à Charles Bonn (1995)? L'A. précise que «le terme d'immigration ne peut se concevoir sans son corollaire qui est celui d'émigration» (p. 11). Or, c'est un choix linguistique et notionnel intéressant à remarquer, car il est indéniable que si l'on arrive dans un autre pays c'est qu'on a quitté sa terre d'origine: c'est d'ailleurs le déchirement de cette expérience ou bien la difficulté de «l'entre-deux» que l'on retrouve dans plusieurs romans contemporains.

La première partie de cette étude se propose d'examiner comment la littérature francophone traite le thème de

l'immigration: les représentations changent évidemment selon les périodes, mais on remarque l'écart le plus important à partir des années quatre-vingt, décennie qui «marque véritablement l'entrée du thème qui nous intéresse dans la littérature francophone» (p. 14). Or, un nouveau problème se pose: est-il correct de catégoriser une certaine littérature, la «littérature des immigrations», selon l'origine ethnique des écrivains? Est-ce un critère acceptable pour une catégorie *littéraire*? En tout cas, cela entraîne des conséquences: ce critère ne permet pas aux écrivains migrants d'être complètement intégrés dans la littérature nationale du pays d'accueil et, en même temps, le fait d'être des «immigrés» ne leur permet plus d'être intégrés aux littératures des pays d'origine. En revanche, comme l'explique l'A., l'apport de ces écrivains «produit aussi un certain nombre de décentrements qui impliquent [...] de questionner les critères qui fondent les littératures nationales» (p. 17), ce qui pousse même vers une redéfinition de notions plus amples, comme celles d'identité et d'appartenance, nœuds incontournables au sein de sociétés où le multi- et/ou le pluri-culturalisme s'affirment de plus en plus. La deuxième partie de l'essai porte sur la façon d'élaborer, de la part de ces écrivains, la figure de l'immigré comme protagoniste des romans et comme personnage «à la croisée de plusieurs langues et de plusieurs cultures» (p. 17). Là aussi, la représenta-



tion des personnages et de l'expérience de l'immigration change avec les romanciers de la deuxième génération, qui semblent ne plus vivre dans l'attente d'un «retour au pays natal» et qui voient plutôt comme horizon futur seulement la société d'accueil.

La dernière partie du volume est consacrée aux «modalités d'écriture» du discours produit par ces écrivains et à son insertion dans une perspective postcoloniale. L'écriture, en effet, ne peut que refléter le monde où elle est produite; voilà que cette écriture reflète alors la position socio-culturelle des immigrés, une position marginale dans un univers «hétérogène dont les écrivains sont les porteparole, car leur écriture, qu'on peut définir comme une écriture du 'hors lieu', se situe dans des espaces intermédiaires entre l'Occident et ses anciennes colonies» (p. 20). Voilà pourquoi les écrivains des immigrations poussent vers le dépassement de la littérature nationale et vers la réalisation de la «République mondiale des Lettres» dont parle Pascale Casanova. Comme le dit l'A. dans sa *Conclusion*, «cette étude des littératures des immigrations pose donc beaucoup plus de questions qu'elle n'en résout» (p. 207); c'est toutefois l'occasion pour réfléchir sur des aspects de la littérature migrante et sur ses enjeux sociaux, de façon transversale et en questionnant des notions et des critères considérés désormais comme établis. —

**Tiziana Morosetti**

Recensione a: Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 263

.....

Pur essendo collocato nell'ambito della critica letteraria, affiancando autori inglesi ed americani ad autori postcoloniali, e scritture di Londra a scritture di New York, il nuovo testo di Silvia Albertazzi non lesina tuttavia numerose incursioni nel mondo musicale, cinematografico e culturale

delle geografie artistiche qui analizzate. Da Charles Dickens all'ultimo romanzo di Ian McEwan, infatti, l'intreccio di letteratura ed elementi che non provengono dal regno della parola costituisce la falsariga di questo volume che, come i precedenti dell'autrice, sovrappone all'analisi letteraria considerazioni su rappresentazioni visive, interpretazioni cinematografiche e tendenze musicali delle culture prese in esame. Si tratta di una caratteristica portante dei testi di Silvia Albertazzi, presente anche nell'opera di critici come Iain Chambers, che è infatti riferimento non casuale in questo testo; tuttavia, la natura comparatistica dell'analisi si rende qui particolarmente necessaria laddove gli stessi autori proposti consentono a suggestioni non letterarie di inserirsi nella loro scrittura, arricchendola di riferimenti sempre nuovi e rendendola non solo contenitore di emozioni e riflessioni, ma al contempo galleria di diverse modalità artistiche.

Suddiviso in tre capitoli, il primo dedicato alle scritture di Londra, il secondo a quelle di New York, ed il terzo infine alle città immaginarie, il testo di Silvia Albertazzi include un arco temporale a sua volta molto ampio, che affianca una puntuale descrizione della Londra ottocentesca, le cui ombre dickensiane ricorrono in tante scritture successive, a quella dell'altrettanto inquietante Manhattan di Jay McInerney e Paul Auster. All'interno di questo arco, anche le scritture migranti, oltre a quelle 'native', trovano approfondita trattazione. Lo scopo ultimo di questo testo non è infatti solo quello di fornirci esempi su come città caotiche e al contempo storicamente fondamentali, come Londra e New York, possano venire reinterpretate dalla scrittura contemporanea; ma anche di sottolineare come la sovrapposizione di culture 'altre' e l'esistenza di prospettive diverse possano contribuire a fotografie più sfocate, forse, ma certo più complete dei luoghi e delle loro voci. Il nome di Salman Rushdie, che sia di Londra che di New York ha fatto lo sfondo di diverse sue opere qui citate (rispettivamente *Satanic Verses* e *Shalimar the Clown*, e *Fury*), è dun-

que ricorrente, accanto a quelli di V.S. Naipaul, John Maxwell Coetzee e Farrukh Dhondy.

Inoltre, all'interno del capitolo su New York, una sezione a parte viene dedicata a Brooklyn, polo opposto a Manhattan e quasi suo specchio rovesciato quanto ad atmosfere, contesti sociali e stili architettonici, e della quale i due autori qui presi in esame, Paule Marshall con *Black Girl*, *Brownstones*, e Jonathan Lethem con *Motherless Brooklyn* e *The Fortress of Solitude*, descrivono aspetti tanto diversi quanto complementari. Nonostante infatti la Marshall ci descriva le vicissitudini spesso frustranti di personaggi intrappolati nel desiderio di una stabilità, di una casa nel senso più completo del termine, e dunque nell'acquisizione delle *brownstones* come tappa di vita fondante, il paesaggio che ella descrive non è dissimile da quello fornitoci da Lethem. Sia pure con accenti decisamente più fantastici, infatti, l'autore conferma la percezione di un quartiere più eterogeneo di Manhattan quanto ad etnie e classi sociali, la cui caratteristica architettonica, al contrario di quanto avviene oltre il ponte, è l'orizzontalità, e la cui storia, come affermato da Lethem stesso in un'intervista, non è mai totalmente cancellata dalle innovazioni. Mentre dunque la Manhattan dei testi qui selezionati restituiscono di New York un'impressione confusa di città frantumata ed invivibile, attraente e tuttavia impietosa, i testi brooklyniani contribuiscono invece ad un ritratto decisamente più umano della metropoli americana. Sia gli autori di Manhattan, ad ogni modo, sia i 'cantori' di Brooklyn contribuiscono a restituirci l'immagine di una New York non omogenea; ed occorre anzi sottolineare l'attenzione con cui questo testo, nonostante la suddivisione in soli tre capitoli, distingue ispirazioni e provenienze diverse, isolando quelle geografie che partoriscono opere dissimili fra loro ed individuando luoghi autonomi all'interno del macrocosmo urbano. Perciò, anche nell'ultimo mondo analizzato dal volume, quello delle città immaginarie, la fuga dal reale si suddivide in percorsi diversi, che sottolineano come l'invenzione della città possa

essere ora specchio delle vicissitudini sociali (nel racconto di Peter Carey, *American Dreams*), ora riproduzione di un'intera nazione (come nell'opera di Julian Barnes, *England, England*), ora espressione di conflittualità emotiva e di una dimensione più provata (come avviene in *Alva&Irva*, di Edward Carey).

Il filo conduttore unico del volume, che per il resto si sbizzarrisce nel tratteggiarci una letteratura legata dalla condivisione di luoghi ed esperienze comuni, rimane comunque quello della casa, intesa sia come luogo familiare e delle origini, sia come luogo provvisoriamente proprio (nel caso delle scritture migranti), sia infine come luogo fisico da cui di volta in volta fuggire alla ricerca dell'ideale casa 'vera': una percezione non limitata alle scritture degli *outsiders*, ma a volte caratteristica anche di opere come *Wakefield*, di Nathaniel Hawthorne, e *The Man of the Crowd*, di Edgar Allan Poe, che con Dickens rappresentano il corpus di autori ottocenteschi qui considerati come punto di riferimento per le scritture successive (soprattutto quelle relative a Londra). L'ispirazione di partenza per l'analisi del tema della 'casa' e, conseguentemente, del luogo in letteratura è, a conferma dell'interdisciplinarietà di questo testo, proprio un'immagine, *Home* (1976), di David Hockney, nella quale è raffigurata un'accogliente stanza appena abbandonata, sembra, da un ignoto personaggio. Questa immagine diviene nel testo luogo di inizio/azione di molte avventure, letterarie e non, che si snodano nella vita dei protagonisti e dei loro rispettivi autori. Come sottolineato all'inizio, però, il percorso tracciato da Silvia Albertazzi nei meandri di due fra le più frequentate metropoli della letteratura, nonché nelle molte città che la fantasia può partorire, non si limita a render conto delle scelte letterarie e di vita degli autori, o a reinterpretarne l'opera attraverso l'indagine della trattazione dello spazio, ma include suggestioni musicali e visuali. E infatti, accanto all'immagine di Hockney, è citato anche un film, non molto noto (soprattutto ad un pubblico non italiano) e rispetto a questo testo tuttavia significativo: *Dopo mezzanotte*, di Davide Ferrario, nel quale il luogo è al

centro della narrazione. Le molte arti menzionate in questo volume, così come la molteplicità degli autori discussi e il ragionare critico sui concetti di casa e, in senso lato, di luoghi nelle loro molte declinazioni (la nazione, la città, il non-luogo), rendono quindi a mio avviso questo nuovo testo di Silvia Albertazzi un compendio di assoluta utilità nello studio delle letterature contemporanee, nonché una lettura di grande e stimolante interesse. —

**Francesco Cattani**

**Matteo Baraldi, *I bambini perduti. Il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf*, Macerata, Quodlibet, 2006**

*I bambini perduti* concilia due degli interessi principali che hanno caratterizzato la carriera accademica di Matteo Baraldi, la letteratura per l'infanzia e la cultura australiana. Il testo si presenta al lettore come una storia del mito del fanciullo selvaggio dal settecento ai giorni nostri, attraverso la descrizione non solo di diverse epoche, ma anche di diverse nazioni. In realtà esso offre un importante spunto per analizzare la persona e l'opera di due autori, Rudyard Kipling e David Malouf, come il titolo stesso sottolinea, nonché due diversi mondi, quello britannico e quello australiano: ovvero, quello coloniale e quello postcoloniale.

L'Emile protagonista dell'omonimo testo pedagogico di Jean-Jacques Rousseau e il personaggio storico di Victor, il fanciullo trovato nei boschi francesi dell'Aveyron (raccontato e studiato da Jean Marc Gaspard Itard, poi reso celebre da François Truffaut nel suo film del 1969, *L'enfant sauvage*), sono gli antecedenti illustri con i quali si confrontano e ai quali si oppongono alcuni dei personaggi di Kipling e Malouf.

Nell'opera degli autori presi in considerazione il ragazzo selvaggio si trasforma in uno strumento per raccontare e ri-raccontare un determinato momento storico, ma anche per misurare lo spirito dei tempi. Come l'auto-

re bene mette in evidenza, questo personaggio è stato spesso spogliato del proprio carattere umano per trasformarsi in una figura - si potrebbe affermare allegorica - in cui convergono molte delle istanze e delle preoccupazioni di un'epoca.

L'infanzia sembra essere un luogo al quale si ritorna nei momenti di crisi (p. 67), quando cioè si avverte un cambiamento in atto e si vuole capire cosa ha portato a quel cambiamento, come si è arrivati ad esso: come, in altre parole, il passato che ha condotto al presente.

Da un lato, l'ascesa e il periodo di maggiore fulgore dell'impero britannico coincidono con l'opera di Kipling e la sua attenzione nei confronti dell'infanzia nonché della formazione; dall'altro, in un paese come l'Australia - una nazione che si è sempre interrogata sul proprio passato, sul grado di civiltà raggiunto e soprattutto sui tradimenti compiuti per giungere alla condizione attuale - diventa centrale il tema del ragazzo che 'esplora' un mondo per lui nuovo, o meglio si perde in uno spazio estraneo. In entrambi i casi il bisogno e la volontà di fare il punto sulla condizione della nazione passano attraverso la figura del bambino selvaggio. Sfruttando la "qualità anfibia" (p. 81) del *feral child*, Baraldi analizza molte tematiche importanti per chi si occupa di letterature coloniali e postcoloniali. Partendo dalla corrispondenza che sin dall'epoca dell'Illuminismo si è voluta cercare tra il fanciullo e il non-europeo (il selvaggio, buono o meno a seconda delle occasioni), uno dei passaggi più ricchi di spunti è sicuramente l'analisi del rapporto (una vera e propria dipendenza) che si instaura tra il bambino e il precettore (o colui che lo 'ritrova'), rapporto che si può facilmente leggere come una forma di colonizzazione.

Infatti, come colonizzare un territorio significa imporre un proprio statuto all'altro, allo stesso modo l'educazione di un maestro può diventare un modo per imporre i propri costumi e le proprie regole all'allievo. Matteo Baraldi sottolinea come uno di problemi centrali sia quello della posizione, chi educa e a che cosa educa, e soprattutto come il processo di for-

mazione abbia celato spesso una volontà di catturare l'infanzia di un paese (p. 53), di 'mapparne' il territorio per i propri scopi.

In questo modo, la figura del fanciullo selvaggio - che appare e scompare a proprio piacimento, che a volte non si lascia capire o imbrigliare, che arriva addirittura a guidare il proprio maestro - diventa anche uno strumento per misurare la paura di una cultura. Se infatti il *feral child* rappresenta il passato libero e selvaggio (di un individuo e allo stesso tempo di una nazione), si può comprendere facilmente che cosa possano rappresentare tanto la sua educazione quanto la sua comparsa e scomparsa improvvisa.

Sono moltissimi i modi con i quali è possibile entrare in questo ottimo testo: vi è la tematica dell'imitazione e dell'auto-rappresentazione; vi sono parti estremamente interessanti sul linguaggio, e in particolare sull'apprendimento di un linguaggio nuovo (diverso) e sulla frattura interiore che tale gesto apparentemente semplice comporta; vi è il problema della perdita e del ritrovamento dell'identità: tutti aspetti affrontati con attenzione e profondità, attraverso un'originale analisi delle opere dei due autori principali presi in esame, Kipling e Malouf.

Un'ultima notazione deve sicuramente riguardare il fluido procedere delle argomentazioni. Matteo Baraldi sceglie per il suo testo una struttura simmetrica perfetta, capace di mettere in evidenza due mondi che, pur portando i segni l'uno dell'altro, si oppongono attraverso un rovesciamento storico (mondo coloniale e mondo postcoloniale), un rovesciamento geografico (una realtà geografica agli antipodi dell'altra), nonché un rovesciamento di prospettiva (crepuscolare e aurorale). ▢

**Dominique Chancé**

*Minor transnationalism*,  
Françoise Lionnet et Shu-mei Shih, editors, Duke University Press, 2005, pp. 359

L'ouvrage collectif, présenté par Françoise Lionnet et Shu-mei Shih, de

l'UCLA (University of California, Los Angeles), émane d'un programme ambitieux né dans le cadre d'une institution récemment créée par les deux auteurs: le «Multicampus Research Group on Transnational and Transcolonial Studies». Ces deux universitaires, spécialistes de domaines apparemment et académiquement très éloignés, les littératures francophones et comparées d'une part et les langues et cultures asiatiques d'autre part, se sont rencontrées fortuitement dans un colloque à Paris. Elles ont alors pris conscience que non seulement elles enseignaient dans la même université mais qu'elles partageaient de nombreux points de vue que les cloisonnements entre champs d'études les empêchaient de développer. Le projet de multicampus né de cette rencontre, permet de dépasser les limites des «aeras», «ethnic» ou «linguistic studies». Plus qu'un hasard, ce projet répond à des urgences méthodologiques et éthiques, à la nécessité d'aller au-delà des «études postcoloniales», dans un cadre transnational et multilingue, et de prendre acte des nouvelles données d'expérience et de théorie dues à la mondialisation.

L'introduction de l'ouvrage présente de manière claire et approfondie les orientations théoriques de ce projet que les articles collectés mettent en pratique et discutent. L'idée centrale de ce projet est d'intégrer et de dépasser le postcolonialisme, comme théorie globale, et les études d'aires ou de littératures périphériques (littératures francophones, littératures afro-américaines, par exemple) qui en découlent. La critique majeure faite au postcolonialisme est qu'il continue à focaliser l'attention sur des oppositions binaires entre centre et périphérie ou marges, entre dominant et dominé, hégémonie et résistance. Les auteurs estiment que ce faisant, cette approche ne fait que fortifier la centralité comme référence, contribuant à figer les positions et les interactions. Le projet d'études transnationales tente d'examiner d'autres jeux de position, des mouvements qui ne passeraient pas par le centre (ancienne métropole coloniale, par exemple, monde occidental dans certains cas). Le «transnationalisme vu du point de vue des cultures mineures»,

apparu dans les sciences sociales tout d'abord, permettrait donc d'échapper à une conception des relations comme purement verticales et incite à travailler sur des relations transversales, non hiérarchiques, privilégiant les relations latérales, en rhizome ou en «Relation», selon la théorie glissantienne.

La seconde tendance de l'approche transnationale tient dans sa réflexion sur les minorités et les populations migrantes, dans un contexte globalisé qui incite à redéfinir les relations entre États, territoires, migrations et identités. Là encore, les études postcoloniales, par aire ou par cultures spécifiques ne semblent plus pertinentes, pour deux raisons opposées, soit qu'elles restent ancrées dans le conflit nation/périphérie, soit qu'elles dénie l'importance des territoires nationaux, n'évoquant plus alors que des identités fluides, nomades. Les auteurs de *Minor Transnationalism* tentent d'éviter les deux extrêmes. Ils récuse l'idée de sujets purement nomades à identités flottantes ou fluides développées par certains théoriciens de la mondialisation (Appadurai, par exemple). Ils s'efforcent d'appréhender identités et minorités comme ancrées dans des espaces géopolitiques qui leur sont propres et en même temps travaillées et réinventées, au fil des déplacements. Ainsi le transnationalisme maintient les dimensions du national, examine ce qui se produit aux frontières, et tente en même temps d'articuler ce niveau à ce qui le dépasse et le met en cause dans la déterritorialisation et la reterritorialisation. C'est principalement l'objet des articles de la quatrième partie, *Spatializing*, mais l'ensemble des articles présente un véritable travail de contextualisation, tentant de penser les histoires complexes qui donnent sens à des textes dans leur parcours et leur appartenance à plusieurs espaces, langues et cultures. Ainsi Françoise Lionnet montre, que l'interprétation de la pièce *Toufann* de l'auteur mauricien, Virahsawmy varie selon les contextes socio-culturels dans lesquels on appréhende ses jeux linguistiques. Le titre, que l'on peut entendre comme un mot hindi aussi bien que créole, résonne avec l'anglais et le français dans un riche entrelacs intertextuel.

Le traducteur peut moins que jamais se suffire d'une compétence linguistique monolingue, la traduction devient «transnationale».

Un autre intérêt de ces études transnationales entre littératures mineures est de mettre en évidence les enjeux de positions à la frontière des territoires critiques et nationaux, par exemple lorsque Moradewun Adejunmobi analyse les valeurs portées par l'usage des langues vernaculaires en Afrique, selon que le discours émane de critiques extérieurs ou d'auteurs et critiques africains. De même, la comparaison entre le discours d'une écrivaine chinoise de Chine et celui d'une Chinoise de la diaspora sur le féminisme, dans l'article de Shu-mei Shih, éclaire les enjeux historiques et politiques sous-jacents, sans mésestimer la dimension personnelle puisque aussi bien, Shu-mei Shi se situe elle-même comme Chinoise de Taïwan. Qu'il s'agisse de films (Kathleen McHugh) ou d'affiches (Rafael Pérez-Torres), de romans ou de théories (Ali Behdad), les analyses, toujours fines, invitent à relativiser les lectures, à mettre en relation langues, lieux, de production et de réception, à chercher les entrées biographiques, historiques, sociologiques, pertinentes pour chaque texte. Ali Behdad revisite ainsi ses lectures de l'œuvre de Driss Chraïbi, *Les Boucs*, selon ses propres déplacements théoriques.

Dans un espace élargi qui peut inclure non seulement les aires postcoloniales mais toutes les aires de frottement, de migrations, de jeux de pouvoir entre impérialismes et minorités, le comparatisme devient infini, souple, variable, en fonction des objets étudiés. La théorie, à l'image de ses objets transnationaux et relationnels/relatifs devient elle-même espace d'échanges et d'accommodations multiples que le critique doit démarquer, mettre à distance, déconstruire. Le lecteur, décrypteur de palimpsestes culturels ne peut ignorer sa propre position politique et historique pour analyser finement les jeux de positionnements politiques inclus dans les textes, leur pratique linguistique, leurs références et leur poétique. Ce «minor transnationalism» est donc à plus d'un titre militant: il ouvre de nouvelles perspectives comparatistes en

invitant à reconfigurer les domaines de recherche et il incite à une pratique critique hautement politique. ▸

## Alessandro Costantini

Chiara Molinari, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 244

Il fenomeno del plurilinguismo all'interno delle nuove letterature – quelle sorte nei paesi e nelle aree che sono state oggetto, nel passato, di colonizzazione – costituisce, per il panorama letterario contemporaneo e del secolo scorso, un fenomeno linguistico e culturale di primaria importanza. Il libro di C. Molinari lo descrive e analizza lucidamente, avvalendosi di un poderoso apparato teorico, sociolinguistico ed etnografico, di cui il testo e le note portano traccia in modo ricco e rigoroso. Nella fattispecie, il lavoro di indagine della studiosa privilegia l'opera di tre autori fondamentali per le letterature di lingua francese: Amadou Hampâté Bâ per la letteratura subsahariana, in generale e del Mali in particolare, Patrick Chamoiseau per quella delle Antille francesi e Michel Tremblay per quella del Québec.

La ricerca mette a fuoco le diverse modalità con cui, nelle opere di questi autori, viene rappresentata, testualizzata allo scritto l'oralità linguistica e culturale di spazi bi- o plurilingui: spazi che tuttavia sono, per quanto concerne l'ufficialità dell'insegnamento e della scolarizzazione, all'insegna di un sostanziale monolinguisimo francese. A partire dalla più o meno grande distanza che separa le lingue in gioco, C. Molinari sottolinea la presenza inversamente proporzionale di un'insicurezza linguistica, analizzando poi le diverse strategie testuali messe in opera di conseguenza.

Minuzioso, accurato e condotto con grande competenza e sicurezza, questo lavoro ci fornisce una convincente analisi e interpretazione dei possibili percorsi di scrittura attuati, all'interno delle letterature francofone, per “poser sa voix dans la langue de l'autre”. ▸

## Francesca Torchi

A. P. MOSSETTO (sous la direction de), *Paroles et images amérindiennes du Québec*, Actes du Séminaire International du CISQ à Bologne (2-3 décembre 2004), avec la collaboration d'Isabelle Miron, Préface d'Anna Paola Mossetto, Bologne, Pendragon, 2005, pp. 167

La letteratura quebecchese si è nel tempo fatta ‘patria letteraria’ di accoglienza della produzione di scrittori di provenienze molto diverse, italiani, cinesi, iraniani, polacchi, brasiliani, haitiani, per citarne alcuni. Dall'interno e attraverso la scrittura, essi hanno espresso, scegliendo il francese come lingua letteraria, la propria situazione di integrazione ma anche di esilio, di lontananza, di cambiamento, di appropriazione. Queste componenti letterarie, definite ‘migranti’ a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, sono state ampiamente oggetto di studio per comprendere la natura più profonda del Québec come entità culturale in divenire. Ma esiste anche una componente amerindiana che fa parte della letteratura quebecchese e che dà voce alla propria “alterità”, (intesa come tale se si assume come punto di vista quello - dominante - degli scrittori non-autoctoni). Essa prende la parola dall'interno del territorio del Québec e, si potrebbe arrivare a dire, dal profondo della sua storia. L'interesse verso la letteratura di produzione autoctona è piuttosto recente, e il 2004 si rivela un anno chiave, in cui diversi studi mettono in rilievo l'esistenza, sempre più consistente e imprescindibile, degli amerindiani in letteratura. Non a caso è l'anno in cui la rivista *L'Année francophone internationale* dedica la maggior parte del volume a questi autori e in cui appare nelle librerie l'antologia di Maurizio Gatti *Littérature amérindienne du Québec*. Anche il Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi (CISQ), nello stesso anno, ha scelto di dedicare alla letteratura di produzione autoctona un seminario di cui *Paroles et images amérindiennes du Québec* raccoglie gli atti; non certo per seguire una moda,

ma perché l'argomento "s'est imposé comme un champ d'études incontournable [...], une facette essentielle de la production esthétique canadienne d'expression française – en particulier dans les domaines des lettres et du cinéma", come sottolinea Anna Paola Mossetto. Nel suo testo introduttivo *Ceci n'est pas un makoucham*, infatti, Mossetto insiste sul carattere di *work in progress* dei lavori svoltisi nel corso del seminario, augurandosi che essi segnino l'inizio di un filone di studi, un benvenuto "pour les créateurs autochtones au seuil du rayonnement universel sans étiquettes ni frontières" (p. 19) e non un rituale di chiusura, il *makoucham* degli amerindiani, appunto.

Contribuiscono al tessuto della riflessione saggi che si concentrano sullo studio del punto di vista, quello degli esploratori del XVI secolo (Luciano Formisano) e quello degli amerindiani sugli europei (Naila Clerici). Luciano Giannelli e Marina Magnanini affrontano il problema delle lingue degli amerindiani che rischiano di scomparire per via del loro carattere orale e prendono in esame i tentativi attuali di salvarle attraverso trasmissioni televisive e radiofoniche. L'intervento di Mathieu Boisvert, specialista nello studio delle religioni, pone l'accento sul fatto che è necessario parlare di 'culture' amerindiane al plurale, in quanto esse possiedono certamente tratti distintivi comuni o simili ma non coincidenti. Seguono contributi legati più strettamente alla letteratura. Maurizio Gatti presenta le linee direttive della sua innovativa antologia *Littérature amérindienne du Québec* e insiste sul fatto che oggi la produzione letteraria autoctona risulta di fatto emergente rispetto al contesto quebecchese affermato e consolidato. Coerentemente con questa presa di coscienza, Carla Fratta propone una lettura del romanzo di formazione *Nipishish* di Michel Noël come metafora della nascita di tutte le letterature postcoloniali e della loro urgenza di dichiarare la propria esistenza e diversità.

La questione della scelta della lingua di espressione è una delle problematiche principali per gli scrittori autoctoni, al centro di un dibattito estetico e ideologico. Per alcuni scrittori, come Rita

Mestokosho, la lingua francese diventa uno strumento per riappropriarsi e affermare la propria identità, un modo per dare una rappresentazione all'immaginario autoctono basato sull'oralità e sull'irrazionale, un ritorno alle origini, fa notare Isabelle Miron nel suo saggio sulla raccolta *Eshi Uapataman Nukum*. Completamente diverso è invece il punto di vista della scrittrice An Antane Kapesch, che rivendica la propria identità attraverso la scrittura nella propria lingua madre. Grazie alla lettura della traduzione del racconto *Qu'as tu fait de mon pays*, Paola Ruggeri ribadisce precisamente l'importanza che An Antane Kapesch attribuisce alla presa di parola del soggetto autoctono nella propria lingua come primo momento di autoaffermazione di fronte alla cultura del Bianco dominante. Il ruolo centrale della parola orale e tradizionale trova naturalmente la propria espressione nel genere più legato alla voce e alla *performance*, il teatro, come mostra Anna Paola Mossetto, che ne rileva l'importanza sempre crescente per la produzione letteraria e artistica autoctona, "grâce aussi à un projet de financement de stages de formation dans les communautés, animé par Yves Sioui Durand, homme-orchestre de la scène autochtone québécoise" (p. 17). Mossetto osserva un vero "glissement de certaines fonctions propres au champ politique et religieux vers le champ artistique, qui deviennent une réflexion sur les changements sociaux et sur la régénération du monde" (p. 17).

Un ruolo importante ha svolto, nel corso del seminario, la proiezione di film e documentari, che hanno arricchito l'incontro attraverso la messa in rilievo dell'aspetto di sovrapposizione e contaminazione del discorso sociale, politico e artistico nella produzione autoctona. Ne è testimonianza, all'interno del volume, la trascrizione del dibattito tra la cineasta Alanis Obomsawin e André Dudemaine, fondatore della società per la diffusione della cultura autoctona *Terre en vues*, a seguito della proiezione del film *Kanehsatake 250 ans de résistance*, che ha dato l'occasione ai partecipanti al seminario di mettere in comune riflessioni artistiche e sociali insieme. Il volume rispecchia dunque il carat-

tere pluridisciplinare del seminario, importante per una riflessione sulla letteratura di produzione amerindiana che mette in gioco, tra tradizione e modernità, ambiti di ricerca diversi e interconnessi, come la linguistica, l'etnologia, l'antropologia, la cinematografia. —

**Allison Crumly,**  
**University of California at**  
**Los Angeles**

**Review of: Dominic Thomas,**  
***Black France: Colonialism,***  
***Immigration, and***  
***Transnationalism,*** Bloomington  
and Indianapolis, Indiana  
University Press, 2007, pp. 305

In order to explore the bilateral relationship between France and Africa, Dominic Thomas examines a history of mutual dependencies and interpenetrations across the boundaries separating the metropole from the former colony, the center from the provinces, and the colonial from the postcolonial era. Building on a substantial body of scholarship on francophone postcolonial literature, *Black France* adopts a transnational and transcultural framework to analyze Black expressive culture as it crosses national borders, with an emphasis on literary texts that are set in both France and sub-Saharan Africa. The book explores the various ways in which the African presence in France, far from constituting a threat to traditional 'Frenchness', belongs to a vibrant history of bi-directional population flows and shared cultural production that have shaped both France and Africa. The result is a thoroughly researched contribution to the transnational study of African-French relations and their place in a global discourse of blackness.

Immigrant literature in the francophone context is often considered a postcolonial phenomenon, and studies of it frequently focus on a single geographical space contained by national borders. Thomas posits that these excessively categorical

approaches obscure the heterogeneity of migrations between France and Africa and the symbiosis that links these territories. In contrast, a trans-colonial and transnational approach offers greater historical accuracy, more opportunities to counter homogenizing stereotypes, and more nuanced models for mapping the dynamic entwinements of nation-states and peoples. Rejecting the notion that cultures are discrete, autonomous, and threatened with extinction by a recent spread of 'globalization', Thomas seeks to assess new forms of transnational exchange while showing how such exchanges are mediated by a long-standing history of cross-cultural encounters. In this effort, he moves beyond the more strictly national focus of his previous book, *Nation-Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002, pp. 248), which explored connections among literature, writers, and nation-states during the period of African transitions to political independence. *Black France* is structured around readings that introduce various pairs of categories as complex examples of bilateral relations. A discussion of intertextuality and textual ownership explores the mediations not only among African and African American literary texts, but also between fictional and evidentiary modes of writing, since the intertextuality of the fictional texts under consideration draws attention to the socio-cultural functioning of racial stereotypes in France and the United States. In Ousmane Sembene's 1956 novel *Black Docker*, a Senegalese author and immigrant stands trial for the murder of his plagiarist. By rightfully claiming authorship of a prizewinning novel, the defendant fails to conform to the colonial image of the naïve, harmless native and so threatens the stability of the social categories that separate the French from their African subjects. The complication, as Thomas shows, is that a key passage describing the protagonist's

transgression against the African stereotype bears striking thematic and linguistic similarities to a passage from Richard Wright's *Native Son*, a novel widely circulated in Paris around the time of the publication of *Black Docker*. Thomas argues that Sembene's gesture of "borrowing" (112) the passage from an African American novel highlights the text's central concern with textual ownership and the definition of plagiarism, especially in the ways these concepts are used as a cover for racial prejudice that derives from colonial ideology. In the intertextual framework established by *Black Docker*, the cultural products of Sembene's African immigrant community in France and of Wright's African America emerge as elaborations of analogous experiences of minority status, through which Sembene underscores the transnational character of public discourse about race, and about blackness in particular. Thomas argues for the importance of reading *Black Docker* in such a transnational framework in order to draw attention to the presence of "minor-to-minor" (113) literary networks that circumvent the hegemonic center, showing how migrations to Paris have paradoxically helped to dismantle the notion that African literature is unilaterally mediated through Europe. The discussion of intertextuality situates itself in the context of current debates about plagiarism and authenticity in the French publishing world, as in the cases of Calixthe Beyala and Laye Camara. Similarly, Thomas's discussion of African feminisms in literature takes as a starting point another subject of heated sociopolitical debates in France: female excision. Thomas posits that these debates, in which the central question is often whether Africa or the West bears responsibility for the plight of African women, ultimately reveal the lack of clear distinctions among "insiders and outsiders, Africans in Africa, and Africans in France" (134). Public discourse about female excision often fosters a tendency to perceive the women as victims of

African values and customs, propagating a culturalist agenda that casts France in the role of upholder of universal human rights. Thomas asks whether feminist criticisms of African practices merely replicate Western universalist ideology, and suggests that reading texts within a transnational framework allows the critic to explore multiple sites of oppression, in order to avoid reductive paradigms that stereotype African societies as harsh, homogeneous, or fixed in non-negotiable cultural patterns. He analyzes both fictional and theoretical texts that emphasize the resources that African women bring to the discussion of their own circumstances, and cites the importance of ongoing negotiation as an alternative both to a Eurocentric universalism and to an insistence on cultural incompatibilities. *Black France* itself models a regard for the call to listen more attentively to the contributions of African feminists, since it quotes and refers to a variety of African theorists and critics who might otherwise be unfamiliar to a Western audience. Drawing on a comprehensive bibliography of scholarly sources in post-colonial theory and criticism, theorizations of globalization and locality, sociology, French historiography, Diaspora studies, feminist theory, and transnational studies, *Black France* gives a detailed tour of the interwoven histories of twentieth-century France and sub-Saharan Africa through the lens of literature. It suggests useful avenues of exploration for scholars of migrant literatures in other geographical contexts, as well as for those interested in the comparative analysis of Black expressive culture and in the historical context of population movements between sub-Saharan Africa and France. As a resource and as a model of transnational and trans-historical analysis, *Black France* offers a valuable and innovative extension of disciplinary, geographical, and historiographical frameworks for the analysis of the global circulation of people and ideas. —

# africa



**Armando Pajalich**

J.M. Coetzee, *Slow Man*, Secker & Warburg, Londra, 2005, pp. 265

Presumo che molti lettori, giunti all'ultima riga di *Slow Man*, si chiedano che libro abbiano mai letto... nonostante l'intreccio semplicissimo riguardante un agiato pensionato divorziato a cui viene amputata una gamba dopo un incidente in bicicletta. Paul Raymond is isola, ricorre a badanti e finisce con invaghirsi di una di queste, la croata Marijana, sposata e madre di un figlio di cui Paul si desidera padre. Sulla scena arriva la famosa romanziera australiana Elizabeth Costello che oltre a controllare il presente di Paul si offre a lui come compagna di vecchiaia. Ma Paul non cade nella trappola e scopre che è possibile essere amico della famiglia croata senza troppe complicazioni.

I romanzi precedenti a *Lives of Animals* (1999) erano tutti varianti della stessa fondante storia di confronto (e stallo) fra imperante e imperato. Gli meritavano il Nobel. La formula ne emerse in trasparenza, disvelando gran parte del "segreto". All'interno di quel monolitico canone, qualcosa di strano era spuntato con *Foe* (1986), con quella pazzoide di Susan Barton che vorrebbe un modo altro di manipolare il racconto rispetto a quello che l'Occidente ha scelto e da cui si è fatto scegliere.

(Con risultati disastrosi.) Non mi sembra strano che Susan Barton non si sia arresa: Elizabeth Costello (come da vampira) ne discende (se non per sangue almeno per retorica e arroganze) e cerca di far da padrona in *Lives of Animals*, *Elizabeth Costello* (2003), e *Slow Man*. La Costello, in tale prospettiva, è parodia della donna che ambisce a imporre altro tipo di dominio (ma sempre dominio) alle parole, e quindi di una certa donna di potere – *domina* – di oggi.

In *Slow Man*, Coetzee ha preferito difendersi da possibili imprevedibili indesiderabili collapsi del canone retorico e del discorso, ricorrendo a una strategia narrativa per lui proprio insolita: un narratore esterno! A sopprimere all'assenza di narratore interni, c'è fra i personaggi una "narratora" fin troppo evidente e invadente! La cornice narrativa esterna (al di sopra del *gender*) aiuterà il protagonista Paul Rayment a non collassare, e a mantenere il proprio discorso maschio, pur se con dovuti *upgrading*: Paul è spravvissuto alquanto maldestramente a una moglie che lo accusava di non combattere abbastanza, e al ruolo che lo avrebbe voluto combattente e vincente e non è quindi il maschio "imperiale".

Molti dei narratori interni di Coetzee scrivono (lettere, relazioni, diari, memorie, conferenze, persino romanzi!, ecc ecc). Qui finalmente c'è un protagonista che non solo viene scritto da un anonimo narrato-

re esterno ma persino letto nei pensieri e fino a un certo punto manipolato da una "narratora" interna (a sua volta scritta dal narratore esterno)! Tuttavia, se Paul non si racconta in prima persona, non si lascia neanche completamente raccontare, né dal narratore esterno (a cui sfuggono cose di lui) né, pur se a fatica, dalla "narratora" interna, affermando anche nei confronti di lei la sua alterità.

*Slow Man* ripropone il solito gioco (*joke*) coetziano fra scrittura e vita, gabbia e libero arbitrio, passato e presente. Ma stavolta le implicazioni estetiche e la metascrittura non soffocano la vicenda del protagonista. Paul è lento, ma ribelle più di tanti altri protagonisti coetziani. È balordo, antipatico, piccolo, vigliacchetto e parodia del macho, eppure capace, pur se fisicamente incapacitato, di prendere decisioni in proprio, per quanto sballate siano, nonostante la vecchiaia imminente, il suo sempre sentirsi *outsider* (non *at home*), incerto sul senso della sua vita passata (*meno* che insignificante) ma non abbastanza disperato circa il proprio futuro da cedere a lusinghe di rassegnazione a qualche *loving care* e a vita senza fibrillazioni. Paul, dopo tutto, è ancora disposto a farsi prendere in giro, a sbagliare, a non capirsi, ma anche a non volersi capire, a credersi più che un'immagine allo specchio, a sentire il sangue scorrere per qualche bacio sulle guance, per un regalo inutile ma fan-

tasioso. Paul *non* si rassegna, né a un possibile periodico far sesso con la prostituta cieca, né a far coppia con la vecchia “narratora”, né a smettere di sognare di potere forse ancora stendere ali protettrici su una famiglia altrui e dare a quella (materialmente) più di quanto quella (materialmente o affettivamente) possa dare a lui.

Nel canone di Coetzee, la storia di Paul rappresenta un piccolo trionfo inedito e inaspettato. Impara tante cose, Paul, nel corso della sua vicenda (poco realistica, certo), come nessun protagonista di Coetzee ha mai imparato prima. *Impaired* come tutti gli altri protagonisti, *impara*. Impara che si può amare senza essere riamati. Che si può essere padre senza avere un figlio fisicamente. Che si può vivere con una gamba senza sognare protesi d’ipocrisia. Che si può vivere da soli rinunciando alla compagnia di stronze gentili e magari anche affettuose – ma che propongono nuovi alternativi imperii. Sarà anche lento (*slow* di corpo e di testa), ma è anche essere umano (*man*), più di tanti e tante protagonisti precedenti.

La sua intelligenza banale ma esemplare informa di sé il romanzo più di quanto la “narratora” vorrebbe: Paul non si lascia sottrarre la propria storia: si può vivere senza una gamba ma non senza una storia. Paul non è come Defoe/Foe che raccontarono di altri: non è come il Magistrato o Magda o la vecchia Mrs Curren che raccontano di sé. La sua storia di impotenze e strapotenze non ha nessuna voglia di raccontarla, ma non vuole neanche che sia raccontata dalla “narratora” dopo essere stata adattate a esigenze del racconto: alla fine del romanzo si sottrae a una manipolazione lusinghiera (che porterebbe a successo e fama: Costello vorrebbe essere la nuova Defoe e anche la nuova Crusoe, ma non ci riesce).

Paul informa il romanzo perché lo tiene a livello di commedia: chi merita la tragedia in questo mondo borghese australiano? Qui non ci sono né regine né regini. E’ un mondo di piatta borghesia balorda in cui essere balordo equivale a essere persino rap-

presentativo, a partecipare, a far parte del reale.

Come in tanti recentissimi *plot* della nuova Australia dagli anni Novanta in poi, la speranza sembra essere nella balordaggine non-anglossassone. Meglio francesi o croati che inglesi o irlandesi: infilano più carne al fuoco, più varianti, più emozione, più caos. Un altro aspetto nuovo di questo romanzo è la presenza di personaggi memorabili: ci eravamo abituati a ricordare solo protagonisti antipatici da cui stabilire dei distinguo. Qui ci sono donne, uomini, giovani che ci ricordano amici, parenti, conoscenti, come in una commedia di altri tempi. Più che il solito Kafka dei labirinti di uomini-insetto, vengono a mente Pirandello mediato da Pinter, o il vecchio Molière, o semplicemente la commedia tout court.

Se questa è commedia, ciò è anche per altri aspetti: come in tante classiche commedie, qui tutto è fondale dipinto, cartone o compensato. Tutto è falso e tutto è palcoscenico. Personaggi minori e maggiori sembrano combattere per avere la scena o starne fuori.

Da commedia, *Slow Man* dovrebbe incidere rughe di sorriso alla lettura, nonostante il tema principale che è fra i più tragici che si possano immaginare in un contesto di borghesia occidentale: la vecchiaia. (Ucciso il Dio, cari Moderni, avete messo a nudo la vecchiaia, con più coraggio, imperizia e superbia che Cordelia!) Vecchiaia di persone non più autosufficienti. Bisogno di badanti. Rapporti con badanti che diventano membri di una pesudofamiglia che rimpiazzerebbe la vera famiglia assente. Vecchi con soldi, ma senza figli. Vecchie con fama e furbaggine, ma sole e capaci soltanto di scrivere le vite degli altri. Tutto comincia con una bicicletta: il modernismo è stato l’epoca dell’automobile, il postmoderno quella della moto. Proviamo un po’ la bicicletta, e andare *slow*... L’incidente di bicicletta (tanto amata da Coetzee) è avvio di una parabola esistenziale fin troppo trasparente: una gamba amputata fa però scattare il cervello, lentamente, come prima era accaduto in pochi personaggi di Coetzee (si pensi al Magistrato non modificato da tor-

ture insopportabili per qualsiasi individuo non fatto solo di parole). Paul, uomo banale e insignificante, fa della sua banalità ragione di vivere, e di sbagliare in pochi mesi come forse mai prima in sessantanni. Fraintende gli altri, le altre e se stesso. Non rinuncia al desiderio, né di sesso né di abbracci né di figli, né di dare più di quanto riceva. Sbagliare, fraintendere, scivolare sotto la doccia con il girello che cerca di continuare a imprigionarti...

Ma che cosa è successo a Coetzee? Il protagonista si ribella persino alla sua aspirante “narratora” che gli legge (penetra?) i pensieri nel presente (ma che non ne conosce per fortuna né passato né futuro, somigliando in ciò ai precedenti narratori limitati coetziani), screpa e spacca le gabbie della narrazione postmoderna (il girello) e – con tutta la sua bruttezza, con la sua piccolezza (non troppo egoista, però: con saggie idee su cosa sia il passato e su cosa lo conserva e trasmette), con la sua balorda mascolinità (che abbisogna di sfoghi fisici) – nonostante tutto ciò, e forse a causa di tutto ciò, Paul ci somiglia, aldisopra dei tratti del *gender*: ci somiglia nel brutto. Ma anche nell’indipendenza, che non vuole dire affatto eroismo o significanza, bensì insignificanza consapevole, non plaudibile ma plausibile. Evviva l’insignificanza se il significare vuol dire sottostare alle leggi del racconto.

C’è qualcosa di camusiano in questo romanzo. So che Coetzee mi guarderebbe con furbo ghigno di diffida, quasi querela, al nome di Camus! Ma c’è finalmente un personaggio di Coetzee che dice NO al brutto del mondo continuando a dire SI’ a quello che per lui ne è il bello, persino rinegoziando la propria idea del bello vagliando versioni che ne dà l’Altro. Che siano il “willie” che si ridesta, la casa aperta a tutti i rompicalle necessari al nostro vivere, al furto altrui di qualcosa di nostro, tanto prezioso quanto inutile, al regalo nostro di qualcosa per noi tanto inutile quanto prezioso.

Quali alternative gli offre la insopportabile “narratora” di *romances*? Il sesso con la cieca (o con un simula-



cro, a pagamento, di quella)? NO, grazie! La vecchiaia in compagnia, ripagato confortabilmente, di una super rompiballe? NO, grazie grazie...

Meglio dunque cosa? Meglio vivere senza protesi. Meglio ridistribuire un po' di ricchezza o di surplus a chi ne potrà trarre beneficio senza magari ringraziare nei modi aspettati. Meglio dire SI' alle vibrazioni di "willie", senza illudersi.

La scena finale in casa dei Croati – scena madre più teatrale di qualsiasi altra, come si conviene a una commedia (che avrà poi solo un epilogo strutturalmente necessario e superfluo) – è un momento unico nella narrativa di Coetzee. Forse non è questo il Coetzee migliore, ma proprio perché stralunante nel suo canone, appare tanto affascinante per la sua diversità, quanto deludente per i critici che credevano di avere capito tutto e definito Coetzee per la posterità. Stranamente, *Slow Man* è molto dolce nei confronti dei lettori, che forse desideravano proprio che Coetzee si rammollisse e rincoglionisse abbastanza da scrivere una scena così – artificiale come tutte le sue altre – finta – di gesso e cartone. Ma invecchiare riserva sorprese. Per Paul e anche per J.M. e anche per i suoi lettori. Siamo tutti stanchi di guerre e violenze e grandi illusioni. Forse molti di noi vorrebbero un po' di simpatia reciproca. Meno solitudine. Un regalo inutile ma TANTO prezioso! Un triciclo EXPRESS che è *joke* stupendo. Chi va piano va avanti, a volte.

Morale? Un'antica fotografia, non storpiata da manipolazioni tecniche moderne, tramandava la storia. Ma se un angelo giovane la sottrae e ti dà in cambio un triciclo EXPRESS, cos'è più prezioso? Lo scatto che gela la storia? O l'illusione che, vecchiaia o non vecchiaia, al Tempo venga data ancora un'occasione di procedere al di là dello stallo che raggela?

La gabbia, mi sembra, è superata, *non* trovando il modo di uscirne, bensì vedendo che, fuori, c'è l'Altro che cerca di aprirtene la porta: la famiglia croata di Marijana è una nuova versione dei Barbari dei suoi romanzi

imperiali? Se così, sono i Barbari i vincenti, in questo nuovo Coetzee. –

#### Armando Pajalich

Chris van Wyk, *Shirley, Goodness & Mercy – A Childhood in Africa*, Picador, London, 2006, pp. 313 (first edition: Picador Africa, Johannesburg, 2004)

In the opening chapters of *Shirley, Goodness & Mercy*, the reader often finds an addressee (a "you") which seems not to correspond to the conventional pseudo-undefined implied reader of fiction: since many simple or obvious things are explained (with a friendly smile) and, since those opening chapters are devoted to the very first years of the writer's growth in Riverlea, one may tend to assume that the implied reader is either very young one or that the writer is trying to filter a child's point of view. However, both assumptions prove wrong or incomplete: the writer does not hide his being an adult (through flash-forwards or too clever interpretations of events), and children – as Chris van Wyk well knows (having written several children's books) – prefer or need other sorts of narratives. Last January, in Torino (during a meeting of African writers very well organized by the Grinzane Cavour Foundation), I asked him about his addressee: he had no doubt in his mind and said that he wanted to write for his own people in Riverlea, to invite them to read, and read *themselves* in his book. This seemed to me to fit, and made me understand that – in spite of the apparently simple language – *Shirley, Goodness & Mercy* is a small *epic* of that township for Coloured South Africans set during four decades of apartheid.

But I was still left feeling slightly uneasy: I am not from there. So, why do I feel involved and read fast as if I wanted to discover something about me too in this book? Am I part of that "you"? Is there some smiling irony when the author explains things to me

that I often know quite well? Is he trying to break through my possible *amnesia* and make me participate not only in the role of the addressee but in that of the teller too?

This is not a minor detail in Chirs van Wyk's autobiography (covering the years from his birth in 1956 to Nelson Mandela's release), because it might at least partly explain the originality of this book.

Another very interesting remark was the one that van Wick made during his address at the meeting in Torino, which very loosely invited writers to talk about the relationship between orality and written literature. He said what also transpires from his book, i.e. that he always loved eavesdropping, and gossip, and taping on cassettes the memories of hundreds of neighbourhood friends and relatives. We tend to think of orality as fairy tales, folk stories, the wisdom of ancestors, etc etc, but our interpersonal chats – whether in streets and courtyards, bars and telephone conversations, even emails... – may be oral culture too, especially when we are not intending to tear other people's clothes apart to expose their flaws ("tagiār tabari" – the cutting up of other people's cloaks – is my Venetian expression for it...), but rather to comment on life in a specific place at a specific time using our friends, neighbours or colleagues to expose humanity at large: theirs and ours. This happens throughout the book, which is constantly intermingled with (or built on) small digressions about this or that person, so many that I defy readers to count them!

As I said, the writer does not pretend to wear the masks of his own self in previous days: at the beginning of the book he already is the same mature person to bid us a (temporary) goodbye at its conclusion. As such – I mean as a mature democratic adult – he remains rather objective, even detached, reporting hundreds of silhouettes of characters. Sometimes, criticism is there: sweet (for his father, for instance), or bitter (for some teachers, the cops, the "whites" in general as a category of selfish privileged racist "criminals", etc). But

these are the exceptions, and obviously the plural addressee of the book does not include them. The typical portraits go fast, foregrounding a few details of the life of individuals in a specific historical moment and sometimes adding a few words about their future destinies. And a small *epic* results, as I said. We, foreign readers, get just glimpses of them, and yet those characters sound familiar: the “types” are recognizable, in spite of our not having lived through the tragedies of apartheid.

So: how does *Shirley, Goodness & Mercy* work? My best way to approach a solution is by thinking of Athol Fugard’s insistence on *specifics*, on creating theatre with an unmistakable root in some corners of South Africa in a special moment of its history, and insisting on stories of very simple people, including the destitute and the outcasts, and still being able to pass on to readers and audiences meanings which are recognizably theirs – ours – wherever we live, if we are ready to remember the basic values of life, the mirrors inside the cupboards where the skeletons can be found.

South African literature may boast quite a number of wonderful autobiographies: Abrahams, Mphahlele, Rive, Kuzwayo... the list would be too long! One might add sophisticated variations by Bessie Head, Breytenbach, Coetzee. Autobiography permeates Fugard’s theatre. Of course it flourishes in lyrical poetry (Stephen Gray’s for instance) but also in “political” poetry (J. Cronin’s). Autobiography seems to permeate all genres in South African literature. True, during the interregnum some intellectuals had to choose an allegorical variety of discourse (Gordimer, Coetzee). But the lyrical impulse has been pervasive. And understandably so, since most of the intellectuals in South Africa (of all colours and shades) were witnesses to the horrors and *had* to write about them and their impact on individuals, including themselves.

But Chris van Wyk’s autobiography has a very *light* touch to it, the touch of comedy. Even if sporadic invectives appear, the adult autobiographer

has written this book in a free New South Africa, for New South Africans and for readers of this New Country from abroad. So, the optimism which bursts open in the final chapters spreads a light veil of hope even in the tough hard parts of life during apartheid. The writer and the readers know that there were horrors in the past. The present may be tough too, but it is chosen by the majority and not only by a white minority: all South Africans share responsibilities, now. This is what makes this autobiography different from earlier great ones. Its tone is less grim, the conclusion almost a happy ending. No doubt, Abrahams or Mphahlele would have loved to place such a happy ending and to inform even the tragic parts of their autobiographies with a tone of serenity in remembering, but History did not allow them to write in such a way.

To conclude: *Shirley, Goodness & Mercy* is a beautiful small epic of a township and its inhabitants, the success story of a child who wanted to become a writer, a testimony to the horrors not only of apartheid but also of all discriminations which decree who is rich and who is poor (often adopting skin colour as one of the divides). But it is also an important piece of writing, especially if placed in a local tradition of autobiographies: it manages to be written for local people, but concerns all of us as well, offering a variation on the usual problem of autobiographies (i.e., the relationship between the writing self – now – and the written self – then), and creating its own original medley of humour and sadness, comedy and tragedy, hope and anger. In so doing, it teaches us something about a small place in tragic years, and fights that disease which has been so common to our age, *amnesia*, in an invitation to remember that is evident since the very title of the book once we recognize its pun on Psalm 23 (“*Surely goodness and mercy will follow me all the days of my life*”). It does so with the friendly smile of a comedian... No surprise then if, in January 2007, in Cape Town, the book has been turned into a successful play by director Janice Honeyman (the for-

mer assistant director of the Market Theatre in Johannesburg, who has also directed Athol Fugard’s *Hello and Goodbye* and his latest play *Exits and Entrances*)... –

#### Armando Pajalich

Athol Fugard, *Exits and Entrances*, Dramatists Play Service, New York, 2005, pp. 36

Il pubblico di Fugard sa che una delle sue molte innovazioni teatrali è il “dramma autobiografico”: non quello mascherato (della *Trilogia della Famiglia*, o di *Dimetos*), che ha tanti precursori (O’Neill, per nominare uno dei suoi preferiti), bensì quello senza pudori, spericolato, di “*Master Harold*”... *and the boys*. Eppure quel testo stupendo portava a estreme conseguenze ma non rivoluzionava il “teatro della memoria” così diffuso nel secondo Novecento e definito magistralmente da Szondi decenni fa: anziché esplorare la memoria di un personaggio attraverso *flashback* od oggetti di scena, era un lungo unico *flashback personale*, con il giovane Fugard esplicitamente sulla scena. Dagli anni Novanta, il nostro Maestro ci ha provato in modi ben più complessi introducendo sulla scena l’Autore anziano (*Valley Song*) o spaccandolo in Autore (anziano) e Autore da Giovane (nel capolavoro recente che è *Captain’s Tiger*): le responsabilità dell’intellettuale vengono *inscenate* relazionandole drammaticamente con la vita di altre *persone* della sua stessa epoca. Comunque sia, i drammi più spudoratamente autobiografici portano all’indietro a scavare dentro il canone fugariano, comprendendone meglio la poetica.

Il titolo *Exits and Entrances* è super-teatrale (“enters...”, “exits...”). I protagonisti sono due teatranti. Un grande attore afrikaner, Andre Huguenet, è *alla fine* della sua carriera (la sua “exit”) e, nella seconda scena, prossimo al suicidio. L’altro (“Playwright”) è un aspirante drammaturgo nella

prima scena (che si svolge quasi interamente nel 1956) ed è giunto all'inizio della carriera nella seconda (1961, la sua "entrance"). Huguenet era un divo nel Sud Africa bianco dell'apartheid. Impersonava ruoli classici europei di gran teatro tragico (e di Shakespeare in particolare), con una esagerata retorica afrikaner: "too over-the-top (...) too affected". Impedito a vivere i suoi sentimenti omosessuali (di "Dopper Moffie") in un regime tirannico e una società bigotta, aveva scelto il palcoscenico ("a world where I would be safe") anche per lasciarvi esplodere le emozioni e venire accettato e applaudito. Fu incapace di vedere che i tempi mutavano e che al giro di boa del 1960 il Sud Africa si stava mobilitando e pretendeva (fra altre cose) anche una propria Arte al di sopra di etnie e colori della pelle. Con tutte le sue qualità di teatrante, che Fugard non manca di evocare con affetto e stima, Huguenet era l'Arte (drammaturgica) coloniale: bianca, succursale dell'Europa, inibita, frustrata, incapace di proiettarsi verso un qualche futuro e del tutto illusoria: "This world is ugly enough as it is, for heaven's sake. People go to the theatre to be elevated to its squalor and filth, not to have it thrown in their faces." Fugard era sprovveduto e giovane. Nella prima scena ci ricorda come fosse arrivato al teatro per Caso come comparsa in un *Edipo Re* (e quanto di Edipo c'è nel teatro di Fugard ho cercato di sostenerlo altrove) assistendo anche il protagonista in camerino in trucchi, costumi e narcisismi. Nella seconda scena Fugard ha già scritto i suoi primi drammi (*The Blood Knot*, a cui fa riferimento esplicito e, pur se non citati, *Nongogo* e *No-Good Friday*): in uno scambio di amichevoli e quasi paterne battute, Huguenet consiglia al giovanotto di scrivere teatro per le sue genti, intendendo gli Afrikaner, e il suo assistentucolo-comparsa gli risponde che le sue genti sono i Sudafricani tutti, compresi i poveracci, un Sud Africa tutto ancora da mettere in scena: "It's a world of untold stories. For any writer that's a gift from the gods". Quei drammi giovanili, il Fugard maturo li avrebbe presto dichiarati "verbosi",

poco fondati sull'immagine, mero apprendistato. In *Exits and Entrances* il Fugard anziano giustamente li rivoluta, ammettendo a quasi mezzo secolo di distanza che si trattava del primo tentativo (non necessariamente del tutto riuscito) di iniziare un teatro locale, di smetterla con importazioni coloniali, e di formare, anche se in *Exits and Entrances* umilmente non è detto, non solo nuovi testi, ma anche nuovi attori, nuove compagnie, che dessero corpo a veri autentici bisogni sociali di un Paese tanto sfortunato politicamente quanto ricco di talenti presto riconosciuti in giro per il mondo. Il coloniale e il post-coloniale: sono queste le due forze teatrali che si contrappongono in questo testo, entrambe nobilmente all'insegna del sogno, ma con due ben diversi tipi di sogni da proiettare sul palcoscenico.

Quanto alla componente autobiografica dell'opus di Fugard, edipica non freudianamente ma nel senso della distribuzione di ruoli teatrali, il vecchio divo teatrante gay ha una sua grande lezione da impartire al giovanotto umilmente ambizioso, osservando come il giovane non abbia ancora fatto i conti con una presenza/assenza paterna che continuerà quindi a pesare sulla sua vita e nella sua produzione. Chi conosce l'opera intera di Fugard sa che la madre autobiografica è stata "resuscitata" in *Captain's Tiger* e ha ricevuto dichiarazioni di amore dal figlio in *Notebooks*, in interviste e quant'altro. Sa che il padre è stato oggetto di recriminazioni, accusato di avere comportato castrazioni, identificato con il regime dispotico, ma senza mai godere di un personaggio che lo incarnasse in qualche commedia o tragedia (a parte il padre defunto dietro la scena di *Hello & Goodbye*). Eppure Huguenet-Edipo aveva ragione: il padre di Fugard sembra stare dietro le scene quasi ovunque nel teatro del figlio, come se Laio tiranno, *impedito* anche lui, avesse parlato per bocca sua insistendo come anche il figlio (Edipo) era destinato a divenire un *cripple* altrettanto tirannico. Bisognava dimostrare a quel padre dietro le scene che non era così, e dimostrare al tiranno che il figlio

poteva stare dalla parte delle vittime del regime. Quelle vittime volevano un teatro anche dove ridere (*Sizwe Bansi Is Dead*), dove Antigone potesse raccontare la sua versione dei fatti (*The Island*), dove eroi/eroine potessero ancora resistere al bigottismo (*The Road to Mecca*), dove persino la vigliaccheria potesse essere inscenata (*A Lesson from Aloes*), dove dubitare anche del proprio dovere verso la collettività (*Dimetos*), e dove rivelare un enorme bisogno di finirla con le guerre (*Playland*), per almeno sognare di non essere dei *cripple*: "The awful truth is that the audience has to give you permission to dream." Huguenet aveva ragione: la vera sfida era stata lanciata da un padre autobiografico! I gay sono esperti di conflitti tra padri e figli e di difficoltà a introiettare la mascolinità quando questa è *impedita*. Che straordinaria coincidenza che tutta la storia teatrale di Fugard sia cominciata con una comparsata in *Edipo Re!* Ma Huguenet non poteva sapere che Fugard sarebbe riuscito a esorcizzare il Caso e a dire i suoi NO camusiani al suo Laio proprio tramite il teatro.

Altra lezione paterna impartita al giovanotto Fugard è l'invito a leggere le opere del poeta (e suo amico, anche lui suicida) Eugene Marais, che sarebbe poi divenuto il protagonista di uno script cinematografico di Fugard (*The Guest*), oltre che uno dei suoi scrittori preferiti ed esempio di Arte che non si arrende alle costrizioni sociali.

*Exits and Entrances*, definito dallo stesso Fugard uno "small play", non è fra i suoi testi maggiori. Tornando alle tipologie del dramma autobiografico, Fugard – cercando di risolvere il dilemma di ogni autobiografia fra punto di vista nel presente e storia passata – aveva creato la sua innovazione maggiore quando spaccò se stesso in io che ricorda e io ricordato (*Captain's Tiger*) e aveva sperimentato con altre spaccature dell'io (anche in *Valley Song* dove Buks è proiezione dell'animo conservatore afrikaner di Fugard). La spaccatura in *Exits and Entrances* riguarda due momenti nel passato; chissà cosa avrebbe potuto venirne fuori se Fugard avesse osato ancora spaccarsi con la strategia spe-

ricolata di *Captain's Tiger*, confrontandosi con il proprio io giovane attraverso un suo io attuale...

*Exits and Entrances* ha avuto gran successo sia nella prima a Los Angeles che nelle recite al Baxter di Cape Town. Fugard non è più il verboso drammaturgo di *No-Good Friday*: in mezzo secolo ha imparato a risparmiarsi, e non c'è una frase in *Exits and Entrances* che non getti luce su una storia personale che è anche la storia di cinquant'anni di creatività in Sud Africa. Ma in qualche modo questo testo riguarda *sogni* passati. ▾

#### Angela Tiziana Tarantini

Lisa Fugard, *Skinner's Drift*, Viking, 2005; Penguin 2006, pp 295

Lisa Fugard, è figlia del più famoso scrittore e drammaturgo sudafricano Athol Fugard, mentre sua madre Sheila Meiring Fugard ha scritto alcuni romanzi di successo.

*Skinner's Drift* è il nome della fattoria isolata, al confine fra Sud Africa e Botswana, in cui la protagonista del romanzo, Eva van Rensburg, ha trascorso infanzia e giovinezza. La storia personale degli abitanti della fattoria è strettamente legata ai più recenti avvenimenti della storia della nazione sudafricana.

Eva è figlia di Martin van Rensburg, boero, e di Lorraine, di origine inglese. Durante l'Apartheid Eva era emigrata negli Stati Uniti nel 1987, lasciando il Sud Africa un mese dopo il funerale della madre. Ritorna dieci anni dopo, nel 1997, per accudire il padre molto malato. Al suo rientro in Sud Africa, la zia Johanna, sorella del padre, le consegna i diari che erano appartenuti a Lorraine; i diari coprono il periodo della vita della madre di Eva dal 1974 al 1984. Eva, nella solitudine di una camera di albergo, inizia a leggere i diari: tramite questo *device*, forse troppo usato, ma sempre efficace, Lisa Fugard conduce il lettore tanto nel passato dei protagonisti

del romanzo quanto in quello del Sud Africa.

I dieci anni fra il 1987 e il 1997 sono stati tra i più intensi della storia sudafricana. Attraverso la tecnica con cui Lisa Fugard assembla i ricordi nel narrato, il lettore ripercorre gli eventi storici che hanno trasformato lo stato del Sud Africa da nazione stratificata su base razziale, con al potere il, in *Afrikaans*, *Nasionale Party*, in uno stato democratico, che riconosce e garantisce i diritti di tutti i suoi cittadini, indipendentemente dalla loro etnia, lingua o religione.

Storia e politica sono presenze costanti nelle pagine di *Skinner's Drift*: ogni personaggio è anche rappresentazione simbolica di una parte della complessa compagine della popolazione sudafricana. Uno degli eventi storici più significativi dell'ottocento coloniale, il *Groot Trek*, è rievocato tramite ricordi di illustrazioni che Eva ha visto in libri di storia. Le illustrazioni che Eva ancora ricorda mostravano 'civili' boeri stretti in un cerchio di carri trainati da buoi, nel tentativo di difendersi da 'selvaggi' zulu, vestiti di pelli di leopardo. Come è noto, e come dimostrato dallo storico J. M. Du Preez, i libri di testo adottati dalle scuole sudafricane nel periodo dell'Apartheid erano costellati di immagini e simboli, che giustificavano l'allora ordine costituito. Dalla seconda metà dell'ottocento in avanti la storiografia nazionalista boera, soprattutto per il contributo di storici come H.J. Hofstede e J.H. Malan, ha contribuito a inoculare in persone come Martin l'idea della superiorità della razza bianca, e del diritto legittimo dei boeri di governare il Sud Africa. Martin, da questo punto di vista, è per eccellenza l'incarnazione dell'*afrikanerdom*, del boero che si sente legittimato a compiere azioni, la cui crudeltà sarà resa esplicita solo alla fine del romanzo. Il *Nasionale Party* è citato anche nelle pagine dei diari di Lorraine, ma in maniera critica: nel diario del 1977, Lorraine scrive che, se ne avesse il coraggio, non vorrebbe più nascondere la sua '*Englishness*', e direbbe al marito che non ha intenzione di votare NP. Lorraine rappresenta quindi non solo la docile e disadattata

moglie anglo-sudafricana di un boero, ma è anche personificazione di quella parte della popolazione sudafricana di origine inglese che, pur non condividendo la politica del governo, non trovava il coraggio di opporsi. Eva, invece, sembra rappresentare quella parte della popolazione che sceglie di non vedere, rendendosi complice, e comunque non vuole essere coinvolta. Eva, infatti, a suo tempo è partita per gli Stati Uniti.

Il suo atteggiamento è conseguenza di un episodio oscuro, menzionato nel corso del romanzo, ma reso esplicito solo alla fine. Il comportamento di Eva, allora e ora, è dettato dal sentimento di amore e non amore che Eva nutre per il padre. Per alcuni aspetti, la sua condotta e la sua drammatica scelta possono essere ricollegati al dilemma di Antigone in Sofocle: è giusto, in nome di 'leggi non scritte', infrangere una legge dello stato, per difendere un membro della propria famiglia? Tuttavia, qui il problema si presenta ancor più complesso: Eva ha infranto una legge di uno stato che, tacitamente e certo non in maniera esplicita, non avrebbe condannato il suo gesto. A quale principio morale doveva obbedire? Lisa Fugard delinea un parallelismo molto ambiguo fra Eva e Antigone, e pone al lettore un enigma difficile.

Eva, appena tornata in Sud Africa, ricorda spesso la relazione avuta con il giovane americano Stefan negli Stati Uniti. La relazione fra Eva e Stefan era iniziata nell'inverno del 1992, anno in cui, come sottolinea Lisa Fugard nel romanzo, De Klerk libera Mandela dalla lunga prigionia. Era stato Stefan a informare Eva che avrebbe potuto votare nelle prime elezioni libere sudafricane anche dagli Stati Uniti. Ma Eva non aveva votato. Nel 1993, quando in Sud Africa era stata istituita la Commissione per la Verità e Riconciliazione, Stefan ne aveva seguito i procedimenti con grande interesse, mentre Eva era addirittura infastidita. L'autrice, per mezzo di Stefan, sottolinea quanto interesse la comunità internazionale nutriva in quegli anni per il Sud Africa.

Nel 1984, anno in cui l'insoddisfazione di Lorraine sfocia in una

grave depressione, in Sud Africa è dichiarato lo stato di emergenza: Lisa Fugard descrive il clima di insicurezza che invade la società sudafricana 'bianca' al tempo della cosiddetta 'strategia totale'. Il 1984 vede la fattoria di Skinner's Drift trasformata in campo base dell'esercito governativo per i pattugliamenti alla ricerca dei membri dell'ANC, allora fuorilegge. In *Skinner's Drift*, gli eroi del movimento di liberazione sono rappresentati dal personaggio del ribelle che non vuole svelare il proprio nome a Nkele, la domestica di colore di casa van Rensburg; Nkele aiuterà l'uomo ferito, nella speranza di contribuire a creare un futuro migliore per suo figlio Mpho. Mpho è emblema della generazione nata durante le lotte contro l'Apartheid, e cresciuta con l'idea di un Sud Africa diverso. Nel 1997, quando Eva ritorna, Mpho intende rivolgersi alla Commissione per la Verità e Riconciliazione per far luce sull'episodio oscuro che incombe su Skinner's Drift. Mpho rappresenta così la speranza delle nuove generazioni di colore nel nuovo Sud Africa. ▬

## Laura Colombo

Werewere Liking, *La mémoire amputée. Mères Naja et Tantes Roz*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 2004, pp. 414

Après huit ans de silence, un nouveau chant-roman de la part de cette artiste polyvalente, chanteuse et dramaturge, philanthrope et poète, toujours créatrice originale.

Le ton est tout à fait différent par rapport à son œuvre la plus connue, *Elle sera de jaspe et de corail*, roman dur et brassage de styles et de voix au titre poétique et provocateur. Ici, le titre est beaucoup plus transparent et expliqué d'ailleurs dans la quatrième de couverture et dans le très fin *Avant-propos* de l'Américaine Michelle Mielly, précieux guide pour la lecture. Il s'agit de la souvenance

personnelle autant que de la mémoire de l'Afrique, partielles toutes les deux, de l'histoire orale en l'absence de documents écrits, du retour du refoulé autant que des archives mentales et secrètes d'une dynastie féminine.

La famille est celle d'Halla Njoké, de ses mère, grand-mère et tantes, maîtresses de vie et voyantes d'avenir, dont les noms sont évoqués dans le titre. Face à elles, un grand-père attentionné et plein d'autorité s'oppose à un père aventurier, séducteur et dangereux, aimé et finalement pardonné. Car par ailleurs il s'agit d'une dynastie de *Lôs*, puissances destructrices ou créatrices, dont la saga agglutine autour d'elles tout l'univers de l'Afrique magique et traditionnelle confrontée à la modernité.

Le temps est bien au centre de ce texte, divisé en quarante-huit chapitres organisés justement - et «musicalemment» - en quatorze «Temps». Ce cadre rigoureux délimite une matière multiforme et sulfureuse, dans un «roman lyrique» très bien défini dans l'avant-propos comme étant «au carrefour de la poésie, de l'essai, de l'autobiographie et du récit historique». Le récit analeptique, interrompu de «chants» qui commentent et soulignent les moments d'émotivité, suit normalement un déroulement chronologique, avec quelque retour au présent de l'écriture liant les destinées de la narratrice et de Tantie Roz, l'une expliquant et recoupant l'autre.

Une originalité évidente est la technique narrative, qui suit la focalisation de la petite fille, avec les limites de compréhension de l'enfant qu'il est laissé au lecteur de compléter. L'effet de distanciation augmente alors l'effet d'implication du lecteur, face à la naïveté des remarques de la fillette qui fait ressortir les contradictions des adultes, raconte les horreurs et les erreurs de la colonisation ainsi que sa découverte du monde et de la condition féminine. Ce qui la rend d'abord «mécontente de n'être pas homme» (p. 36), à la constatation des limitations, même alimentaires, qui la touchent, mais qui l'amènera finalement à assumer sa propre force.

Car ce qui l'attend sera une série de catastrophes, viol, inceste, procès,

paternités contestées et maternités volées, violences et fuites; la *picara* Halla traverse maints girons de l'enfer avec une seule protection: une formidable, inébranlable volonté de survie, qui se mue lentement en confiance en soi. La narration se modèle admirablement selon cette prise de conscience progressive, cette naissance à soi de la fille en mal d'instruction et contrainte de se soumettre à l'école de la vie. Puis, c'est la fonction de témoin d'une Afrique modernisée, la génération Yéyé, les boîtes de nuit et les perversions sexuelles des nouveaux riches; enfin le mariage, l'éducation intellectuelle, la constatation des ombres des Indépendances et la décision d'agir dans et sur la société.

A travers toutes ces épreuves initiatiques, le *Bildungsroman* se déroule donc vers un dénouement positif; le cercle se boucle, la compréhension s'instaure entre les générations, les valeurs féminines priment dans une perspective eschatologique qui n'est pas sans évoquer le fond commun de tous les imaginaires et, par là, une perspective de réconciliation:

«Je pense à ces millions de femmes laborieuses qui, comme les *baylam selam*, font tourner inlassablement la roue du devenir de ce continent, dans l'oubli de leurs histoires douloureuses et malheureuses.

Alors, j'ai envie de prendre trompes et trompettes pour entonner un hymne aux glorieuses Mères Naja et Tantes Roz pour tous les combats épiques silencieux, mais qui ont fait qu'au-delà de tous les désespoirs, ce continent torturé demeure encore le continent de tous les lendemains possibles pour l'humanité tout entière» (411).

L'intérêt du texte est dans cette construction savante, une narration à la première personne qui tisse une trame pleine de résonances et de prémonitions, un jeu narratif que épouse celui du destin, du temps qui s'accélère comme la fin du récit. Ici, un noyau d'utopie, dans le sens que ce terme prenait au XVIe siècle, laisse plus heureusement la place à un envoi aux nouvelles générations, sous l'égide du savoir – savoir «choisir», «unir», «produire», «être grand»,

«savoir vivre» finalmente (412) - et de la responsabilité incontournable de chacun et de chacune.

Beaucoup sont les endroits poétiques de ce roman magique et lyrique, où deux sont principalement les mots clés: lucidité et création. D'une part, la lucidité d'un regard féminin qui parvient même à bloquer la violence; de l'autre, après une histoire pleine d'enfancements fortuits et dramatiques, ce n'est qu'avec ce mot de création qu'est désignée l'activité artistique à laquelle accède l'héroïne, porteuse, comme le reconnaît l'auteure elle-même dans un entretien au dernier Salon du Livre de Paris, d'optimisme. A savoir comment, par l'écriture, plonger au fond du refoulé pour trouver du nouveau. ▬

#### Itala Vivan

Sindiwe Magona, a cura di, *Guguletu Blues. Racconti di donne della township*, con testo in xhosa a fronte, trad.it. di Maria Paola Guarducci e Maria Scaglione, Gorée, Siena, 2007, pp. 190

Esce ora in Italia, tradotto da Guarducci e Scaglione per i tipi di Gorée, un altro libro della sudafricana Sindiwe Magona, figura vivacissima di attivista sociale e politica e quindi scrittrice di ispirazione prevalentemente autobiografica. Già note sono altre sue opere, *Da madre a madre*, del 2005, e i racconti di *Push-push ed altre storie* (2006), oltre alla prima parte della sua classica autobiografia, *Ai figli dei miei figli* (2006). Va detto che la Magona, nata in Transkei (infatti è di ceppo e lingua xhosa) ma cresciuta nelle township di Città del Capo, appartiene alla storia della lotta antiapartheid ma anche alle vicende del Nuovo Sudafrica. Esiliata dal regime di Pretoria, studiò Scienze Sociali alla Columbia University dopo aver conseguito un primo diploma universitario presso l'università UNISA di Pretoria: e qui va ricordato che siccome prima del 1990i neri

avevano ben poche possibilità di frequentare delle università, la lunga battaglia della Magona, che riuscì a studiare per corrispondenza, mantenendo se stessa e i tre figli con il salario di domestica, costituisce un esempio straordinario di impegno e determinazione. Nel 1976 Sindiwe Magona venne chiamata a far parte del Tribunale Internazionale di Bruxelles per i crimini contro le donne, e nel 1977 fu tra le dieci finaliste per il Woman of the Year Award; quindi lavorò per varie agenzie dell'ONU, conducendo una lunga e strenua campagna per i diritti delle donne e vivendo in esilio volontario negli Stati Uniti per più di vent'anni. Ora è finalmente ritornata nel suo Paese e si dedica completamente alla scrittura, che usa come arma politica ma anche culturale. Però non si rassegna ad agire in solitudine, e ha costituito il "Gruppo delle scrittrici di Guguletu" la cui attività si incentra appunto sulla scrittura in lingua xhosa e che provengono dalla township di Guguletu nei pressi di Città del Capo.

Questo recentissimo libro testimonia la sua volontà di lavorare con le altre donne: infatti i sette racconti che esso contiene sono nati dalla penna di varie autrici, una delle quali è lei stessa. Queste donne pubblicano tutte per la prima volta, usano costantemente la propria lingua africana, e talora si dichiarano stupite che si sia chiesto loro di presentare un racconto: infatti il taglio autoriale di tutte è chiaramente legato all'oralità, a un narrare comunitario e tradizionale, con fini prevalentemente gnomici e didascalici. Ciascuna descrive delle situazioni tipiche del Sudafrica rurale e della township in cui una o più donne sono protagoniste di vicende legate alle condizioni sociali e culturali in cui generalmente vivono le donne. Non sempre sono le donne le protagoniste della storia; ad esempio, nel racconto "Il cappello non fa l'uomo" si hanno due fratelli in competizione intorno a una piccola catena di negozi da gestire al meglio: però è una donna, la madre, che si pone come intermediaria fra loro, sebbene senza successo. In "Come Nowinile andò a Città del Capo" e "Siamo arrivati in un altro

posto" due donne soffrono le angherie del sistema dell'apartheid (lasciapassare obbligatorio, prepotenza dei burocrati bianchi, insidie sessuali, ecc.), ma anche per la trascuratezza, la leggerezza e lo scarso senso di responsabilità dei mariti. La vicenda di Nowinile è emblematica delle famiglie di lavoratori migranti crocifisse fra il villaggio poverissimo e la città lontana e tentatrice; quella di Nomava ripercorre un triste e orribile calvario di subalternità e condizionamenti di ogni genere. Sebbene in entrambi i casi la donna trionfi delle difficoltà e risulti alla fine vincitrice, è chiaro che la sua vittoria è costruita e additata a titolo di esempio e di incoraggiamento per le molte donne che ancora soffrono.

I due primi racconti, invece, "La sposa di Modi", della stessa Magona, e "Ogni albero ha la sua resina", germogliano grazie alla linfa viva della narrazione tradizionale, e indulgiano sui rapporti fra amanti (il primo) e fra fratelli (il secondo), rinnovando così l'antica abitudine orale, celebrata anche nello stile strutturato su ripetizioni, ritmi alternati, riferimenti a proverbi e detti popolari.

Complessivamente, questi racconti presentano una rassegna del narrare orale africano in bocca alle donne, cui risale una osservazione arguta ma anche moralistica, talvolta stigmatizzatrice di comportamenti ritenuti devianti o asociali. Questo tipo di racconto breve è ben diverso dal classico racconto di matrice europea, così splendidamente definito nella sua essenza da Edgar Allan Poe come "written backwards" nella sua fulminea brevità, e tutto imperniato su un incidente, o evento, centrale e drammatico. Queste donne, come sempre si avverte nella narrazione orale africana, hanno un ritmo colloquiale e disteso, episodico e aneddótico, e la fine della storia non appare mai sorprendente, rivelatrice, né tanto meno drammatica: anzi, essa conferma le linee generali della vita umana nel suo configurarsi come tessuto di molteplici rapporti sociali. Va detto che nelle società africane bantu tradizionali la composizione orale 'alta' - epica, storica, narrativa - era normalmente compito degli uomini, mentre

le donne erano dedite allo storytelling quotidiano e domestico, del tipo qui esemplificato oppure legato al filone favolistico così ricco in Africa (dove i protagonisti delle storie sono animali 'umanizzati').

I testi delle scrittrici hanno a fronte l'originale in lingua xhosa, purtroppo remoto rispetto alle nostre abitudini di lettura, e quindi non tale da poter aggiungere qualcosa all'attenzione del critico. Forse, se conoscessimo lo xhosa, potremmo spiegarci il perché di certe rese un po' goffe delle traduttrici; mentre la versione italiana lascia spesso sconcertati per la scarsa scorrevolezza e l'imprecisione dei particolari di luoghi e costumi del Sudafrica. Ancora una volta, ci si trova a dover deplorare una traduzione infelice, di molto inferiore all'assunto audace e innovativo di un libro originale e così chiaramente sperimentale.

Mentre si plaude all'iniziativa dell'editore Gorée per aver presentato al pubblico italiano questa originale raccolta, si fa presente che essa è anche frutto di un ibrido, in quanto con testualizza in ambiente sudafricano la tecnica del *creative writing* di matrice schiettamente statunitense, portando alla luce una piccola scuola femminile. Sindiwe Magona è persona attiva e fattiva, e appare determinata a far tutto quanto sta in lei affinché l'esperienza sudafricana riesca, sollevando le donne dal doppio giogo che ancora le opprime e portandole almeno all'espressione di sé e del proprio immaginario culturale. ▸

#### Roberto Pedretti

Chimimanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun*, London, Fourth Estate, 2006, pp. 433

Il "mezzo sole giallo" del titolo del romanzo è l'emblema disegnato nella bandiera di quello che fu per un tempo brevissimo lo stato del Biafra. Simbolo carico di speranze che rimandava a un nuovo inizio, che raccontava dell'alba di un nuovo paese

partorito tra le convulsioni provocate dalla fine dell'esperienza coloniale e dalle contraddizioni dell'era postcoloniale, esso si tramutò ben presto in segno macabro, indice di un tramonto repentino e violento quanto inatteso di quella esperienza. Quel sole che campeggiava sulle divise lacere di un esercito improvvisato e male armato sarà destinato, quasi vittima di un'eclisse, all'oblio della storia. Il secondo libro della Adichie, autrice dell'acclamato *Purple Hibiscus* (2002; trad. it. *Ibisco viola*, Roma, Fusi Orari, 2005), si basa sulle vicende storiche che investirono la Nigeria negli anni Sessanta, e in modo particolare ricostruisce la storia dei conflitti e delle tensioni interne che sfociarono nella guerra di secessione della provincia sud-orientale, il Biafra, nel 1967-70. Un merito della scrittrice risiede nel riportare alla luce un evento che sembrava dimenticato e il cui unico ricordo è legato al permanere di un neologismo - biafrano - costruito attraverso le immagini terribili di bambini dal ventre rigonfio e di donne affamate ed emaciate che per la prima volta entravano nelle nostre case grazie alla televisione. Quelle immagini, così simili ai documenti visivi prodotti dai liberatori dei campi di sterminio nazisti, contribuiscono ad alimentare un paradigma di Africa che relegava (e relega tuttora) il continente nel ruolo di terra perduta, sprofondata in un abisso di violenza inarrestabile.

L'orrore della morte per fame causò reazioni emotive nell'opinione pubblica mondiale impedendo l'individuazione delle radici e delle ragioni storiche e sociali concrete dei conflitti in corso, proponendo all'opposto una lettura quasi antropologica delle convulsioni in cui si dibatteva il continente. Il velo steso dalla cattiva coscienza occidentale favoriva una lettura grossolana che reiterava lo stereotipo di un'Africa periferica e irriducibile rispetto al processo di civilizzazione e di modernizzazione imposto e veicolato dall'occidente. Lo sguardo europeo descriveva ancora il continente preda di un'hobbesiana guerra di tutti contro tutti, incontrollabile e destinata a durare per un tempo indefinito. La pace, come nel

Medioevo europeo, arriva inattesa e fortuita, ed è solo un'interruzione: i tempi e i ritmi della vita quotidiana africana sono scanditi dalle esigenze e dai meccanismi della violenza. La tragedia del Biafra diventerà il paradigma di riferimento per la lunga catena di conflitti sanguinari che saranno letti secondo modalità dubbie e ambigue. I modelli interpretativi legati alle categorie di "tribù" e "arretratezza" sembreranno utili per fornire una risposta esaustiva, capace di spiegare e raccontare le catastrofi demografiche provocate dai conflitti in Etiopia, Rwanda, Sierra Leone, Liberia, Uganda e altrove. La morte per fame che entrò nelle sicure dimore dell'Occidente e che regalò celebrità al Biafra rimaneva confinata nell'ambito del giudizio tradizionale sull'incapacità degli africani di uscire dal loro Medioevo. Nessuno volle allora capire che lo sterminio per fame era una vera e propria arma di distruzione di massa usata con precisi scopi politici.

Chimamanda Adichie invece propone una lettura complessa e storicamente attendibile della storia della Nigeria e del conflitto secessionista, rintracciandone le cause nel lascito dell'esperienza coloniale e nelle ambiguità del processo di decolonizzazione, ma senza dimenticare e omettere le responsabilità delle élite africane incaricate di guidare il cammino verso l'emancipazione e l'autonomia. Le vicende e le vite di due coppie, secondo uno schema collaudato che rimanda a illustri precedenti, si intersecano con la storia postcoloniale nigeriana: dai primi anni segnati da grandi speranze e aspettative si scivola lentamente e ineluttabilmente verso la catastrofe. Questa si presenta agli ignari protagonisti sotto la forma di una canzone famosa dell'epoca i cui versi vengono reinterpretati ironicamente dalla vox populi come i lamenti di una capra avviata al macello. Nessuno immagina che quella voce diffusa dalla radio preannunci la fine di un sogno e l'inizio di un incubo che precipiterà il paese nel caos. Così, con un crescendo inarrestabile, il mondo nuovo emerso dalla colonizzazione carico di attese e speranze si avvia verso la disintegrazione perso-

nale e sociale. E sono soprattutto le donne a caricarsi letteralmente sulle spalle l'onere della sopravvivenza. Esse reagiscono prima all'interno del nucleo familiare, sostituendosi all'inerzia dei maschi stupiti e impotenti di fronte al precipitare degli eventi; in seguito si assumono anche responsabilità pubbliche, cercando di gestire le emergenze umanitarie e di mantenere unito il tessuto sociale lacerato della comunità.

Attraverso i suoi personaggi la scrittrice esplora soprattutto le contraddizioni, personali e politiche, in cui si dibattono le élite incaricate di guidare il paese dopo l'indipendenza, sottolineandone le responsabilità morali e ricostruendone i legami e le fedeltà di classe, di etnia ed economici. Ma Adichie ne racconta anche il tramonto e la crisi, paradigmi del fallimento dell'utopia independentista postcoloniale, condannando i suoi eroi o alla scomparsa o a lottare per la pura sopravvivenza in un paese destinato all'anarchia e all'esercizio di un potere arbitrario. Olanna e Kainene, le due gemelle discendenti di una famiglia potente, e i rispettivi compagni, il docente universitario ed entusiasta sostenitore del nazionalismo africano Odenigbo e l'outsider inglese Richard, sono destinati a essere inghiottiti nel gorgo della guerra civile. Rappresentanti di quelle classi che avrebbero dovuto guidare la rinascita della Nigeria, escono di scena vittime di una storia che hanno comunque contribuito a scrivere. Travolti loro malgrado dalla grande storia, i protagonisti del romanzo sono privati anche simbolicamente della possibilità di fornire una propria versione degli eventi. La grande narrazione pensata da Richard per raccontare le vicende del conflitto viene distrutta. Pur condividendo empaticamente i destini della nazione igbo che guida la secessione, l'inglese - rappresentante e residuo dell'era coloniale - non può interpretare il ruolo di testimone degli eventi e replicare un meccanismo di dipendenza che nega voce agli africani. Nella finzione di Adichie, il racconto di Richard, che cerca in ogni modo di spezzare i legami con il proprio mondo anche imparando a esprimersi nella lingua igbo,

diventa l'eco di un modello che reitera forme di rappresentazione legate all'esperienza imperiale. Perché delegare di nuovo la funzione descrittiva legittimando un principio che indebolisce il processo di emancipazione? Condannati al silenzio, privati della propria autorevolezza dovuta al rango sociale e professionale, delusi dal crollo dell'utopia liberatrice, gli attori del racconto sono ridotti a vagare tra le macerie morali e materiali del paese, chi alla ricerca affannosa e rassegnata dell'amata scomparsa, chi impegnato a ritrovare una normalità quotidiana impossibile.

L'autrice riserva solo al giovane Ugwu, domestico tuttofare di Odenigbo, la possibilità di lasciare una testimonianza. Il suo racconto frammentario e incompleto posto in chiusura di alcuni capitoli, fantasma di un libro che non verrà mai scritto, riveste dignità di testo storico. Solo al ragazzo viene riconosciuta autorevolezza, anche se questa si esprime attraverso una voce flebile e banale: la versione di Ugwu è la sua storia, ma anche la sua interpretazione della storia. Come un personaggio pescato nella tradizione picaresca, il ragazzo giunto dalla campagna rimane travolto da eventi e fatti che gli sembrano incomprensibili e che osserva con timore. Inizialmente sono solo le discussioni dei padroni con gli amici, origliate di nascosto, a orientare e determinare il rapporto con ciò che accade. Ma in seguito Ugwu comincia a reagire a questa condizione di subordinazione respingendo confusamente il ruolo di oggetto in cui la storia sembra relegarlo: sarà l'involontario coinvolgimento nel conflitto a determinare l'acquisizione della consapevolezza della propria soggettività, anche a prezzo di dover compiere atti di violenza inauditi. A differenza dello straordinario *Sozaboy* di Ken Saro-Wiwa - lui sì vero eroe picaresco - fantasma all'interno della propria comunità, Ugwu intraprende lentamente, attraverso esperienze drammatiche e traumatiche, un percorso di emancipazione individuale che si concretizza intorno al progetto di scrivere una storia della guerra di indipendenza. Il suo racconto, frammentato e incerto, privo del canone di

autorevolezza comunemente accettato, è destinato a rimanere l'unica esile traccia a disposizione del lettore e dei posteri per accedere alle ragioni e alle radici degli eventi.

In una intervista pubblicata sul proprio sito internet l'autrice ricorda l'importanza della memoria e del ricordo come strumenti per significare il nostro presente. Ancora oggi, secondo Adichie, molte delle cause che portarono allo scoppio del conflitto rimangono ancora irrisolte:

because my father has tears in his eyes when he speaks of losing his father, because my mother still cannot speak at length about losing her father in a refugee camp, because the brutal bequests of colonialism make me angry, because the thought of the egos and indifference of men leading to the unnecessary deaths of men and women and children enrages me, because I don't ever want to forget. ([www.halfofayellowsun.com](http://www.halfofayellowsun.com)).

La scrittrice sembra indicare come il rapporto tra finzione e storiografia e le tensioni che lo attraversano, così presenti nel suo romanzo, siano comunque indispensabili per richiamare e ricostruire un passato irrisolto la cui eredità oscura pesa sugli individui e sulla collettività complicandone il cammino. Naturalmente, il tema storico della guerra del Biafra ha precedenti letterari nobilissimi, da Wole Soyinka (*Stagione di anomia*) a Chinua Achebe (*Girls at War*), al già citato Ken Saro-Wiwa, per ricordare soltanto gli autori più famosi, noti anche in Italia. L'inserimento in un filone ormai classico costituisce una rivendicazione di nobiltà da parte della giovane Adichie, che riprende strategie già sperimentate (la doppia coppia di protagonisti, ricorrente anche in Achebe; e l'inserimento di una sorta di ragazzo soldato, vedi Saro-Wiwa) allineandole in un tutto assai compatto.

Terminata la lettura del notevole testo di Chimamanda Adichie, si avverte un'impressione di assenza, di incompletezza. L'intera costruzione letteraria manca di quelle imperfezioni, di quelle imprecisioni, di quelle fratture e crepe che evitano il rischio di una



## africa

---

perfezione troppo perfetta, algida e matematica. La precisione quasi meccanica dello svolgersi delle vicende e il gioco di incastri che sembra rispondere a regole ferree limitano le possibilità per il lettore di esercitare quel

diritto all'immaginazione che rende unico un testo. Tanto che vien fatto di chiedersi sino a che punto le opere di questi giovani *enfants prodige* lanciate con gran clamore pubblicitario dalla macchina editoriale internazio-

nale non siano anche frutto di accurati allisciamenti ed editing costruiti intorno all'idea di un pubblico da imbeccare e cooptare. Anche gli scrittori africani sono ormai caduti nella macchina infernale del mercato. ▸

IL TOLOMEO

# australia



**Anna Giuliani**

**Peter Carey,**  
*Theft: A Love Story*, London,  
Faber and Faber, 2006, pp. 304

.....

Dopo essersi aggiudicato per ben due volte il prestigioso Booker Prize ed essersi dilettrato a deformare creativamente il passato, la storia e gli scheletri nascosti del continente australiano, Peter Carey abbandona *pastiche* e avventure mitologiche di osannati fuorilegge per narrare frodi assai più moderne, come aveva già fatto nel recente *My Life as a Fake*. Ma per *Theft: A Love Story* è il corrotto mondo dell'arte a fornire le fondamenta sulle quali costruire l'intricata architettura del romanzo, in cui ancora una volta lo scrittore si interroga sui concetti di autore e autenticità, senza trascurare di tessere tra le righe l'ultimo capitolo dell'indagine sulla costantemente dibattuta identità australiana.

La trama di questo nuovo romanzo, per quanto complessa, è presto detta: sono gli anni '80 e, in un costante spostamento di *location* (New South Wales, Sydney, Tokyo, New York), si narra la vita di Michael e Hugh Boone, un pittore caduto in disgrazia e il suo ingombrante fratello ritardato, a partire dall'istante in cui piomba su di loro, nel bel mezzo di una tempesta, la misteriosa seppur amabile Marlene, giunta in zona alla ricerca di Dozy Boylan. Quest'ultimo, vicino di

casa dei fratelli Boone, si rivela infatti essere il fortunato e insospettabile proprietario di un pregiatissimo dipinto del pittore cubista francese Jaques Leibovitz.

Marlene, come si scoprirà presto, agisce seguendo un piano che fino alla fine rimarrà misterioso, in cui sono coinvolti mercanti d'arte giapponesi, mecenati australiani, tenaci detective e avidi collezionisti. Con la sparizione del quadro, la vicenda prende il via e, così come sulle tele di Michael si sovrappongono progressivamente strati e strati di pittura, nel romanzo si accumulano via via vicende e riflessioni, falsificazioni e perizie, mentre all'invenzione di Peter Carey si affiancano in abisso le bugie-invenzioni di Marlene e degli altri personaggi, giostrate attorno all'invidiabile e discutibile *droit morale* di riconoscere e dichiarare autentico il quadro di un pittore deceduto con cui si vanta un legame di parentela.

Complice di crimini e momenti di passione, Michael si lega a Marlene, e lascia la bucolica routine della campagna per seguirla in un itinerario dettato dall'imbroglio, che si snoda con il ritmo sincopato di decolli e atterraggi di aerei, fughe, inseguimenti e sporadici momenti di tranquillità durante i quali i quadri vengono di volta in volta rubati, recuperati, copiati, restaurati e trasformati.

In questo romanzo Peter Carey fa risuonare diverse voci contemporaneamente e le lascia orchestrarsi da sole, fino a sviluppare una panorami-

ca della storia narrata in cui si intrecciano percezioni quanto mai diverse e meravigliosamente inaffidabili, che agiscono in piena democrazia. Questo fa della prospettiva a focalizzazione alternata l'aspetto forse più affascinante dell'opera, la cui forza sembra infatti risiedere principalmente nelle personalità narranti. E soprattutto l'incoerente ma efficace racconto di Hugh, portato avanti con toni biblici di reminiscenza faulkneriana, ad attirare l'attenzione del lettore. Nelle riflessioni del goffo Slow Bones (questo il soprannome di Hugh), per il quale la società si può fondamentalmente dividere in "pudding owners" e "pudding thieves", termini desueti, ironici e ricercatamente fuori luogo sono letteralmente incastonati nel testo, evidenziati in lettere maiuscole, quasi a far da contrappunto all'egoistico e introverso racconto del fratello Michael. Quest'ultimo, l'inquieto "Butcher Bones", si distingue, d'altro canto, per un uso geniale di insolite metafore e similitudini con cui classifica e definisce oggetti e fenomeni che incontra sulla sua strada (una vernice di un verde così intenso "that just a teardrop of this stuff could colonize a blob of white", o il viso di un investigatore "all creased with smiling like a lizard in the mouth of a dog"), ma nell'apparente concretezza dei suoi ragionamenti rivela ben presto di essere assai meno abile del fratello nel giudicare e comprendere la realtà in cui si trova calato e sballottato.

C'è forse una metafora dietro a questa strategia di presentare protagonisti diversissimi eppure abituati a sopravvivere fianco a fianco in un delicato equilibrio? Si potrebbe azzardare che entrambi i narratori incarnino, ognuno a proprio modo, un tipo diverso di identità australiana, rendendo in un certo senso evidente la possibilità che in uno stesso paese convivano mondi differenti e talvolta opposti: l'Australia provinciale, selvaggia, originale e generosa di cui si fa icona il "saggio" Slow Bones, e quella più amara e tormentata, ma tutto sommato positiva, incarnata da Michael.

Accanto alla caratterizzazione dei personaggi e alla scelta di alternare il punto di vista sugli eventi, è sicuramente lo stile utilizzato da Carey a colpire il lettore: la parlata colloquiale e il registro basso sono resi vividi da una eccezionale ricchezza linguistica, che risalta soprattutto nella personalizzazione dello *slang* in cui formulano frasi e pensieri i due protagonisti.

Numerose somiglianze rispetto ai romanzi precedenti ricollegano *Theft* all'opera di Carey, ed è in particolar modo evidente il ricorso a motivi e mezzi narrativi ricorrenti, primi fra tutti bugiardi e bugie, autentico amore fin dai tempi di *Illywhacker*, o il tema di metropoli e campagna contrapposte, o l'uso di rivelazioni improvvise e di finali *ex-abrupto*, che dimostrano il *modus operandi* di un autore che ama pianificare le proprie mosse. Questa volta, tuttavia, simili strategie sembrano non essere pienamente sufficienti a far scorrere fluidamente e la lettura di questo romanzo indagine sulla costruzione del valore culturale di un'opera d'arte. La struttura di *detection* che dovrebbe fungere da propulsore non è pienamente efficace e la trama, aggrovigliandosi su se stessa, fallisce nell'intento di dimostrarsi sagace resa narrativa delle assurdità del mondo dell'arte e al contempo trionfo della narrazione. Ciò che resta infine al lettore, più che il fascino esercitato da una storia, è una vecchia verità, la classica inquietante rassicurazione che la bellezza è da ricercarsi principalmente nell'occhio di chi guarda. ▽

## Francesco Cattani

David Malouf, *Every Move You Make*, London, Chatto & Windus, 2006

David Malouf torna nelle librerie con un'altra raccolta di racconti (la precedente, *Dream Stuff*, risale al 2000). Le storie di *Every Move You Make* vengono da lontano, non solo geograficamente, ma anche temporalmente, dal momento che alcune sono state iniziate negli anni ottanta - come lo stesso autore ha affermato nel corso di un'intervista a Ramona Koval per la ABC Radio National.

Si tratta di racconti apparentemente sono slegati l'uno dall'altro. I protagonisti sono diversi per genere, età e background culturale e sociale; i tempi in cui si svolgono sono diversi, offrendo una fotografia di vari momenti storici della nazione (lo scontro con il Vietnam, gli anni settanta nella Sydney del Balmain Group); soprattutto le ambientazioni sono diverse, accompagnando il lettore nei vari paesaggi australiani (dal *bush* alla città di provincia, dalla metropoli al *dead centre*, dai grattacieli di Sydney ad Ayers Rock), con una sola incursione nella campagna toscana - forse quella dove lo stesso Malouf ha vissuto).

In realtà, tuttavia, sono molti gli elementi che consentono di legarli tra di loro. In primo luogo, i personaggi sono profondamente radicati nel paesaggio che li circonda e che sembra influenzarli (si può considerare "The Valley of Lagoons", in cui si assiste a una sorta di metamorfosi dei personaggi nel loro contatto con il *bush*, oppure "Mrs. Porter and the Rock", in cui la protagonista si trova a confrontarsi con uno dei luoghi australiani più rappresentati e soprattutto più rappresentativi, Ayers Rock, rifiutandone però il contatto in ogni modo - e chiaramente fallendo in questo tentativo).

In effetti, una tematica che accomuna queste storie è proprio lo spazio, tanto quello geografico, quanto quello che si occupa nella vita di relazione (familiare o sociale in generale). Gli stessi titoli in molti

casi sembrano fare riferimento proprio a questo aspetto. Possono contenere una semplice allusione al luogo in cui la storia si svolge oppure suggerirne una soluzione ("Elsewhere", ad esempio). Non a caso, la raccolta è preceduta da una citazione di Blaise Pascal in cui il filosofo si interroga proprio su quale destino, quale forza, assegni a ciascuno lo spazio che occupa nel mondo: "I am stunned to find myself here rather than elsewhere, for there is no reason why it should be here rather than there, and now rather than then. Who set me here?". C'è in ogni singola figura di Malouf il bisogno e la volontà di trovare la propria posizione, di capire chi è a partire dal luogo in cui vive e dalle persone che ha intorno. Nel racconto "War baby", non a caso, il protagonista, prima di partire per la guerra del Vietnam, vuole visitare ogni singolo abitante della sua cittadina, cercando di capire cosa gli altri pensino di lui, quale immagine di lui si sono creati, quali segni ha lasciato in venti anni di vita.

In questa operazione si riconosce tutta l'Australia. Non solo nelle sue coordinate geografiche (*bush* e *city*), ma anche nei suoi personaggi più tipici (*bushman* e *city-dweller*) e soprattutto nella sua ricerca costante del proprio futuro. Dietro agli uomini, alle donne e agli adolescenti di Malouf non è difficile leggere un'intera nazione impegnata a dire addio a una propria immagine acquisita, anche se importante, per procedere lungo un nuovo cammino.

In effetti più che racconti queste storie sembrano essere confronti a cui i protagonisti sono chiamati. L'autore cerca di cogliere le sue figure nel momento di un cambiamento che si attua come un confronto con l'altro. In certi casi si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad addii, non semplicemente di un personaggio a un altro, ma di un personaggio a una parte di se stesso - quasi si trattasse di porre fine a un'esperienza che si è sentita come propria sino a quel momento, ma che è necessario abbandonare per proseguire nel proprio cammino.

Da qui deriva probabilmente il tono

elegiaco del libro. Domina un senso di separazione che però non acquisisce mai un valore negativo (sono appunto confronti, non scontri), ma nasce dalla consapevolezza di una vita che è imprevedibile e casuale: un tono sommesso ma non di sconfitta.

Oltre che confronti, questi racconti sono anche incontri (tanto per i protagonisti quanto per il lettore). Ogni storia è un piccolo scorcio di intimità a contatto con qualcosa di più grande: diversi recensori sono stati tentati dal parlare di spiritualità, divinità, religione. Ciò che è chiaro comunque è l'idea che il personaggio sia "chiamato", colto in un faccia a faccia: con una realtà, una semplice sensazione, un elemento estraneo, oppure una allucinazione. Ad esempio, nel primo, straordinario, racconto, "The Valley of Lagoons", il protagonista, alle soglie dell'età adulta, durante una battuta di caccia (che mette in scena tutti gli elementi tipici della letteratura pionieristica e del *bush*, quasi a volere miniaturizzare un capitolo di storia nazionale) si trova a confrontarsi da un lato con la bellezza della natura australiana, dall'altro con il suo mistero, quasi giungendo - si sarebbe tentati di dire - a una fusione panica con essa.

Le storie sono tutte storie molto semplici nella loro struttura. Ci possono essere ritorni al passato, salti temporali, allucinazioni, ma su tutto rimane l'impressione di un'intimità quotidiana, di una "Domestic Cantata", come recita il titolo della storia che chiude la raccolta. Non è un caso forse che *Every Move You Make* si apra con un confronto con la natura australiana in tutta la sua potenza e si chiuda invece nell'atmosfera più raccolta, tutta domestica, appunto, di una famiglia di musicisti a Sydney.

Dall'incontro con queste piccole epifanie, che sottolineano l'importanza delle banalità quotidiane, resta il senso di meraviglia dei personaggi di fronte al mondo che si dischiude dinnanzi ai loro occhi: *Every Move You Make*, ogni movimento che si compie, riserva un potenziale di sorpresa. ▬

**Cassandra Atherton**

*Read it Again* by Chris Wallace-Crabbe.

(Published by Salt, Cambridge: UK, 2005)

.....

If the test of a good book is: Would I read it again? then it is a very good book indeed which invites multiple readings of its multi-layered narrative written from the heart. Wallace-Crabbe's book of essays certainly stands up to not only a second reading, but also a third, a fourth and a fifth. *Read It Again* asks the reader to re-read a variety of poets and poetry again, considering them in a new light. Wallace-Crabbe opens his introduction with the understatement, "I am a poet". But Wallace-Crabbe is far more than that. Labelled at various times, "wordsmith", "quotidian" and even "time lord", he eludes definition. *Read It Again* showcases only one of his many roles, that of poet-critic. Poets make the best critics of poetry and yet good poet-critics are hard to find. It may be because the two roles, that of poet, and that of critic, appear to be oxymoronic, or at the very least mismatched. Assimilating the creative and the analytic and encouraging the poet and critic to co-exist in the term 'poet-critic' advances both crafts; poetry is composed self-reflexively with its own critical analysis in mind and literary criticism is enlivened by the poet's rich lyricism.

T. S. Eliot is perhaps the most distinguished example of poet-critic in the twentieth century and although he has been criticised for writing literary criticism as propaganda for his own preferred genre of poetry, it is his style and the way in which his two crafts inform one another that make him exceptional. T. S. Eliot is one in a long line of ostensibly British poet-critics such as John Dryden, Dr Johnson, Alexander Pope, S.T. Coleridge and William Empson and in American literature Randall Jarrell and Adrienne Rich as well as the writer-critics such as Henry James, Ralph Ellison and Mary McCarthy

who clearly fit this tradition of creative-analytic personality. However, Chris Wallace-Crabbe paves the way for a tradition of Australian poet-critics very different from the British or American tradition.

Wallace-Crabbe is one of Australia's finest poet-critics. What makes him particularly significant is the way in which he forges a new identity for Australia in poetical criticism, not just making it part of the tradition of Australia's British heritage. While *Read it Again* discusses Keats, Wordsworth and Hardy, there is something distinctly multi-cultural about Wallace-Crabbe's approach. His book, like Australia, is a melting pot of poets and poetry and new ways to use language. Robert Browning is juxtaposed with Seamus Heaney, Gig Ryan and Bruce Dawe. Even Pi O's verse is applauded for its "voice of middle-Greek Australia." Professor emeritus in The Australian Centre at The University of Melbourne, Wallace-Crabbe is also an academic. He has the added responsibility of teaching and guiding young people in the poetic tradition. His lamentation: "Hardly anybody reads poetry after secondary school" is his personal fear of what he sees as pervasive in society. This reflects his tri-fold concern as published poet, critic and teacher and it is this concern that he returns to many times in his essays. In self-referential statements, Wallace-Crabbe is even pondering the readership of this text.

In *Read It Again* Wallace-Crabbe draws on his enormous internal library, his mental Alexandria, to quote from, and refer to, multifarious sources. In this, he can be compared to Harold Bloom. His prose is witty and meanders beautifully from one text to the next, as they occur to him. He identifies and applauds each poet's "anxiety of influence". The effect for the reader is akin to pulling books from a shelf and reading selections from each, in this case many of Wallace-Crabbe's treasured tomes. In juxtaposition each poet and poem is given new life, different reverberations and tensions.

His prose is punctuated with unique

# australia

Australianisms (“Oh crikey, yes, poetry can arouse resentment”) and peppered with descriptions that could only be written by a poet. In his first essay, Wallace-Crabbe discusses the language of poetry, why poetry is not prose. He focuses on the poet’s use of tropes by using his own metaphor to discuss the role of the literary theorist:

From a more realistic individual perspective, that is to say, from a psychological point of view, the choice in practice for an anarchist literary theorist must lie between a ringmaster, like Lacan, whipping the tropes and epigrams all the way around the ring, dotty with sawdust, and being a limp fish, passive in one’s renunciation of all discursive power.

The metaphors of ringmaster and limp fish are witty and evocative. Wallace-Crabbe is able to convey in a few words what might take the ordinary critic paragraphs to do by using the craft of the poet. If poems are highly condensed forms of communication then this book of essays communicates far beyond the page. Each discussion is a conceit waiting to be unlocked for an even deeper analysis.

Wallace-Crabbe’s easy, fluent style is seductive but it is his wit and unique sense of humour that enlivens this text. When discussing the poet and his place in modern history, he underlines the crucial issue of the poet’s economic context and how it impacts on his subject matter. He states rather cleverly:

Neither in the buoyant 1980s nor in the downsizing decade of the nineties did Australian writers seem willing to stick their necks out, except in sexual matters (which is not exactly their necks which are exposed): a game long since won, by and large. Sex is easy.

This wit undercuts some of the seriousness at the heart of many of Wallace-Crabbe’s concerns while simultaneously allowing him to tack-

le some contentious issues about Australian poetry:

If our poetry is to attach itself to major social concerns, where are the poems today that empathetically enter the gritty worlds of our unemployed and homeless fellow citizens? Poets or novelists tend to be over-confident of their art-authority as members of some common weal; the author is not dead, but half dead, lounging on the front verandah reading Ashbery.

However, his prime concern is the complicated question of what is poetry? Or perhaps what does the term poetry encompass? Wallace-Crabbe asserts that there can be no objective measure for what we label poetry. Poetry is all shapes and all forms, often random but never ‘easy’ as the poet has many considerations such as the choice of syllables and harmonies within each text. The oral and aural nature of poetry is addressed in the discussion of verbal artists like Jorie Graham and Vincent Buckley. Wallace-Crabbe flags performance poets “at their work in pubs”, fondly reminiscing about “giv[ing] readings with them in their venues and enjoy[ing] it.” It is this investment in the personal that makes this book so riveting, a poet exposing his innermost thoughts about the craft of poetry, his influences and who he considers his forebears are indeed laid bare. And then there is his family tradition invoked in “as my Aunt Violante used to say.” He is still keen to distinguish poetry from prose and the fact that poetry must be different from prose. He separates the two with his discussion of tropes and Rilke’s word-kernels, focusing on the poem’s univocal nature. The most endearing element of the text is the way in which Wallace-Crabbe delights in language while he simultaneously analyses it. While discussing Marvell’s Mallarmean moment of climax, he enthuses rather poetically:

For a brief aesthetic moment here, the poetic mind annihilates God’s creation, taking on the full power

of transcendence itself, and generating something like the evanescent shadow of a celadon bowl.

Similarly, his essay on John Keats provides us with a new reading of this enigma. Is it indeed that “we know too much” about him and is this why Keats continues to “baffle and intrigue” us? Using his letters, Wallace-Crabbe suggests that Keats’ “psychological quicksilverishness” is the result of multiple performances or selves. Keats’ ability to fracture the self and Wallace-Crabbe’s identification of what he sees as Keats’ outward looking approach creates an important space between the poet and the text, a space which can be read by the critic in an attempt to understand the figure of Keats. In addition to this, Wallace-Crabbe provides a masterful psychoanalytical reading of Keats, his poetry and his life. Most valuable is his reminder of Keats’ incredible humour and comedy and Wallace-Crabbe captures this in, “As a speculative airy pig, he turns up truffles”.

Moving on from Keats as a canonical poet and ‘forebear’, Wallace-Crabbe tackles new forms of poetry. He argues “Oral poetry slips away from the critic’s pen”. This is an important observation given the growing body of performance poets and indeed poetry slams. How will these texts last, or is their transience an essential part of the pleasure and importance of the genre? As Dickinson has argued, “That it will never come again is what makes life so sweet”. Wallace-Crabbe explores this by provocatively questioning the relevance of poetry in the Age of the video clip? This point is made more apparent by his artful comparison:

poetry has the misfortune to be written in the medium of language...the same medium is commonly used in gossip, in storytelling, in newspaper articles, in parliamentary debate, even in e-mail messages.

But, given these views, what is particularly impressive about Wallace-Crabbe’s text is his immersion in

popular culture as well as high art. His discussion of 'the Pop Age' where students are reared on television and everything is impermanent or disposable: "in our present culture, the book is no longer the pivotal point." But this essay is also a requiem. Poetry as we know it, or knew it, cannot be the same in this era of electronic texts and visuals where

Modern Australians live in a con-course or babble of discourses. We make our way through the bubble and-squeak of chopped-up value systems.

Poetry and Australia are in many ways synonymous. As Wallace-Crabbe describes:

poetry looks different on the page, wizened and isolated, grandly surrounded by a sea of white paper out of which it has somehow risen, like Venus quivering in her half-shell. Thus it is islanded from other forms of language, even if they sit beside it on a magazine page or in a chunky anthology.

This island of poetry on the page mirrors Australia. Both are isolated and surrounded by a sea of ocean or white margin. However, in this description Wallace-Crabbe makes it clear that in juxtaposition with all other countries, Australia is unique. Australia is "Venus quivering in her half shell" naked and vulnerable, waiting to assert her beauty.

This discussion of poetic form leads Wallace-Crabbe to an assertion that Australia is often defined in terms of its landscape and its "otherness". As he quips, "Loving a sunburnt country is a characteristic defence against the green, suave mother languages of Europe." In this way, landscape is discussed as originally a painter's term. This focus on painting complements Wallace-Crabbe's essay on "Sidney, Nolan and Co" where he argues that Sydney Nolan captures the spirit of Australia in his paintings of Ned Kelly, the Australian bushranger. He discusses the biographies of both Nolan and Kelly, outlin-

ing both their adventures. He concludes:

It was Nolan's destiny to bring Kelly to life but this time as a visual icon: an image so striking that it was in time to be used as one of the dominant motifs for the opening ceremony of the Sydney Olympic Games. The "tin can with a slot in it" is a simple black shape that we can all recognise: strangely flat, its slot either containing rolled eyes or else completely see-through, a frame through which to glimpse the unresponsive world below.

This "unresponsive world" discussed in his essay on the "Escaping Landscape" in many ways mirrors Wallace-Crabbe's essay on "The Escaping Word" where he introduces an explication of his own poem, "A Lowly Cattle Shed", with a typical use of adjectives:

Let's now, by way of innocent example, take a Decembrish lyric of mine which alludes to the multiple haunting, sliding, imprecise slather of meanings for Christmas which persist for us up here, even where Christmas begins to mark the champagnesque season of surf, hot sand, sunburn and cold ham.

He states, "It says to readers, beautifully, if we're all lucky, 'Slow down, mate, what's the hurry?'" *Read It Again* will invite you to both slow down and read it, and the poetry it discusses, again. In this fast-paced electronic age, poetry, argues Wallace-Crabbe, should be lingered over and savoured like a good cognac. ▽

### Giulio Marra

David Williamson, *Amigos*, Currency Press, 2004.

.....

Nella sua prolifica e longeva carriera David Williamson ha sempre riservato un'attenzione particolare all'analisi

dei rapporti tra i due sessi e a questioni fondamentali della convivenza umana quali l'amicizia e la solidarietà, analisi al tempo stesso impietose, realistiche, sentimentali e a volte severamente ironiche. Il genere nel quale i drammi di Williamson confluiscono è quello della commedia domestica e sociale e, da questo punto di vista, lo si può considerare un drammaturgo "alla moda" nel senso positivo del termine, un drammaturgo attento alle svariate situazioni e condizioni della convivenza, con lo sguardo rivolto alla società per la quale scrive e della quale mette in evidenza problematiche che spesso la società tende a ignorare o a tacere. Non si possono dimenticare le acute analisi condotte nei rapporti di coppia in *Don's Party* (1971), *Travelling North* (1979), *The Perfectionist* (1982), *Top Silk* (1989), *Money and Friends* (1991); nei conflitti di potere in campo politico e sportivo di *The Club* (1977) e *Sons of Cain* (1985), *Siren* (1991); in campo universitario e culturale in *The Department* (1975), *Dead White Males* (1995) e *Soulmates* (2002); e mi sembra che molto di quanto Williamson abbia esplorato e scritto venga ripresentato in una acuta analisi del concetto di mascolinità in *Amigos* (2004). Williamson ha sempre cercato di alzare il velo della compiacenza, di decostruire le situazioni di potere, esaminando gli assetti stabiliti dall'autorità o dalla tradizione e certamente l'idea della mascolinità riassume l'essenza di una intera civiltà, quella occidentale alla quale apparteniamo. Oggi si parla di crisi della mascolinità, ma sappiamo bene che la mascolinità è stata il principio al quale scrittori e filosofi si sono riferiti da Hegel a Nietzsche, al poststrutturalismo francese, al relativismo moderno. Williamson ovviamente non pone questioni filosofiche, ma da drammaturgo ce le presenta in scene di vita vissuta possibile e credibile. *Amigos* ricorda forse da vicino il best-seller *Money and Friends*, opera nella quale va a fondo nell'esaminare idea di amicizia e di solidarietà tra coppie che si trovano in un luogo di villeggiatura dove ciascuno finisce per dire spiacevoli verità sugli amici,

## australia

sul loro carattere e soprattutto sulle relazioni matrimoniali e di coppia. Simile anche la conclusione, in entrambi i drammi l'amicizia e la solidarietà sembrano perdute, ma si termina ironicamente riaffermando di essere "very good friends". Situandosi all'interno di relazioni matrimoniali, *Amigos* approfondisce le ragioni e il significato dell'amicizia focalizzando l'attenzione, come si è detto, sulla prospettiva maschile. I protagonisti sono quattro vogatori vincitori della medaglia di bronzo alle Olimpiadi di Messico 1968. Dopo vari decenni Jim e Dick si incontrano per rinverdire gli allori, ma anche per ottenere reciproci vantaggi, in particolare Jim, banchiere di successo, vorrebbe che Dick, chirurgo di valore, lo aiutasse a ottenere una benemerenda da associare al suo nome. Un incontro quindi tra amici, ma come osserva la moglie di Dick, Hilary, basata su una precisa agenda. Williamson esplora e mette sulla scena i nodi attorno ai quali ruota un rapporto tra uomini, lo fa in una rapida, quasi filmica, serie di scene che li propone forse un po' meccanicamente, tuttavia in modo invidiabilmente chiaro e vivace. Quali sono i costi di una cultura maschilista basata sul raggiungimento del successo a tutti i costi? In primo luogo la votaggine dell'amicizia in quanto subordinata a quel fine, l'insofferenza verso stili disimpegnati e non convenzionali di vita, quelli ad esempio dell'amico Roger, omosessuale e morto di AIDS, quello dell'amico Stephen che ha scelto la carriera poco redditizia dello scrittore, oppure quello del figlio di Dick, Grant, che come Stephen ha trascurato la laurea in legge per dedicarsi alla scrittura. E poi l'opera si sofferma su aspetti di ipermaschilismo connessi alla guerra, agli sport, alle istituzioni e alla violenza della discussione politica. I protagonisti, Jim e Dick, si sfidano quindi subito, al loro primo incontro, sul campo del lavoro e del successo. Mostrano entrambi la sindrome maschile dell'obbligo e dell'imperativo di non mostrare le facili emozioni e i lati deboli del carattere che li renderebbero vulnerabili e facili vittime. La filosofia di Jim, pertanto, è quella di

immaginarsi un falco che piomba sulla preda. Nella sua funzione di promotore bancario gli pare di essere "a hawk circling up there", pronto a mandare in rovina piccole aziende di successo fornendo grossi prestiti che queste non riescono a ripagare e, allora, racconta Dick, "The moment he loves best is when the mouse looks at him and realises he's about to die". Opportunismo e crudeltà che Jim ironicamente esercita invitando le vittime a giocare a golf sul suo campo privato, "I like watching the knife sink in. Because they deserve it. The world owes *no one* a living. I think, "Buddy, here's a little shock for you. Learn what the real world's about. (*mimes pungine in the knife*).

Jim, come d'altronde in parte Dick, sono uomini che ricalcano i dictat della società capitalista e patriarcale secondo i quali il raggiungimento e l'esercizio del potere è il valore supremo a cui tendere. In questo ambito un uomo non può limitarsi ad "essere", deve invece, come scrive acutamente Chris Melean, dimostrare, provare, affermarsi e questo riguardo a cose che sono essenzialmente transitorie come il denaro, il potere politico, la forza fisica e la prestazione sessuale. E' a questo punto che l'opera entra nel vivo della dialettica drammatica. La mascolinità è spesso definita in contrasto con la femminilità, intesa come passività, emozioni, sentimenti, maternità, e quindi la presenza femminile di Sophie e Hilary, le rispettive mogli, è fondamentale. E' soprattutto nei confronti della femminilità che si gioca il conflitto tra ciò che l'uomo vorrebbe permanente e quello che invece è fatalmente transitorio. E' utile dire sin d'ora che l'opera termina con un riferimento alla morte, che incornicia e chiude l'intreccio. Serpeggia nel dramma questa verità inesorabile, che nel dramma è rappresentata da uno dei quattro *amigos*, Stephen, che ha perso il figlio ventitreenne e - dopo avere avuto un deludente incontro con Dick e Jim e dopo avere esposto la sua diversa filosofia di vita maturata anche grazie alla perdita del figlio e al riconoscimento di un amore che egli non ha saputo dargli in maniera completa - termina pronunciando

queste parole tratte dalla canzone *Danny Boy*: "The summer's gone, and all the flowers are dying. 'Tis you, 'tis you must go and I must bide". Forse, ci vuole dire Williamson, Stephen è l'unico dei personaggi che veramente abbia cambiato il suo modo di vivere e di essere uomo. Ma anche Jim sente l'inesorabile passare del tempo e confessa che un riconoscimento lo vorrebbe ora poiché sente la tensione del tempo che se ne va, "and time's running out. I can't stay at the top of the tree much longer. Not like you". Ciò che è transitorio è soprattutto il sesso, è in questo ambito che l'uomo si sente insicuro ed esperimenta la fragilità del suo essere. E' qui che il principio cardine dell'essere maschile, quello di esercitare il controllo e il dominio, viene meno ed è qui che l'uomo avverte il potere della donna. Jim sostiene che il sesso con Sophie va bene ma "The sex drive is a disaster. Everything else you can be rational about, but sex makes you obsessed with the wrong person in the wrong place at the wrong time and your life goes to shit".

La situazione riceve uno scossone all'inizio del secondo atto con l'arrivo di Stephen che riavvia in qualche modo l'intreccio e conduce alla conclusione. Stephen non ha avuto fortuna economica, vive poveramente "now in a tin shak down south on welfare", ha perso il figlio, Daniel, e sta scrivendo un libro sui rapporti di un padre e di un figlio. Ha rivisto la sua filosofia di vita, non è scandalizzato dalla omosessualità di Roger, da quella occasionale di Dick, dalle facili avventure di Jim, ascolta le confessioni che in un momento di debolezza Jim e Dick si lasciano sfuggire, non le capitalizza per vendicarsi della poca generosità che Jim ha mostrato non prestandogli del denaro per curare il figlio malato, dice piuttosto a Dick, preoccupato di non vedersi intitolata l'ala del nuovo ospedale, abbracciando una filosofia decisamente anti-macho: "Dick, everyone's sexuality is complex. There are thousands and thousands of men out there who are going to read this and breathe a sigh of relief".

Come dicevo, Stephen conduce la

storia alla sua conclusione. E' il momento in cui le figure femminili entrano decisamente in scena e mostrano il loro potere. Sulle ceneri di una glorificata amicizia maschile rinasce l'amicizia che le rispettive mogli sono disposte a dare ai loro uomini e che gli uomini devono sapere conquistare. La via indicata è quella del compromesso, delle emozioni, quella del riconoscimento di visioni diverse della vita. La conclusione ha luogo qualche mese dopo. Jim sembra cambiato ("He hasn't turned into

a saint or anything, but he's trying"), sta offrendo denaro in beneficenza e vuole un figlio da Sophie: "When he gave in on everything I thought he really *must* love me quite a lot. I guess that's something". Dick a sua volta scopre di non riuscire a vivere senza Hilary e si rassegna a elargire "heaps to her bloody refugees, but she came back. And thank God. I realised I couldn't live without her". Entrambi scoprono che le loro donne sono le vere uniche amiche. Quando, nell'ultimo incontro, Dick e Jim cer-

cano di rinsaldare la loro decennale amicizia non riescono se non a ribadire quanto era apparso sin dall'inizio riguardo ad una amicizia basata sul confronto e sulla competizione, e Jim chiude descrivendosi sul suo campo da golf privato, dove ad un poveraccio con tre figli che aveva preso a prestito più di quanto potesse ripagare, dice: "Sweetheart, I said, You're about to lose your business, but every setback is a challenge and every challenge is an opportunity" and I loved it". Nulla, in realtà, è cambiato. ▯



# canada



Anne de Vaucher

Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, pp. 304 (Prix Gilles-Corbeil 2005 pour l'ensemble de son œuvre)

.....

Voici le troisième volume d'une Trilogie annoncée sous le titre de *Soifs* dès 1995 et continuée par un deuxième volet *Dans la foudre et la lumière* de 2001 (Cfr mes CR in *Tolomeo* 2 (1996) et 9 (2003)). Quinze ans d'écriture, 872 pages sur un même sujet, à savoir l'histoire d'une centaine de personnages venus du monde entier qui ont élu comme port d'attache une île paradisiaque du golfe du Mexique balayée par les cyclones, jamais nommée quoique, dans ce dernier roman, Marie-Claire Blais la définit plusieurs fois comme «l'Île qui n'appartient à personne», avec une majuscule, ce qui devient un leit-motiv qui finit par acquérir un sens.

Certes la fresque humaine n'est plus à mettre en place, il n'y a plus d'attente ni d'épiphanie comme dans *Soifs* autour de la naissance d'un enfant qui symbolisait l'arrivée du XXIème siècle. Il s'agit par contre de rappeler les personnages sur le devant de la scène, bien évidemment selon des modalités différentes, et de les confronter avec leur présent, leur expérience de vie, et y ajouter quelques voix nouvelles qui vont venir étoffer et renouveler par-

tiellement la *fabula*. Ainsi, dans ce dernier roman, l'A. donne la parole d'entrée de jeu à Petites Cendres un jeune prostitué noir, un exclu, qui sera pourtant le seul personnage qui clamera sa foi en Dieu ! Certes ce n'est pas une entreprise facile que de terminer l'arc de vie de ses propres personnages.

Le lecteur averti retrouve tous ceux qu'il a connus précédemment et qui gravitent autour de cette riche famille new-yorkaise d'origine polonaise qui s'est installée en Floride. Les enfants sont devenus grands et ont quitté l'île pour d'autres lieux et d'autres carrières, les parents s'adonnent à leur engagement politique ou à leur métier d'écrivain, mais ont constamment le souci de leurs enfants, surtout des plus fragiles. Esther, Mère comme on l'appelle dans le livre, personnage fort qui dominait par son autorité et sa culture le premier roman, a aujourd'hui 80 ans et est devenue une femme mélancolique dont la main droite tremble, pleine d'angoisse de rêves prémonitoires; elle sent la mort s'approcher et fait le bilan de sa vie: «Qu'était-ce une vie réussie?» (p.20). Revenant par la pensée à son pays natal, elle est hantée par une grande polonaise, Marie Curie, dont elle évoque la fin de la vie, en répétant de façon lancinante une des dernières phrases de celle-ci: «je veux qu'on me laisse tranquille... Dormir» (p. 21). De même les artistes et écrivains jeunes et pleins de projets qui participaient à la vie brillante de sa villa

sont aujourd'hui vieillissants et évoquent leurs amis disparus avec tristesse: Charles, Jean Mathieu, Adrien, qui lisaient Dante, Jacques le sidéen et ses cendres jetés dans l'océan... et la question revient obsédante: «Ont-ils réussi leur vie?» Ceux qui restent en tous cas vieillissent très mal, comme Caroline, et se laissent envahir par leur passé, leurs remords et leurs mauvais rêves car les rêves occupent une large place dans ce roman: «chacun de ces rêves n'était-il pas le symbole raffiné jusqu'au sadisme d'une grimpante fin de vie...» (p. 45) L'anniversaire des 80 ans de Mère devrait encore réunir tous ses amis et constituer un moment clou du roman, mais cette fête a-t-elle encore un sens? N'est-ce pas une illusion, «elle avait fait ce qu'elle avait à faire» (p.206) Une seule certitude: Augustino, son petit-fils, un adolescent de 16 ans va prendre la relève et va devenir écrivain, mais en réalité on le voit très peu, il est sans cesse enfermé dans sa chambre devant son ordinateur et écrit la nuit l'histoire des missiles (p.106). Le troisième livre de la Trilogie porte toutefois son nom.

Tous les *requiem* sont convoqués - celui de Britten, Mozart et Verdi - pour accompagner ces réflexions sur cette mort inéluctable à laquelle il faut se préparer, mais aussi le climat de ce XXIème siècle qui est encore et toujours celui des «ultimes calamités» et forme *le chœur de la destruction*, autre partie du titre de ce roman:

les guerres les plus récentes, l'Islam et ses kamikazes, la faim en Afrique, à Kinshasa, la responsabilité des puissants, les enfants qui portent la descendance du mal... La Vierge aux sacs, personnage prophétique du deuxième volume, réapparaît, c'est elle qui a prédit le 11 septembre 2001 et l'écroulement des tours new-yorkaises, elle est encore là pour annoncer l'enfer du monde décrit par Dante et peint par Botticelli. Que reste-t-il à l'homme de ce siècle pour survivre si ce n'est par l'art et les lettres?

Ce troisième volet de la Trilogie n'est pas moins fort que les précédents car il est soutenu par le même souffle visionnaire et la même fulgurance créatrice de Marie-Claire Blais qui s'exprime dans une narration ininterrompue, ponctuée, cette fois-ci par de nombreux points d'interrogation, ce qui n'est pas un hasard, selon nous. Mais les personnages que nous connaissons depuis *Soifs* sont sans doute moins agissants, car leur vie est déjà derrière eux. C'est ainsi que prend tout son sens l'épigraphe très beau poème de Georgette Gaucher Rosenberger, *Océan, reprends-moi*, dont nous ne donnons que quelques vers: *Pour le plus long voyage, point n'est besoin de malles,/ et je veux tout donner[...] prends mon silence, mon vertige...le reste/ est pour la vague haute, la première de la première marée.* ▬

#### Anna Giaufret

Nicolas Dickner, *Nikolski*, Montréal, Editions Nota Bene, 2005, 323 pp

Dans ce roman, récipiendaire de plusieurs prix littéraires au Québec, le jeune Nicolas Dickner trace les contours fuyants d'une jeunesse nomade et métisse dont Nikolski, minuscule île de l'archipel des Aléoutiennes, est le barycentre excentré. C'est en effet en ce point à l'extrême marge de l'univers habité par l'humanité que se nouent les histoires personnelles des trois person-

nages principaux au fil de la décennie 1990 : un narrateur anonyme, vendeur chez un bouquiniste du quartier Jean-Talon à Montréal, Noah, archéologue nomade de mère amérindienne (Chippewan) et Joyce, descendante d'une famille de pirates de la côte Nord. Leurs origines et leurs destins s'entrecroisent sans jamais se rencontrer, au fil des mythologies et des mensonges familiaux, des lectures, des cartes géographiques et des compas, dans un espace véritablement américain, compris entre le Nord québécois, les grandes prairies et l'Ouest canadien, le quartier Jean-Talon et l'Amérique latine.

Ces personnages incarnent l'esprit nomade sous toutes ses formes (terrestre, aquatique, aérienne) et goment complètement la traditionnelle opposition entre peuples sédentaires et peuples en mouvement: il y a du nomadisme potentiel chez tous les peuples et tous les individus. En toile de fond, se lit l'histoire tragique des peuples des premières nations du Nord et du Sud de l'Amérique: nomades, migrants, déportés, mais qui ont laissé des traces profondes dans l'histoire du continent et qui en façonnent le visage d'aujourd'hui par de puissants réseaux de fraternité.

Les voix des personnages s'alternent d'un chapitre à l'autre, dans un récit à la fois limpide et évocateur, chacun d'entre eux aux prises avec la complexité de son histoire familiale, la survie quotidienne, les projets d'avenir, sur un petit fonds d'optimisme auquel les lecteurs contemporains ne sont plus guère habitués. Car, malgré la noirceur de milieux familiaux qui refoulent les aspects peu conventionnels de certains de leurs membres (ce qui n'est pas sans rappeler les familles de Gaëtan Soucy ou de Anne-Marie Macdonald), il ressort de ce roman une envie de vivre remarquable et une sensation de plénitude engendrée par les lieux communautaires et d'échange, que ce soit la poissonnerie irlandaise-colombienne de Jean-Talon, la librairie du narrateur ou la petite bibliothèque conviviale d'un minuscule village au Vénézuéla. ▬

#### Anna Giaufret

Catherine Mavrikakis, *Fleurs de crachat*, Montréal, Leméac, 2005, pp. 199

À son troisième roman, Catherine Mavrikakis ne mâche pas ses mots: *Fleurs de crachat*, ainsi que le laisse présumer son titre, est un feu d'artifice au vitriol. C'est Flore Forget, la narratrice, qui nous livre, dans un monologue en dix chapitres qui s'adresse par moment à son psy, les profondeurs de son identité révoltée contre un destin qui l'a chargée de la mémoire douloureuse de toute sa famille. En effet, contrairement à ce que son nom de famille pourrait laisser croire, Flore est incapable d'oublier, même sans les avoir vécues, les guerres mondiales qu'elle a absorbées par le récit de sa mère française et de ses tantes, l'histoire de sa famille maternelle en France, ainsi que son histoire personnelle aux États-Unis et au Québec. Depuis sa plus tendre enfance, alors qu'elle est la proie des pires cauchemars («toute mon enfance, il n'y avait que des morceaux de corps qui jonchaient mes rêves ... des bras, des mains, des cervelles, des organes éparpillés, amoncelés ... je fermais l'œil pour me retrouver avec des corps en décomposition ou des chairs en lambeaux [...]», p. 28; «[...] je marche sur des restes humains, parfois encore chauds, et à tout moment je risque de tomber, de me rouler dans la fange de l'organisme, je m'enfarge dans la charogne, je fais dans la dépouille visqueuse [...]», p. 31), Flore a décidé qu'elle sera chirurgienne: «[...] déjà petite, je voulais recoudre tous ces corps qui venaient me travailler la nuit, je voulais rapiécer l'histoire, tout coudre de fil blanc, mais dès que j'ai commencé ma médecine, j'ai compris que je serai aussi et surtout boucher, que je devais en couper de la barbaque [...]» (p. 31).

C'est la mort de sa mère, une douleur intense dont elle semble incapable de sortir, qui déclenche cette vague de mots, avec lesquels la narratrice raconte son identité complexe, sa relation avec une mère adorée, avec sa fille resplendissante de magie et d'acuité,

avec son frère incestueux, avec son nouvel amant qui l'entraîne dans les délices de la nourriture, avec ses collègues vulgaires et corrompus de l'hôpital où elle est chirurgienne, avec son amie de l'université retournée dans un pays d'Europe de l'Est. Elle trace un portrait d'elle-même à la fois cru et attachant, en même temps qu'elle brosse les traits d'une société qui passe les individus à la moulinette pour les uniformiser et les homologuer. On entend dans ses mots des échos de Céline, de Joyce, de Ducharme et d'Aquin (ces deux derniers étant peut-être les deux grands auteurs du canon de la littérature québécoise), que l'on retrouve par delà une originalité éblouissante, un plaisir de manier les mots, de jouer avec la langue, avec toutefois un regard lucide et impitoyable sur l'humanité, qui se clôt sur une acceptation de la vie et de ses horreurs («La nature est immonde, mais elle vit en moi», p. 194), dans laquelle la langue prend des allures végétales: «Je suis un jardin d'Orient, un florilège des jours. La grande anthologie des mots qui font la fête» (p. 195). Un régal. Et un hymne au Québec: «Je ne suis pas la France, je ne suis que moi. Je suis l'Américaine, celle du Nord, la fille de la neige. [...] Ici, ce n'est pas vierge, ici, ce n'est pas pur. Sur cette terre, il y a eu quelques guerres ignobles qui se livrent encore, mais tout de même, c'est ici que je peux oublier parfois le passé. A chaque carrefour, je n'ai pas à lire qu'un jeune homme fut zigouillé lâchement sur le trottoir. Le temps dans le Nouveau Monde est un peu différent. L'Europe est pour moi décatie, bien flétrie.» (pp. 183-184). Catherine Mavrikakis, née à Chicago, enseigne à l'Université de Montréal. ▬

#### Cristina Minelle

Lise Tremblay, *La héronnière. Nouvelles*, Montréal, Leméac, 2003, 120 pp.

Lise Tremblay propose dans ce recueil une esquisse savoureuse des relations ville-campagne dans le Québec contemporain, mais aussi

un portrait sincère et fidèle des sentiments qui animent les gens et les rapports qu'ils entretiennent. Le recueil se compose de cinq nouvelles (la deuxième éponyme): les voix narratives changent, les points de vue aussi, mais la mosaïque finale se compose de façon harmonieuse et convaincante. Parfois c'est la voix des villageois qui raconte; ils mettent alors en relief leurs opinions et leur vision du monde, très méfiante à l'égard de ceux qui n'appartiennent pas à la petite communauté: «Tout le monde sait que ce n'est pas bon de laisser les étrangers trop s'approcher. Ces amitiés-là, ça finit toujours mal. Au village, on ne compte plus les exemples» (p. 16, *La roulotte*). Parfois c'est la voix des citadins – estivants ou gens revenus au village après plusieurs années – qui témoigne d'un point de vue tout à fait différent et qui prouve la difficulté à s'insérer dans le village ainsi que la difficulté, tout simplement, de «comprendre», comme s'il s'agissait d'un univers complètement «autre», destiné à rester étranger à jamais: «Qu'est-ce que je ferais à sa place? Je venais d'arriver et je ne pouvais pas concevoir qu'on puisse vivre des années en sachant une chose pareille et continuer de faire comme si on l'ignorait. Depuis, j'ai appris à mes dépens que la seule règle du village était le mensonge. Tout le monde sait tout et tout le monde fait semblant de l'ignorer» (pp. 81-82, *La beauté de Jeanne Moreau*). Ce qui émerge à la fin, c'est la conscience que tous les rapports – à la campagne comme en ville – sous-tendent des silences, des non-dit, des réticences qui créent des zones d'ombre entre les gens et qui empêchent de résoudre le mystère de tout individu. Le recueil de Lise Tremblay a reçu le grand prix du Livre de la ville de Montréal, le prix des Libraires du Québec ainsi que le prix France-Québec Jean-Hamelin. ▬

#### Lucie Picard

«Figures et contre-figures de l'orientalisme. Dossier.» (sous la direction de Mounia Benalil et Gilles Dupuis), *Voix et Images*, vol. XXXI, n° 1 (91), automne 2005, pp. 7-114

Sept études composent ce dossier dirigé par Mounia Benalil (chercheuse postdoctorale à l'Université McGill) et Gilles Dupuis (autrefois lecteur d'échange rattaché au CISQ et au Doctorat en Littératures francophones de l'Université de Bologne, maintenant professeur adjoint à l'Université de Montréal). Il s'agit d'une entreprise originale dans le panorama des études littéraires québécoises puisque la question de l'orientalisme, ouverte avec le célèbre ouvrage d'Edward Saïd en 1978, a été fort peu abordée en rapport avec le corpus québécois. Les contributeurs de ce dossier se sont donc donné la tâche de «saisir la traversée et le fonctionnement du motif de l'Orient comme principe d'écriture littéraire dans la littérature québécoise du vingtième siècle, aussi bien dans ses dimensions idéologiques, poétiques que pragmatiques» (p. 10).

Dans la première étude, Pierre Rajotte prend en examen soixante-et-onze récits de voyageurs québécois en Orient publiés dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À la lumière de ses analyses, le périple vers l'altérité orientale apparaît fonctionnel à une volonté du sujet voyageant de vivre une perte libératrice de ses propres repères identitaires. Par cette visée, les auteurs de ces récits se démarquent radicalement de leurs prédécesseurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>, car ces derniers tendaient à renforcer les stéréotypes pour conforter leur identité culturelle et religieuse d'origine. Par ailleurs, ce parti-pris de dépouillement de soi a des corollaires au niveau de la pratique du genre: faible représentation des moments associés au lieu de l'origine (départ et arrivée), «constat d'ignorance» (p. 25) et consentement à un «retour

nécessaire à l'enfance» (p. 27) de la part du voyageur, prédilection pour le présent et la vie quotidienne de l'Autre, accueil du regard et de la parole de cet Autre dans le tissu narratif — accueil nécessaire à la prise de conscience par les narrateurs québécois de «leur propre étrangeté» (p. 15).

Dans l'article suivant, Rachel Bouvet livre une analyse fascinante du roman *Hypatie ou la fin des dieux* de Jean Marcel (1989). Elle montre que, par le biais de la pratique de la superposition, l'auteur génère trois effets de lectures : confusion entre le cinquième et le vingtième siècles, construction d'un personnage féminin double participant à la fois d'un imaginaire païen (Hypatie d'Alexandrie) et d'un imaginaire chrétien (Sainte Catherine d'Alexandrie), confrontation entre un espace méditerranéen ancien unitaire et la découpe géopolitique actuelle. Or, conjugués, ces effets de lectures instaurent un lieu fictionnel où la dichotomie Orient / Occident perd tout son sens. L'histoire tragique de deux grandes figures orientales victimes du fanatisme est donc narrée de façon à ce que soit patent le caractère contingent des différences qui divisent les êtres humains jusqu'à la violence la plus atroce.

Une polarisation radicale et génératrice de violence informe également le roman *Les demoiselles de Numidie* de Marie-Josée Thériault (1984), objet de l'étude signée par Mounia Benalil. Narrant, sur le mode grotesque, l'improbable rencontre entre un navire marchand contemporain et une sorte de vaisseau-fantôme issu du passé («entre le Moyen Âge et le seizième siècle» (p. 48)) et abritant un sérail aux traits «orientalistes» poussés à l'excès, le roman se conclut quand le premier est englouti par le second. M. Benalil met en évidence que le discours sur l'Orient (arabe) chez Thériault est mis au service d'une «problématique des rapports amoureux» (p. 47), l'«orientalisation» (par engloutissement) finale devant être lue comme une «féminisation du monde» (p. 47). Conclusion qui représente, dans cette œuvre, une

«sorte d'utopie féministe» (p. 58) de la «vengeance» (p. 59).

L'orientalisme qu'évoque Luc Bélanger à propos de l'œuvre de Jean-Aubert Loranger est d'un tout autre ordre puisqu'il consiste en l'emprunt explicite d'une forme propre à la poésie japonaise, le haïku, dont l'écrivain fait par ailleurs usage de façon assez libre. Deux considérations se dégagent de la réflexion de L. Bélanger : d'abord, cet orientalisme formel se distingue nettement de l'Orient thématique des autres poètes exotiques, car si le second «dénote la lassitude des poètes envers la poésie régionaliste du Canada français» (p. 73), le premier s'inscrit dans la stratégie d'«hybridité formelle» (p. 71) constitutive de l'écriture de Loranger ; ensuite, l'intérêt du poète pour le haïku est tributaire de l'engouement de ses homologues français pour cette forme brève à la métrique inédite.

Il est également question d'haïku dans l'article que Cécile Hanania consacre au roman *Éroshima* de Dany Laferrière (1987). En effet, si l'écrivain y accumule les clichés de la «japonité» pour mieux questionner la possibilité même d'une rencontre avec l'Autre et d'une représentation du réel, la présence de haïku disséminés ça et là dans le texte constitue une «démarche contre-orientaliste» (p. 11) car elle laisse entendre la voix de cet Autre. Lieu de rencontre possible, donc, le haïku conditionnerait de surcroît la forme même du roman de Laferrière qui lui emprunterait «sa composition fragmentaire et [...] la parataxe généralisée qui le touche» (p. 86).

Se penchant sur quatre romans appartenant à la pentalogie d'Aki Shimazaki, Lucie Lequin pose la question d'un conditionnement possible de l'écrivaine issue de la sphère orientale et situant son univers fictionnel en (Extrême-) Orient par l'horizon d'attente de ses lecteurs. En d'autres mots, l'orientalisme guette-t-il jusqu'aux écrivains migrants venant de l'Orient? Pour tenter de répondre à cette question, L. Lequin propose un parcours de ces romans, dont chacun raconte l'histoire de deux familles japonaises, toujours les mêmes, mais d'un point de vue dif-

férent. Variations sur la même trame, donc, mais également sur un questionnement des rapports entre une mémoire douloureuse et le choix de taire ou de dire cette mémoire. Or, la difficulté pour les lecteurs qui ne sont pas familiers avec la culture japonaise d'interpréter tous les tenants et aboutissants des dilemmes des personnages quant à la prise de parole, la critique (qui s'appuie sur des événements historiques) de l'importance des apparences et du racisme dans cette même culture, la complexité de l'imaginaire mis en place, tout concourt à démontrer que, loin de reconduire les stéréotypes d'un discours orientalisant, Aki Shimazaki, comme tout écrivain véritable, a élaboré une œuvre qui participe à la fois du singulier et de l'universel.

Le «*désorientalisme*» (p. 103), c'est-à-dire la «résistance déjà à l'œuvre que des écrivains d'ici et d'ailleurs ont opposée au discours orientalisant» (p. 103) constitue-t-il une nouvelle tendance de la littérature québécoise? C'est du moins l'hypothèse stimulante que formule Gilles Dupuis en conclusion de son analyse du topos du *Chinatown* dans quatre romans récents écrits respectivement par Ying Chen, Guy Parent, Ook Chung et Aki Shimazaki. Dans les œuvres examinées, le quartier chinois, stéréotype par excellence de la sinité, renvoie à une problématique de l'origine (orientale) : chez Chen et Parent, le concept d'origine lui-même est invalidé car son caractère nécessairement fictif est mis à nu ; chez Chung, le désir de «fuir le métissage» (p. 110) se solde par un échec ; chez Shimazaki, enfin, se dessine l'utopie d'une convivialité exempte des discriminations fondées sur une identité originelle. «Désorientaliser» pour, sciemment, désorienter : tel est le pari qui se dégage de la lecture des romans choisis par G. Dupuis. Tant par la richesse et la diversité des études qu'il rassemble, que par l'originalité de sa problématique et les pistes qu'il ouvre à des recherches ultérieures, ce dossier se révèle d'un intérêt certain pour ceux et celles qui œuvrent dans le domaine des études littéraires québécoises. ▽

# caraiibi e oceano indiano



Franca Bernabei

Dionne Brand, *Inventory*,  
Toronto, McClelland&Stuart,  
2006, pp. 100

Accostarsi alla poesia di Dionne Brand significa impegnarci in un esercizio di lettura che ci interroga e sfida su vari livelli e che non sempre ci consente di districarci tra i suoi percorsi sintattici, ritmici e semantici, punteggiati di implicazioni, allusioni e deviazioni che inseguono innanzitutto il movimento sinuoso di un'idea e sondano le possibilità espressive del linguaggio. E il linguaggio che Brand esplora, sfida e mette alla prova è un linguaggio che dà voce al suo sforzo costante di far senso - e dare un senso - alle complessità della sua eredità personale e storica e alla sua collocazione geo-politica nell'ambito di quell'intreccio di vecchi e nuovi imperi, di dinamiche di inclusione ed esclusione, di congiunzione e disgiunzione, che hanno plasmato il programma egemonico della modernità e formano e deformano l'assetto della contemporanea globalizzazione. Il discorso dell'io, che la sua poesia ha modulato e continua a modulare con l'urgenza dell'impulso autobiografico a produrre e tradurre un'immagine del sé, si intreccia dunque al discorso del (sul) mondo, alternando intimità introspettiva e scandaglio del dettaglio microscopico alla riflessione macroscopica sull'eredità del

colonialismo e le sue trasformazioni. La focalizzazione delle prime raccolte sulle strutture coloniali, neo-coloniali e patriarcali di oppressione si è estesa così alla compressione globale di mondi-vita diversi. Compressione che in *thirsty* (2002) portava alle separazioni, intersezioni e ibridazioni multietniche riscontrabili in una città cosmopolita come Toronto e che in *Inventory*, il poemetto più recente, produce invece l'agghiacciante ripetitività di conflitti policentrici e molecolari che connettono e dividono il mondo. Un mondo le cui contraddittorie interdipendenze, nell'implacabile ricognizione che ci viene presentata, hanno fatto sì che la ricchezza si moltiplichi nelle discariche, il terrore diventi merce di scambio, di consumo e perfino di profitto, tribalismi e fondamentalismi malsani sostituiscano all'empito rivoluzionario "the theory of nothing", edonismi indifferenti rimpiazzino la volontà di connessione e partecipazione nella sfera pubblica e l'onnipresenza globale della violenza attraverso i media abbia come effetto l'apparente assuefazione alla sua ridondante quotidianità. A ciò si aggiunge la devastazione planetaria della natura e delle sue risorse, ridotta, come il resto, a un campo di battaglia.

Riprendendo il suo confronto con Walcott (già sfidato in *No Language Is Neutral*, 1990) Brand propone tutta una serie di variazioni della nozione di "another life", che viene evocata in relazione ad antiche genealogie non

più recuperabili, o ad un'altra dimensione del tempo, dello spazio, della storia: storia che non può essere rigettata o elusa in quanto fardello degli altri perché il mondo contemporaneo, come ci ricorda anche Marc Augé, è tallonato dalla sua accelerazione, dalla sovrabbondanza di avvenimenti oltre che dalla sovrabbondanza spaziale del presente. Brand rovescia poi non solo il binarismo "noi" e "loro", ma anche la nozione stessa di "noi", cosicché l'io poetante si disloca in spazialità plurime che erodono le determinazioni deittiche del luogo, si frammenta e disarticola in soggetti pronominali multipli, si scinde e ricomponde, si identifica e disidentifica, esprime se stesso e contemporaneamente prende le distanze da sé, simula il discorso fantomale dei potenti ma anche si mimetizza ambigualmente in quello dei deboli e degli oppressi.

Diviso in sette sezioni, *Inventory* inizia coll'evocare la seduzione e il soggiogamento ideologico-culturale esercitato dagli Stati Uniti nei confronti di quanti hanno accettato supinamente i loro miti, la loro costruzione della storia e "the science fiction tales of democracy"(I): prosegue con la denuncia delle nuove frontiere, ovvero dei "palimpsests of old borders" ricreati all'interno degli aeroporti americani, che costringono le "blending queues" a desiderare di appiattire le loro vite, ridurre le loro biografie "to some exact phrases, some/ exact and toxic genealogy" (II); enumera, in

quella che è la sequenza più lunga, le molteplici forme-di-morte trasmesse attraverso la televisione, inserite in un sistema chiuso di codici di riconoscimento ( e non di conoscenza, per rifarmi ancora ad Augé) che confonde i confini tra immagine mediatica (o finzione) e realtà (III); riporta impressioni ed esperienze di viaggio - il Cairo, Milano, Firenze, Venezia (IV, V); evoca la furia devastatrice di Katrina (VI); ribadisce che compito dell'io è rifiutare l'assuefazione ad una volontà generalizzata e negativa di fare, farsi del male (VII).

Se nella raccolta *Land to Light On* (1997) Brand sosteneva che "inventory is useless now", ora l'inventario del contemporaneo stato delle cose diventa dunque lo strumento strutturale, retorico ed ermeneutico tramite il quale l'autrice decostruisce i miti e i giustificazionismi dell'occidente, identifica crimini, criminali e vittime, distingue ciò che è essenziale da ciò che non lo è. Ovviamente, l'inventario adottato da Brand è e non è un semplice elenco: alla lista documentata dall'Iraq Body Count project, che scarnifica, nell'astratta impersonalità dei numeri (nella loro "suggestione di infinito"), l'immanenza storica, la materialità e singolarità dei civili morti, l'io poetante affianca la sua personale, martellante rassegna dei corpi (bambini, uomini, donne) che soccombono giorno dopo giorno - in tutto il pianeta - sotto le bombe della democrazia e del terrore. Questa lista, che lo pone in costante posizione di attesa, che lo tallona nei suoi viaggi, che si intromette negli spazi e nei tempi dell'amore, dell'amicizia e dello svago, diventa conto e resoconto ineludibile non solo di un universo impazzito ma anche della propria personale "accountability", della propria individuale, responsabile, produzione di senso. L'inventario di morte è così supplementato dalla lista dei piccoli fatti quotidiani, delle banali necessità del vivere ("like the cost of sugar", 30), di quei dettagli "trionfanti" (28) che sfuggono ai livellamenti della violenza e alla serialità della (macro)storia; e ad esso, inoltre, viene contrapposto l'inventario che il mondo fisico fa di se stesso, indipendente e indifferente rispetto alla sfera

dell'uomo ("its own inventory of time, of light and dark", 46). La natura poi non solo fornisce un repertorio di immagini e figure (si pensi alla rappresentazione di Katrina come un volatile umido e arruffato che si porta via un'intera città) ma a sua volta viene "elencata" attraverso la varietà dei suoi uccelli, gli unici ad essere consapevoli, sembrerebbe, della distruzione che è in corso.

Oltre a destabilizzare i discorsi del/sul mondo e della natura, l'inventario problematizza poi lo stesso linguaggio poetico: così l'elenco delle vittime è a un certo punto momentaneamente sospeso da un'inquietante allitterazione che sembra "sbocciare" grazie a un'intrinseca capacità di gemmazione delle consonanti: "child on bicycle by bomb/in Baquba..." (38). In ultima analisi, sono proprio le risonanze inascoltate di questo linguaggio - "the whole immaculate language of the ravaged world" (11) - che Brand si sforza di udire e di sentire nella sua urgenza di dissentire e consentire, di compatire e connettere (si veda, pp. 34-6, la lettera indirizzata a una sconosciuta destinataria in uno dei paesi in guerra, come resoconto del proprio silenzio). Si potrebbe dire che in *Inventory* la peculiare parola poetica di questa coinvolta e coinvolgente *craftswoman* congiunga la partecipazione intensa alla realtà caldeggiata da Maria Zambrano (e discussa da Barbara Scapolo in un recente saggio) con la lucida necessità di comprendere, come sostiene Hannah Arendt, "quale misura di realtà occorre mantenere anche in un mondo diventato disumano, se non si vuole ridurre l'umanità a vuota frase o fantasma". -

**Sara Florian**

**Edward Kamau Brathwaite, *Born to Slow Horses*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2005, pp. 143**

Il 2 giugno di quest'anno (2006) Edward Kamau Brathwaite è stato insignito del prestigioso Griffin Poetry Prize, premio canadese che va

ad aggiungersi ad una lunga lista di riconoscimenti internazionali al poeta caraibico. Con questa ventiduesima raccolta, *Born to Slow Horses*, Brathwaite come Derek Walcott, altro telamone del tempio della letteratura caraibica, porta all'attenzione internazionale le peculiarità della sua poesia. Brathwaite, nato nel 1930 a Barbados, si mosse da Bridgetown per studiare in Inghilterra, prima a Cambridge e successivamente nel Sussex, lavorò per sette anni in Ghana presso il Ministero dell'Istruzione e ritornò nei Caraibi nel 1962, dapprima a Saint Lucia, e poi in Giamaica. La sua produzione di saggista e poeta rispecchia la geografia dei suoi spostamenti, così come le culture di cui si sente figlio: quella africana e quella caraibica.

Brathwaite non si è mai sentito vincolato a forme letterarie prettamente europee, anzi ha cercato nuove vie di comunicazione, soprattutto a livello formale, per quelle voci che secondo lui erano state silenziate dalla storia. Ecco allora che la sua poesia si fa *glocal* perché tocca la ferita aperta dall'11 settembre e allo stesso tempo spazia per paesaggi marini ed urbani a lui noti unendo mondi diversissimi: Barbados è minacciata dall'avanzare del cemento mentre New York è connotata come perla di una corona di isole da quando nel 1990 vi si è trasferito. La storia coloniale e il contatto con gli europei fanno da sfondo alle poesie, incastonando l'immagine dei cavalli in un quadro storico e biologico di riadattamento: i cavalli, originari del Nord America ma estinti, furono reintrodotti dagli europei ed usati per conquistare gli indigeni.

E' per questo che il contatto tra civiltà diversissime intessuto nello stile di Brathwaite è pari alla corsa sincopata di un cavallo selvaggio, in cui il suo *Sycorax Video Style* assembla caratteri di scrittura diversi e di diverse grandezze lasciando sulle pagine la traccia di un galoppo irrequieto, a tratti lento e ripetitivo, cantilenante come un racconto africano, a tratti forte e marcato, rapido nella successione di versi, irrispettoso delle norme prosodiche. Non a caso un contributo all'originale *layout* del libro si trova in una delle ultime pagi-

ne, dove Brathwaite inserisce un riquadro autobiografico ed una spiegazione didascalica della sua produzione poetica, immettendo *Born to Slow Horses* in una quarta fase della sua poesia, dopo il *Time of Salt* della sua vita. Tale periodo, compreso tra il 1986 e il 1990, si contraddistinse per l'acredine che gli procurarono disgrazie come la morte per cancro della moglie Doris (che lui affettuosamente appella Zea Mexican in memoria delle sue origini amerindie) nel 1986, l'uragano che gli distrusse la casa e la biblioteca a Kingston nel 1988 e la minaccia con una pistola durante una rapina in casa sua nel 1990. Tali esperienze sono raccontate in *The Zea Mexican Diary* (1993), *Shar/Hurricane Poem* (1990) e *Trench Town Rock* (1999), trilogia che sviluppa ulteriormente il suo *Sycorax Video Style*.

In *Born to Slow Horses* la voce di Brathwaite è quella vernacolare del periodo *post-Salt* di *Words Need Love Too* (2000) o *Ark* (2004), il *nation language* basato sulla parlata di Barbados, che lui eleva a vero e proprio baluardo di identità nazionale. Sia per l'ossatura dialettale africana che per un uso nuovo di punteggiatura e ortografia, e per la creatività neologica del poeta, questo linguaggio può risultare ostico ai lettori europei obbligando ad una rilettura dei suoi versi. Le sette parti in cui il libro è diviso contengono ciascuna tre liriche di media lunghezza o una sola più lunga. Dall'indice risalta la contestualizzazione locale dei loro titoli: il nome indigeno di "Guanahani", dato dai nativi alla prima isola scoperta da Colombo, quello africano di "Kumina", la religione sincretica giamaicana, e quello africaneggiante di Namsetoura. Elementi di culture diverse e lontane come quella africana, asiatica, europea e amerindia contribuiscono tutte a costituire il *patchwork* culturale e linguistico caraibico, che Brathwaite illustra nella sua eterogeneità. E' per questo che i testi variano spesso registro e oltre a spaziare tra poesia e prosa poetica ("Kumina" sembra spiegare enciclopedicamente lo svolgimento di un rito *voodoo* giamaicano, ovvero la *pokomania*) sono ingemmati di indicazio-

ni didascaliche, quasi direzioni da scena teatrale (come in "Hawk"), ed abbracciano sia la sfera privata che quella pubblica aprendo il ventaglio politico alla *transcontinentalization*. Partendo da esperienze personali il testo poetico "calibanizzato" urla il suo grido di protesta sociale contro i politici, i giudici, il terrorismo internazionale e contro la morte che ha strappato la moglie Doris. La poesia, personalissimo strumento di contatto e comunicazione con Zea Mexican, tenta di raggiungerla nel suo mondo lontano di luce, facendosi voce imperitura.

Brathwaite comincia col narrare il paesaggio che vede dall' *Américas Airplane* in "Bermudas", mentre in "Guanahani" arriva a lambire persino la Turchia e l'Asia Minore, passando poi nella seconda sezione a rievocare il *Middle Passage* e coinvolgendo il lettore nelle sue analisi geopolitiche o geostoriche. Nella terza parte emerge la leggenda popolare guyanese del mostruoso serpente di fiume, il Massacouraman, che Brathwaite trasforma in una sorta di testo critico scientifico corredato di note a piè pagina, un testo che sembra dialogare con *Stoning the Wind* dello scrittore caraibico-canadese Cyril Dabydeen e con il pensiero di Sam Selvon, nativo di Trinidad. Nella parte quarta episodi giuridici diventano poesia e cantano l'aggressione ad una donna o invocano l'attenzione del primo ministro ai problemi locali, sovrapponendo sincreticamente la tradizione biblica e la simbologia cristiana del pane ai miti dell'antico Egitto e alla liturgia giamaicana di "Kumina", diario delle reazioni della seconda moglie Chad alla morte del figlio Marc. Le storie comuni si intrecciano a quelle personali e "9/11 Hawk" non è solo un pretesto per rievocare il crollo delle Torri Gemelle, ma anche un modo per parlare di un pompiere morto in quell'occasione, ricordato dalla moglie incinta. Brathwaite sembra volerci comunicare che ogni storia è degna di essere ricordata, ogni mezzo per fare poesia è lecito e ogni carattere e forma ha uguale forza espressiva. Così anche i *fonts* che sulle pagine sembrano ingrandirsi sotto una lente contribuiscono a rie-

vocare disastri di carattere globale, come l'atomica a Hiroshima e Nagasaki, l'incidente di Chernobyl, gli *tsunami* nell'Oceano Indiano o l'uragano Katrina a New Orleans.

L'attenzione all'elemento naturale permea costantemente i testi in quanto Brathwaite sente una grande affinità con la natura. Così l'oralità dei *griot* africani, portata nei Caraibi dal vento Harmattan (che Brathwaite dice di aver sentito a Saint Lucia), gorgoglia dall'acqua del mare, elemento uterino di vita al centro delle culture, fa fondere paesaggio africano e caraibico. Lo stagno di Cow Pastor, un appezzamento di proprietà di Brathwaite a Barbados, fa da sfondo all'incontro con il ragno Namsetoura, il *genius loci*, lo spettro di una schiava africana che rivela all'io poetante la sacralità del luogo in cui vive e gli intima di non abbandonarlo all'avanzare di una pista aeroportuale. Nel nome di questo ragno Brathwaite combina la diadica essenza umana di materia e spirito: *nam*, termine coniato dal poeta, indica sia la divinità, che la radice commestibile *yam*, che la fenomenologia "calibanizzata" dei nomi (*name* senza la 'e' finale), metamorfizzando in Namsetoura il ragno raccontatorio Anansy di tradizione africana. A questo problema Brathwaite ha dedicato anche i *Namsetoura Papers*, che in internet è diventato un vero e proprio *blog*, ed ha coinvolto la partecipazione della poetessa tobaghese Marlene Nourbese Philip. Questa combinazione di tecnologia e natura permea *Born to Slow Horses* di metafore positive e negative del volo, che intrecciano a chiasmo il viaggio in aereo del poeta, il planare da falchi degli aeroplani dirottati, la morte di un pettirosso strangolato da un filo elettrico, concludendo la raccolta con una *widow line* che riproduce il disegno di una farfalla, emblema dell'isola di Guadalupa come crocevia del commercio triangolare.

Non bisogna scordare che la musicalità del linguaggio di Brathwaite e i suoi ritmi sincopati derivano anche dalle influenze blues e jazz, tanto che l'intero testo sembra una partitura scandita sulla sua nozione poetica di *tidalectics*, dove echi e ripetizioni

riproducono i flussi e riflussi del mare, le note appaiono e scompaiono come orme di cavalli sul bagnasciuga. A conferma di questo scambio osmotico tra musica e poesia campeggia il titolo "9/11 Hawk", che evoca il grande sassofonista jazz Coleman 'Hawk' Hawkins, la cui *Body and Soul* fece da sfondo sonoro alla lettura pubblica di questa poesia da parte di Brathwaite. Canti di lavoro si combinano a contrappunto con ritmi folk e calypso: con *Born to Slow Horses* Brathwaite ha dato voce ancora una volta alla tradizione orale della poesia afro-caraibica, abbracciando storie collettive e internazionali, innalzando il dialetto di Barbados a poesia jazz. ▬

## Francesca Torchi

Dominique Chancé, *Histoire des littératures antillaises*, Paris, Ellipses, 2005, pp.128

In *Histoire des littératures antillaises*, Dominique Chancé propone una panoramica sulla storia delle letterature nate e sviluppatasi nelle isole caraibiche, ponendo l'accento sin dall'inizio sulla difficoltà di parlare, per quest'area culturale, di un'unica storia della letteratura e, dunque, sulla necessità di adottare una prospettiva "plurale". Attraverso blocchi strutturati su una suddivisione non tanto, o non soltanto, linguistica, l'autrice passa in rassegna gli elementi storici e tematici e gli autori principali che caratterizzano, di volta in volta, la letteratura delle Antille francesi, di Haiti, delle isole ispanofone e di quelle anglofone. L'arcipelago delle Antille, sia da un punto di vista geografico che culturale, è caratterizzato da unità e frammentazione insieme. La storia delle varie isole è accomunata da un passato di dominazione coloniale, e, nello stesso tempo, ogni potenza europea ha influito in modo differente nelle zone conquistate. Questo aspetto storico ha dato esito a una situazione politica attuale di grande separazione: ogni isola o gruppo di

isole sembra corrispondere a un piccolo continente a sé avente un proprio rapporto – spesso contraddittorio ma privilegiato – con l'antica madrepatria. Nelle diverse isole sono parlate le varie lingue europee legate agli ex imperi coloniali, spagnolo, inglese, francese, da cui si sono poi sviluppate le varianti di lingua creola a base lessicale differente. Tuttavia, al di là delle diversità linguistiche, le letterature caraibiche – così come del resto i dibattiti politici e le rivendicazioni sociali condotte nelle diverse aree dell'arcipelago – possiedono tratti distintivi comuni molto forti e sviluppano tutte una riflessione su tematiche quali la colonizzazione e la concezione della storia, l'insularità e il rapporto con la geografia, la lingua creola. Questi elementi condivisi determinano una grande circolazione delle idee e delle riflessioni estetiche tra gli intellettuali caraibici, e, di conseguenza, anche una forte contaminazione e intertestualità tra gli autori. Dunque, le diverse produzioni letterarie mostrano una loro coerenza e omogeneità nella diversità, un immaginario di base comune, così come una comune urgenza di affermare la propria e specifica identità: «Toutes ces littératures ont tenté de conquérir leur identité, leur 'antillanité', le plus souvent par une attention aux référents socioculturels spécifiques et à leur lexique local, par un ercherche de la mémoire des traces africaines maintenues dans la littérature orale, dans les rythmes des danses et la percussion, dans les rituels et les croyances anciennes demeurées dans le peuple [...] Elles ont enfin emprunté les voies de la modernité, de l'écriture comme aventure et création ouverte pour ajouter au concert du monde leurs voix singulières et souvent déchirées» (p. 122) Proprio per queste ragioni, la scelta del termine *littératures* al plurale per il titolo del volumetto e non di *littérature* al singolare, denota l'intenzione da parte di Dominique Chancé di riconoscere la duplice componente di eterogeneità e unità che rende peculiare la produzione letteraria caraibica e di confrontarsi con essa. Il testo, per la ricchezza di riferimenti bibliografici e spunti di riflessione, si dimostra

un utile strumento per chi già conosce queste letterature e, nello stesso tempo, costituisce un ottimo punto di partenza per un primo approccio a questa realtà letteraria. ▬

## Paola Ghinelli

Raphaël Confiand, *Adèle et la pacotilleuse*, Paris, Mercure de France, 2005 pp. 351

Dans le numéro 8 du *Tolomeo*, Raphaël Confiand nous avait anticipé son intention de publier un roman inspiré à l'histoire vraie d'Adèle, une des filles de Victor Hugo, qui était devenue folle par amour et avait parcouru le monde à la recherche de l'homme qu'elle aimait. Le roman qui a paru maintenant au Mercure de France ne raconte pas tous les voyages qu'Adèle a entrepris, mais se concentre sur son séjour à Saint-Pierre (en Martinique), ce qui offre à Confiand l'occasion de s'épanouir dans les scènes de mœurs créoles d'antan dont ses lecteurs raffolent. La narration est loin de se borner à un volet méconnu de cette histoire captivante, dont François Truffaut a tiré le film *Adèle H*. En fait la figure de la *pacotilleuse*, une sorte de colporteuse qui se déplaçait d'île en île de l'archipel caraïbe pour vendre sa marchandise, est le véritable poteau mitan de ce roman créole. Cette femme, au siècle Céline Alvarez Bâà, a un homme qui l'attend dans chaque port, s'occupe d'Adèle avec un amour démesuré et parfois ambigu, et parvient même à charmer le grand Hugo. Malgré toutes ses relations sexuelles très libres et très enrichissantes, c'est surtout dans le rapport de Céline avec les différentes langues parlées dans l'archipel que le lecteur parvient à partager la passion du personnage – et du narrateur – pour la multiplicité caribéenne. Par l'accumulation poétique de passages qui narrent la Caraïbe de mille manières différentes et par l'évocation d'expériences sensorielles diversifiées, Confiand nous plonge dans son propre imaginaire pan-caribéen, à la fois en voie de formation et foison-



## caraibi e oceano indiano

nant. L'intrigue devient au fur et à mesure inessentielle pour cette œuvre de grande suggestion qui rend hommage à la parole et à la sensualité.

**Roberta Cimarosti**

Lorna Goodison, *Controlling the Silver*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2005, pp. 98

Inevitabile che anche per gli adorati autori di queste 'Nuove Letterature' il tempo incalzi. In questi ultimi anni assistiamo alla trattazione della vecchiaia, delle malattie e della morte. Non di meno però, – e qui rincuora la grandezza dei nostri prediletti – al trattamento delle medesime. *Controlling the Silver*, ultima raccolta poetica della giamaicana Lorna Goodison, racconta di come si possa affrontare il cancro pescando a piene mani da una condizione esistenziale creola che nasce e si sviluppa nella trasformazione della sofferenza fisica e psichica. Anzi, poiché la creolità è superamento del dolore, alchimia della tabula rasa, resurrezione creativa, io qui sbaglio nel porre al centro del libro questo male che Goodison intercala con grazia e precisione, come sbriciolando con grande parsimonia spezie troppo piccanti nel nutrimento che ci viene offerto, e che intende essere rinvigorente, buonissimo.

Infatti c'è qualcosa d'inconfondibile che segna il successo di quest'opera poetica, ed è il gusto pieno che genera al di là delle sue tematiche, qualcosa che si svolge dentro e che ci coinvolge aprendo la porta ai nostri sensi. Il lettore è accolto e seguito da voci calde e decise che fanno da padrone; il che significa che qualsiasi prospettiva e presenza sgradita o negativa è introdotta, fatta accomodare ed accettata per ciò che vale. Come nel secondo brano, *Over the Guinea Grass Piece*, dove la canzone popolare del ritorno in Africa, (ma forse anche il motivo ricorrente del ritorno in Giamaica nelle conversazioni tra Goodison e la cugina Joan, entrambe emigrate) è

rimodulata sardonicamente con l'evento della malattia comune e della morte di Joan: "We always said we'd go back together. / You who loved a sick joke, here is one: / we are crossing the Tropic of Cancer." (p.4) A livello collettivo, gli ospiti fastidiosi che si trovano nella casa creola da secoli, non riescono a pazzare, perché ogni singola stanza traspira di uno spirito mattutino, di sapiente solarità:

Morning has become my mother,  
bringer of curing  
bush tea. She is now mother to  
the whole island,

...

... She comes bringing frangipani  
and jasmine commingling in a  
clay jar of terra cotta. (*Island  
Aubade*, p.2)

Cosicché, quando c'imbattiamo nell'ammiraglio genovese e nello spettro del Middle Passage – non ci sogniamo neanche per un attimo d'intrattenerci coi loro discorsi, nel male o nel male, eurocentrici; viene spontaneo distrarci e seguire la visione e i suoi passaggi fra le pagine, la voce che racconta e canta senza imporre la versione più letterale della sua trattazione, e trattamento, lasciandoci liberi di goderne i benefici nell'aria.

Il contrasto tra "One bright morning when my work is over / I will fly away home" – il canto degli schiavi nei campi citato nell'epigrafe della prima poesia, *Island Aubade* – e l'aria che si respira nel testo, rende immediatamente l'idea di cosa sia essere a casa ai Caraibi: un combaciare di luoghi e tempi, in cui il presente contiene tutte le vittorie sul male inflitto dal colonialismo. *Home*, include i canti salmodianti di resistenza e rivoluzione nei campi americani e sulle isole, la fede copta ed il sogno Rastafari del ritorno in Etiopia, la visione cristiana adattata alla cultura popolare giamaicana e ai suoi legami profondi con la tradizione africana nord-occidentale, storicamente identificata col nome di Guinea. Nell'isola, dove durante la schiavitù le due dimensioni si contendevano l'identità della popolazione, ora si svolge la vita nella sua interezza, ed il compenetrarsi di lavoro diurno e riposo la notte, formano un'uni-

tà amorosa, come dice il titolo, un'aubade, la canzone struggente degli amanti che all'alba devono separarsi:

Before day morning, at cockcrow  
and firstlight,  
our island is washed by the sea  
which has been  
cleaning itself down with  
foamweed and sponge.

Fishermen who toiled all night  
and caught trash  
let down their seines again on the  
off-chance.

...

And the farmer turns in the sleep  
that is sweet,  
a labouring man sleep that, that  
will flex his wrists  
in practice for machete wielding.  
(p.1)

E se sovra ogni cosa, ad assicurarsi che tale integrità ed indipendenza persistano, sovrintende la *Lady of Second Chance*, signora del mattino e delle possibilità di riscatto, il segreto della sua arte molto domestica ha radici nella saggezza ad alto costo delle madri ancestrali, che strinsero accordi col diavolo perché un giorno l'incompatibilità dei costumi imposti e la memoria delle antiche credenze africane potessero sposarsi, quotidianamente, come Goodison mostra accade qui. Grazie a una lingua 'inglese' cristallina capace di comunicare fluidamente e con eleganza la visione storica e i retaggi culturali annidati nel profondo. Come spiega *By the Light of a Jamaican Moon*, la poesia più estatica della raccolta:

A tongue-bathe of moon.  
And your countenance  
is glazed.  
This compelling force  
draws you to it,  
inclines your face  
and silvers it with kisses. (p.40)

Il momento mitico in cui ebbe inizio questo difficile rito d'amore, da cui Goodison ha imparato la sua arte, è descritto nella poesia che dà il titolo alla raccolta:

Her silver-money necklace and

## caraibi e oceano indiano

bracelets  
made agreement with the wind  
that went  
like this: if she rode her grey  
mule,

seabreeze would kiss and coins  
protest, creole music. (p.65)

Possiamo decidere di seguire l'origine, l'evolversi e l'uso che Goodison fa di questa lingua e di questa musica creole seguendo il filo narrativo del libro, che inizia alla fine di *Island Aubade* quando Goodison rifiuta le cure della materna *Lady of Second Chance*, decidendo di partire, insieme alla cugina Joan, alla ricerca dei propri antenati creoli, un viaggio nel passato, attraverso l'infanzia e la giovinezza in Giamaica e negli Stati Uniti, che giunge fino al villaggio ancestrale dei trisavoli anglo-africani. Ecco l'inizio del viaggio, lo scambio e la sovrapposizione fra le tre donne:

For this Jamaican sunhot is hell on  
your skin, burnt raw  
by radium. Going to bathe in the  
family river cousin,  
We need to go back to where our  
people come from. (p.3)

Capiamo che il rito di passaggio annunciato nella ormai lontana raccolta *I Am Becoming My Mother*, si è compiuto. Il viaggio si svolge perciò in modo rassicurante, attraverso una solida linearità sorprendentemente narrativa, ritmo di base pentametrico, lessico che cerca lo standard, scevro delle eccentricità della Lingua Nazione troppo provinciale per il percorso da affrontare; un procedere paragonabile alla tartaruga che Goodison s'inventa essere l'origine della Giamaica, in una poesia intitolata *Creation Story: Why Our Island is Shaped Like a Turtle*.

So creator strikes turtle with  
stick,  
her shell cracks, in rush big  
rivers,  
hills and high mountains swell  
up.

Turtle strikes bargain with

Creator  
to remain above water, housing  
Taino,  
Europe, Africa, India, Asia and  
China. (pp. 26-27)

Il viaggio è infatti uno spostarsi domestico, anche nella lunga distanza, che mira a ricercare i legami genealogici e a stringerli in nome di una discendenza tracciata nero su bianco (sforzo raro nella letteratura dei Caraibi) in un'eleghia intitolata *Excavating*, omaggio a Joan che per prima la incoraggiò in tali ricerche e che deceduta in Canada, Lorna vuole ora riportare a casa: "daughters of one woman. Come in cousin / from the cold: there are times a one has to / seek succour under own vine and fig leaf." (p. 7) Un percorso elegiaco verso le origini d'altro canto spesso attraversato da squarci lirici che rendono lode al mondo giamaicano e ai suoi abitanti, cosicché la saga familiare – ricostruita attraverso scene di vita domestica o fotografie di famiglia – a tratti s'impenna con suoni verticali e gioiosi, organistici, di celebrazione. La secolarità della storia di famiglia è inscindibilmente intrecciata al rituale religioso della memoria e alle sue diversificate forme di canto. *Ode to the Watchman*, è un inno ad una guardia notturna – già incontrata in *Island Aubade* – il cui servizio alla comunità assume toni mitico-iniziativi, per cui incontrandola all'uscita dal villaggio, le due cugine devono fermarsi a rendergli omaggio.

As we exit from the old city  
before day  
we sight the night watchman at  
his post

...  
All praise to you O beneficent  
watchman

for keeping guard over us while  
we slept,  
blessed be your eyelids which did  
not blink

even once in solidarity with those  
lowered  
shutters, windows blinds and  
jalousies. (p.8)

Diverse sono le case, e pseudo case,

attraversate da Lorna e Joan. Per esempio, in *Our Ancestral Dwellings* si ritrovano in campi di cotone, dove i lavoratori non seppero trasformare la loro cultura, ricreare le proprie radici, una sorta d'inferno con cui, dice la guida, non hanno nulla da spartire.

These are ones congregated at  
cotton tree root,  
some offering themselves for hire  
as if alive.  
Others limbo there till moved by  
hosts to depart.

We have no business here. (p.10)

Al contrario, altri luoghi contengono tracce dell'antica saggezza, la quale però non è semplicemente impartita, ma dev'essere dedotta, interpretata, alla luce delle mutate circostanze presenti. La venerazione delle madri ancestrali ed il loro potere di guaritrici che induce ad intraprendere il viaggio (*Passing the Grace Vessels of Calabash*, p.14, *So Who Was the Mother of Jamaican Art?* p. 15, *Let Us Now Praise Famous Women*, p. 18), si scontra con la disillusione dell'incontro con costumi antichi inaccessibili e degenerati (*River Mumma*, p. 53), ma anche con la rivelazione che le credenze pietrificate vanno attualizzate, il segreto svelato dalla cugina Fool-Fool Rose, la testona del villaggio che, seguendo 'gli istinti del cuore', offrendo una simbolica tazza d'acqua ad uno straniero, diventò saggia (*The Wisdom of Fool-Fool Rose*, pp. 55-57). Un itinerario che collima con il coniugarsi dell'arte di Goodison a questo campo d'azione invisibile e solidissimo e che si rivolge anche noi:

Only weaver birds, and ants who  
sip raindrops  
from shards, will ever drink again  
from my pots.

O weaver birds, and ants who  
drink of raindrops  
promise you will come as guests  
to sip of my pots. (*In the Fields  
of Broken Pots*, p.58)

Molti intervalli di riflessione storica sulla natura importata, derivata, sia della vegetazione che delle comunità

## caraiibi e oceano indiano

locali (*Where the Flora of Our Villane Comes from*, p. 39, *Breadfruit Thoughts*, p. 79) e sul sistema scolastico coloniale che ha riprodotto il senso d'alienazione dal territorio, tengono il lettore costantemente ancorato alla realtà concreta giamaicana, oltre a spiegare perché mai essa si espanda ben oltre i propri confini geografici, nei luoghi e nelle culture dove l'isolano deve recarsi a confutare immagini e principi distorti inculcati dal colonialismo. Per questo, spiega *Making Life* (p. 70), non ci si sente in esilio nel Michigan, dove Lorna vive ed insegna da anni, e la 'neve', presenza costante nei testi scolastici caraibici, appartiene, a suo modo, alla cultura dei tropici! Un simile ragionamento seguono le poesie ambientate a New York – dove Goodison si stabilì da ragazza – chiudendo la raccolta in una rivisitazione di *Tamarind Season*, prima opera dell'autrice, e nel compimento di un altro ennesimo ritorno alle origini. La realizzazione generale della raccolta quindi, è che ci si è mossi entro una casa molto grande in cui è vitale ambientarsi. Altre poesie, come *Hard Food* (p. 78), raccontano di spostamenti intercontinentali dalla Giamaica al Canada, le borse piene di cibo locale per festeggiare incontri con zie e cugine, a ribadire il senso così espansivo di casa presente dall'inizio del libro, entro cui il lettore è invitato, una tradizione di famiglia che Goodison è decisa, con nostra grande soddisfazione, a portare avanti, "with a bag of hard food, mother I've become you" (p. 78). ▬

**Roberta Nalesso**

Trouillot Lyonel, *Bicentenario* (trad. it. di Maurizio Ferrara), Roma, Edizioni Lavoro (collana "L'altra riva"), 2005, pp. 99; introduzione di Marie-José Hoyet (ed. originale: *Bicentenaire*, Arles, Actes Sud, 2004).

.....

Port-au-Prince, Haiti. Dicembre 2003. Alla vigilia del 1° gennaio

2004, Bicentenario dell'Indipendenza della Repubblica di Haiti, in una domenica di sole caraibico, uno studente scende giù dalla collina per raggiungere la folla che quel giorno, ignorando il divieto delle autorità, è scesa nelle strade della capitale e si è unita alla marcia pacifica organizzata dagli studenti in occasione del Bicentenario. Per reagire contro il dispotismo di chi, ad Haiti, continua ad occupare il potere.

A duecento anni di distanza dalla sua nascita, la prima Repubblica nera del mondo celebra infatti l'anniversario della sua indipendenza nel pieno di una crisi politica, economica e sociale che di lì a poco porterà alla caduta del regime di Jean-Bertrand Aristide. Ed è proprio a quelle e quelli che sono scesi in strada che Lyonel Trouillot dedica questo romanzo, che si colloca a metà strada tra l'invenzione letteraria e una sorta di testimonianza-omaggio agli avvenimenti storico-politici accaduti in un paese che compie già duecento anni, ma che resta ancora tutto da costruire. Un paese incapace di risollevarsi, schiacciato dalla repressione del potere e dalla corruzione, dove la violenza e l'ingiustizia continuano a costituire la quotidianità per la maggioranza dei suoi abitanti e, di certo, per i personaggi che popolano questo romanzo. Ma come ricorda l'autore stesso nel prologo, qui "l'intento non è quello di chiarire le idee a chi vorrebbe capire perché mai la polizia abbia caricato una folla pacifica, [...] qui si udranno più voci che motivazioni" (p.5). Questo romanzo non pretende di raccontare verità di cronaca o di sviscerare le ragioni di fatti realmente accaduti, non esprime un giudizio storico sulle vicende che, in quel giorno di dicembre, hanno insanguinato le strade di Port-au-Prince. Ci fa ascoltare invece le voci dei diversi personaggi, le motivazioni profonde che li spingono a fare una scelta, se di scelta si tratta. Di chi ha paura e sceglie l'immobilità e l'indifferenza. Di chi sceglie di stare dalla parte del potere perché è convinto che sia l'unica possibilità di scelta che gli resta. Di chi sceglie di marciare con la propria voglia di ricostruire il paese, di riappropriarsi della giustizia e della liber-

tà negate. Di chi, esplorando la propria umanità, scopre di non aver paura e di essere ancora capace di credere che la vita possa diventare quello che non è.

Attraverso una costruzione narrativa articolata dalla progressione del protagonista nello spazio e scandita dalla precisione temporale che caratterizza l'incipit di ciascun capitolo, l'autore ci racconta una domenica mattina di Lucien Saint-Hilaire, un giovane studente universitario impegnato nella militanza politica. Nel romanzo le vicende individuali di Lucien si alternano alle storie dei diversi personaggi che incontriamo lungo le tappe di una traversata simbolica nello spazio e nel tempo della città, per poi intrecciarsi con gli eventi tragici di una giornata il cui esito è annunciato al lettore sin dal prologo.

Mentre procediamo al ritmo dei passi del protagonista che scende dalla collina, il tempo della narrazione si dilata, torna indietro, lasciando emergere i flashback del passato di Lucien, svelando i suoi ricordi e i suoi pensieri. Ed è attraverso gli occhi di Lucien che conosciamo i personaggi del romanzo: mentre cammina, Lucien offre ai suoi pensieri, ai suoi ricordi e ai personaggi che li abitano l'opportunità di esistere e di farsi voce nella narrazione.

Il fratello Ezechiel, che Lucien continua a chiamare "il piccolo", nonostante lui preferisca farsi chiamare Little Joe. Che va in giro con una banda di teppisti e con la pistola in tasca, guardando il mondo con l'atteggiamento cinico e disincantato di chi ha fatto la scelta necessaria per sopravvivere. La scelta di tagliare i ponti con il passato e di seguire la strada della violenza e della corruzione, in un paese in cui né i libri né la politica possono garantire la sopravvivenza e dove non c'è posto per gli idealisti come Lucien.

Ernestine Saint-Hilaire, la vecchia madre cieca, che vive sull'altopiano centrale e chiede notizie del piccolo a Lucien, ogni volta che va a trovarla. La madre è assente dalla trama. La conosciamo soltanto attraverso le sue parole gridate che riecheggiano in maniera quasi ossessiva lungo tutto il romanzo; come se tale cantilena,

diventata una sorta di voce interiore che accompagna e scandisce il cammino del protagonista, fosse ormai l'unico legame che gli rimane con le sue origini: con quel mondo contadino e i suoi valori che, attraverso la figura materna, gli ricordano la dignità e la saggezza del popolo haitiano nei suoi duecento anni di storia e di lotta.

Catherine, la Straniera, la giornalista venuta ad Haiti per fare un'inchiesta sulla condizione degli studenti, che Lucien ha incontrato una sola volta, per un'intervista, ma di cui conserva l'immagine nella memoria, rivedendola nei volti di tutte le giornaliste che incontra.

Quando Lucien giunge ai piedi della collina, incontriamo il droghiere, cui la passione per il ballo e la nostalgia di un passato felice con la moglie tengono compagnia nelle giornate di quiete domenicale. Quella domenica mattina, come ogni altra, Lucien si ferma a comprare le sigarette prima di andare a casa del dottore a riscuotere la paga settimanale, compenso per le lezioni private che dà al figlio: per non farsi cogliere sprovvisto di sigarette quando si troverà seduto a fumare, davanti a lui, in una delle abituali conversazioni che sottendono il malcelato disprezzo reciproco.

Ad accoglierlo in casa del dottore Lucien trova la moglie, che si sofferma a parlare con lui, bella e semplice come una ragazza al primo appuntamento. Quasi presagendo la tragedia che di lì a poco si compirà, lei gli rivolge una timida raccomandazione e Lucien non può fare a meno di chiedersi se perfino l'indifferenza di una borghese, che ogni domenica tradisce il marito, per una volta può essere scambiata per sincerità.

Quando Lucien esce dalla casa del dottore per raggiungere i compagni si accorge che preferisce le strade alle case. La strada diventa da questo momento in poi il luogo-simbolo dell'azione, della marcia, il luogo dove rivediamo camminare i personaggi del romanzo, sebbene con motivazioni diverse: dal dottore, a cui la banda di teppisti ha rubato l'auto, al guardiano scappato dalla casa del dottore per unirsi alla gente in strada, alla moglie del droghiere che corre a casa

dopo la messa per non trovarsi in pericolo, fino al fratello di Lucien, che viene assoldato dalla polizia per scendere in strada a picchiare i manifestanti.

In quella che, nella sua introduzione, Marie-José Hoyet definisce una *poetica della manifestazione* (p. XI), la strada diventa il luogo del riscatto sociale e dell'azione politica, contrapponendosi all'interno statico della casa del dottore o della bottega del droghiere.

Annunciata da un clima di tensione crescente, la narrazione si avvicina a quello che sembra essere il suo momento culminante: la scena finale della marcia. E' qui che lo spazio si frantuma e il tempo della narrazione accelera fino quasi a scomparire, mentre lo spostamento spaziale del punto di vista dei diversi personaggi fa sì che si alternino e si succedano le scene interne e esterne.

La folla, che continua a camminare verso il palazzo nazionale, diventa un personaggio unico, collettivo, che avanza compatto verso la meta, che si ricompone e si rialza, nonostante i tentativi di dispersione della polizia, sorretto dal coraggio di chi non ha più nulla da perdere ed è deciso "a terminare il tragitto per deporre un mazzo di fiori a Champs-de-Mars" (p. 89). Di chi marcia e a ogni passo che fa "contesta l'immutabilità dell'infelicità" (p. 54).

Anche Lucien continuerà a camminare fino alla fine, in mezzo ai suoi compagni che si disperdono, al caos della marea umana che si inginocchia e si rialza, alla violenza della polizia e dei teppisti che travolge i manifestanti. Lucien cammina e il suo pensiero va a Ernestine Saint-Hilaire e ai suoi occhi, alla Straniera, al fratello che in quello stesso momento sta portando la morte in mezzo alla folla. Lucien cammina pensando a quel mare e a quel silenzio diventati, nei suoi monologhi, una sorta di presenza/assenza, quasi elevati al rango di personaggi o di eroi di un romanzo ideale.

Ma Lucien "crede che la vita possa diventare quello che non è" (p. 98) e continua a camminare per tutti loro, fino all'istante in cui viene raggiunto da un colpo sparato tra la folla e cade,

inghiottito dal fondo del mare. Qui la narrazione finisce, il tempo si ferma, come il suo orologio e come quello del fratello Little Joe/Ezéchiel, che quella sera non lo vedrà rincasare come al solito.

In questo romanzo la marcia diventa una metafora del cammino del popolo haitiano lungo 200 anni: le strade della città sono assurde a luogo simbolo in cui si ripercorre la vicenda di questo popolo alla ricerca della sua identità, in costante tensione per affermare il proprio diritto di cittadinanza nel Mondo e nella Storia. E se il protagonista sembra chiudere gli occhi sull'immagine della bandiera rossa e blu di Haiti che sovrasta lo spazio del cielo e sull'arcobaleno di striscioni che invade la città, il finale non può che lasciar posto alla fiducia e alla speranza per il futuro di un paese che ha saputo specchiarsi nella propria sofferenza, credendo nella forza vitale della propria cultura e facendo della propria letteratura un luogo di identificazione e una ricchezza per l'umanità. ▢

## Paola Ghinelli

Kettly Mars, *L'heure hybride, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs*, 2005 pp. 155

.....

Rico, un gigolo haïtien désargenté, raconte à la première personne ses souvenirs d'enfance et de jeunesse, en évoquant ainsi une vie vécue sous le signe de l'ambiguïté et de la mystification, et dans laquelle la figure maternelle (une prostituée) joue un rôle fondamental. La relation de «l'apprentissage» moral et émotionnel auprès d'un militaire ancien client de la mère, et des autres vicissitudes qui ont marqué la carrière du protagoniste, se confondent avec les souvenirs de la nuit d'avant, en laissant deviner qu'un doute s'est glissé dans la vie du jeune homme. La nuit précédant ce récit en fait, Rico a eu son premier rapport homosexuel et finira par se découvrir gay.

La narration est menée avec une

maturité surprenante pour un deuxième roman (et le premier publié en France). En outre, Kettly Mars, qui est née en Haïti en 1958 et y vit toujours, aborde, apparemment de l'intérieur, un tabou de la société haïtienne. Sa narration est crédible et efficace bien que le narrateur-protagoniste soit un homme. Ce roman original a aussi l'avantage de porter un regard lucide sur un aspect de la société haïtienne contemporaine peu raconté et bien souvent refoulé.

L'hybridité est bien sûr le fil rouge que suit le narrateur de cette intrigue. L'hybridité sociale, raciale, sexuelle d'un individu évolue dans la zone d'ombre du temps et du lieu dont il est issu. Au-delà du choix courageux de la thématique de l'identité sexuelle, ce roman transmet au lecteur un sens de précarité et de solitude existentielles qui dépasse l'histoire de Rico. —

## Elisa Trolese

Shani Mootoo, *He Drown She In the Sea*, New York: Grove Press, 2005, pp.234

Shani Mootoo's second novel, *He Drown She In the Sea* (2005) is set in the fictional Caribbean island of Guanagaspar, where the private stories of Harry St. George, his mother Dolly, and Rose unravel and intertwine with the broader histories of colonialism and the subsequent claim for independence which leads to the postcolonial phase. This use of an imaginary place is not new in Mootoo's writing; indeed, her first novel, *Cereus Blooms At Night*, published in 1996, is set in the island of Lantanacamara, far removed from any real geographical place, which, however, allows the author to infuse characters and places with some autobiographical aspects.

Born in Dublin in 1958, Mootoo was then raised in Trinidad till she relocated in Canada as an Indo-Caribbean lesbian when she was only 19 years old; there, she began her career as a

multimedia artist and video-maker and subsequently she looked to writing as a form, as she explained, in which she could delve more deeply into a subject than she had been able to do in video or visual art. Writing, along with the visual arts, represented for her a new means of communication through which she could express her childhood sexual abuse, since her grandmother had forced her to silence and for a while the young Mootoo deliberately abandoned the spoken word. Thus, the novel is conceived as a space which allows for a form of therapy through which the author works through and forgets her childhood abuse. It is precisely in the interplay of two modes of writing – the autobiographical and the fictional – that Mootoo is able to subvert the categories of real and imaginary. The fictional island space, thus, becomes useful when dealing with colonial histories of dispossession, dislocation and the trauma of exile, especially for a migratory subject as Mootoo. The place itself cannot be located in any official map, but stands outside those geographical (colonial) terms which the author redefines.

If in her first novel, Mootoo was concerned with the issues of authenticity and identity and explored the violence at the heart of both sexual politics and colonization, in her latest novel she chooses the small island of Guanagaspar – which clearly echoes Trinidad's history – as the background for racial, socioeconomic and political challenges that deeply affect the characters' lives. The notion of borders and boundaries stands at the core of the novel in its narrative structure as well as in its themes. The sea – the Caribbean sea – as an image of border is fraught with multiple meanings in the narrative; indeed, the novel opens and closes with that same image of the sea, which, at first, appears in a dream, as a nightmarish element, where people are caught in all its natural force and drown except for the young child and his mother, and finally the grown-up child and his lover are entrapped in that same sea, but emerge to life. Within these two moments that fall outside the narrative time of the story – they are in

italics indeed – we are presented with a gripping tale which spans from the Second World War to the present day. The story, however, does not unfold chronologically, but it shifts back and forth in time and sometimes the third-person narrator gives voice to the characters and their points of view, so that we have different versions of the same tale and we are provided with more details and a better understanding of the story.

The sea, again, becomes an important presence in the narrative, because it is the very place where Harry St. George's father dies, but, at the same time, from being a place connected to death, it turns into the only way to freedom for the protagonists, Harry and Rose.

Harry and his mother Dolly are of Indian origin, and live in a rickety shack by the sea in the village of Raleigh, inhabited especially by fishermen of African descent. The sea represents for the latter a source of survival, but it stands also as a border that separates them from the ancestral homeland of Africa, which Uncle Mako cannot help dreaming of. Africa, for those people represents home and belongingness, that is a sense of identity which was disrupted with the Middle Passage and the African slave trade.

When Harry is forced by the events to leave his island and emigrate to Canada, he settles near a lake, that should remind him of the sea. However, the Caribbean sea is what he longs for when, years later, he comes back home, and he submerges in its water as a moment of reconnection with his motherland: "A tide of belonging washes over Harry. Edelberry Bay and all that he has accomplished in that part of the world seem in an instant like a dream, a good dream, but very far away." (269) The smell of the Caribbean is what he tastes in his mouth, in one of his Canadian wine-tasting evenings: "Coconut. This is indeed what he tastes. [...] He sips the wine again – ocean wind, seaweed, oysters, crab, and at the back of his throat, more an odor than a taste, a low-tide mangrove swamp. A tide of longing washes over him." (63) Mootoo admits in

fact that she loves those scents of the sea because they come to symbolize, in her own words, **the transference of life to death and back to life.**

If physical borders keep the characters apart from what they long most in terms of geographical place, there are other and more constraining borders which determine their choices and lives. Social class and racial divisions create boundaries and borders that define Guanagaspar society and entrap it in a smothering hierarchical system; these dynamics will lead to unrest among the diverse communities – the Indian, the African and the whites – which will end with an ever-growing tension, because the country “was indeed gasping,” (260) and people of African origin “were regularly on the march”, while the white-skinned people “were, in fact, departing the country in droves. Unlike the Africans, who had been brought to the islands against their will and enslaved, the Indians had come as indentured laborers [...]. Still, a century and more later, they bowed the white-skinned British, yet lorded superiority over those of African descent.” (260)

Dolly works for a well-to-do Indian family, the Sanghas, where her son becomes soon aware of the harsh realities of social differences; they are abruptly banned from that upper-class world when the young Harry and Rose, Mrs. Sangha's daughter, are found asleep in the same bed: this transgression is not forgiven and Harry loses his childhood girlfriend. Even when Dolly and Harry move from their hut to a more comfortable house in the city, as a result of Dolly's marriage with a gas station owner, the boundaries are still into play and Harry is kept apart once again from Rose's world. It is only when Harry encounters Rose in Canada after many years that he is able to challenge those strictures and unwritten rules; apparently, he has successfully climbed the social ladder and has reinvented himself. In the diasporic space of Canada those boundaries and borders – social, cultural and gender – seem to blur, as Shem, Rose's authoritarian husband, notices. Rose herself becomes aware

of her plight, caught as she is in an unhappy marriage that resembles her own mother's; she becomes then more strong-willed and begins a love affair with her childhood friend, Harry.

Their relationship dramatically overcomes the boundaries imposed by society along with those of time and space, till it reaches its narrative climax: the sea is once again the place where all the threads of this spell-binding story converge and the characters are reunited for the last act. ▸

## Alessandro Costantini

Jacques Rancourt, *Antilles Guyane (anthologie de poésie antillaise et guyanaise de langue française)*, Pantin, Le Temps des Cerises (Collection «Miroirs de la Caraïbe»), 2006, pp. 178

Par ce dernier volume, court mais dense, J. Rancourt poursuit son entreprise de diffusion et de vulgarisation – mais sans banalisation – de la poésie du Monde Francophone et de celui de la Caraïbe tout spécialement: une entreprise commencée dès 1973, poursuivie en 1981 et qui nous a valu de sa part, en 2005, un premier ouvrage consacré entièrement à la poésie caribéenne, notamment une anthologie de la poésie d'Haïti (cfr. «Il Tolomeo», n. 9, 2005, pp. 63-64).

Sur les traces de quelques anthologies devenues classiques en la matière – et par ailleurs épuisées depuis longtemps et devenues rares, voire rarissimes, chez les libraires –, comme celles de Jack Corzani (*Littérature Antillaise. Poésie*, Encyclopédie antillaise, vol. I, Fort-de-France, Éd. Désormeaux, 1971, 320 p.) et de Maryse Condé (*La poésie antillaise*, Paris, Nathan, 1977, 96 p.), ce recueil propose de manière convaincante une lecture non cloisonnée de la poésie martiniquaise, guadeloupéenne et guyanaise. Il le fait à partir des initiateurs du début du XXe siècle, jusqu'à ses représentants les plus récents, dont un certain nombre de femmes (6

sur 33 auteur(e)s; alors que Corzani n'en avait inclus que 9 sur 62 et Condé 2 sur 27).

On constate tout de suite que J. Rancourt a pris soin – autant que possible – d'éviter les doubles et a choisi des textes qui, pour la plupart, ne figurent pas dans l'une ou l'autre des deux anthologies précédemment mentionnées: plus précisément, sur les 128 textes proposés – souvent assez courts – 6 seulement sont communs. En outre, voyant le jour une trentaine d'années après les deux autres recueils, celui-ci peut faire une place importante (à peu près la moitié des pages) à 17 auteur(e)s qui en étaient – forcément – exclu(e)s: de sorte que, tout en étant pleinement autonome par rapport à ses devancières, l'anthologie de J. Rancourt constitue aussi un complément à ces ouvrages ou à l'ensemble du corpus poétique des Antilles-Guyane qui figure dans les anthologies plus anciennes.

D'habitude on réserve ce genre d'anthologie à la poésie d'une seule terre: à la Martinique, à la Guadeloupe ou à la Guyane; ou bien, si elles y figurent toutes ensemble, c'est à l'intérieur d'un corpus plus vaste: par ex. la poésie 'nègre' de langue française (chez Senghor, en 1948), ou la poésie de la Francophonie tout entière (chez Brindeau, en 1973: cfr. là-dessus «Il Tolomeo», n. 9, cité). Et pourtant, comme le souligne J. Rancourt dans son *Introduction*, nombreux sont les aspects communs – historiques, géographiques, culturels – qui autorisent, voire réclament, un tel rapprochement: «l'inscription dans la zone caraïbe, une histoire doublement marquée par l'esclavage et par l'appartenance à la nation française, ainsi qu'une culture liée au métissage, à la créolité et à des atavismes encore présents aujourd'hui [...] Les origines même de cette poésie, née au siècle dernier, dans une prise de conscience et un engagement pour la libération du monde noir, y appellent également».

Les poèmes de ce recueil, choisis en vertu de leur originalité, beauté et importance, nous offrent un panorama de thèmes variés: à caractère collectif, comme l'histoire, la culture,

l'identité; ou personnel, comme le questionnement de l'individu, sur la vie humaine en général et sur la sienne propre. Ces thèmes, même s'ils sont modifiés et enrichis, sont cependant repris d'une génération à l'autre, selon trois axes majeurs d'orientation (sans que cela empêche, bien évidemment, à des auteurs de pouvoir figurer dans plusieurs de ces catégories à la fois).

Le premier axe, pour Rancourt, est celui de l'identité, qui voit, vers les années 1930, de jeunes poètes se questionner sur le monde noir, sur le colonialisme et son fardeau persistant, sur la coexistence parfois difficile – mais dont l'harmonisation est ressentie comme une nécessité – entre des racines africaines et des racines françaises, tout en résistant contre la tentative d'assimilation opérée par les modèles culturels hexagonaux au détriment de la culture locale. Les noms d'Aimé Césaire et de Léon G. Damas d'abord sont ceux que l'on associe immédiatement à cette orientation dès le départ. Ensuite viendront Georges Desportes avec sa grande richesse humaine, Édouard Glissant qui associe à l'identité l'errance, Joseph Polius et son chant désespéré pour le devenir collectif, Gérard Delisle, Max Jeanne, Ernest Pépin ou Eugénie Rézairé qui, chacun à sa façon, essaient à travers la mémoire de renouer avec l'Afrique ou les peuples amérindiens, Daniel Maximin qui met l'insularité au centre de sa quête identitaire, Gerty Dambury, Monchoachi qui, par endroits, coule le français de ses poèmes dans le moule syntaxique du créole.

Le deuxième axe selon lequel s'oriente cette poésie antillo-guyanaise est celui de l'enracinement, qui voit, pour Rancourt, l'identité non plus comme l'objet d'une quête ou d'une lutte, mais réalisée dans les faits, «dans la coïncidence entre l'homme et son milieu». On en trouve des exemples chez les initiateurs, tels Daniel Thaly et Gilbert Gratiant, ou encore Saint-John Perse avec ses images de vie créole et sa fascination devant la nature, la mer et le vent antillais. Puis viennent Georges Desportes, Henri Corbin, Joseph

Zobel et son catalogue joyeux de noms et d'activités du village, chantées aussi par Gérard Delisle, Roger Parsemain, Karibé Mamba, Daniel Radford, Max Rippon qui s'attache à peindre le «paysage humain de son île natale» en arrivant, pour ce faire, à utiliser le créole aussi; et c'est encore au créole qu'emprunte largement Assunta Renau Ferrer en Guyane qui, pour mieux s'enraciner, fait revivre des situations du folklore comme les 'veillées'. Serge Patient, qui recrée les rues, les habitations et les gens de Cayenne, ou Elie Stephenson, qui «exprime des angoisses, des doutes, des désirs qui font corps avec la nature guyanaise», sont dans la même mouvance.

Le dernier axe, que Rancourt dégage pour le développement de la poésie des Antilles-Guyane, est le *lyrisme personnel*, un peu à l'écart des grands thèmes qui forment et consolident la mentalité collective, caractérisé par un repliement sur soi. L'exploration de voies nouvelles est désormais l'apanage d'un nombre croissant d'œuvres – en particulier martiniquaises –, qui s'éloignent ainsi des préoccupations communes, et elle a connu une accélération avec l'avènement de poètes femmes. L'anthologie nous en donne des exemples dans les poèmes d'Étienne Léro (aux «poèmes accomplis, à mi-chemin entre surréalisme et philosophie»), de Louis Apollinaire Ginapé, d'Éliane Marquès Larade («jamais aussi vive que dans ses textes lapidaires»), d'Arlet Jouanakaréa, d'Annick Justin Joseph («dont le regard décalé dessine des moments d'éternité»), de Jenny Archimède («à la réflexion fine et attentive sur la qualité des rapports humains») et, une fois de plus, de Serge Patient.

On peut dire, comme J. Rancourt le fait, qu'en un siècle s'est formé un ensemble poétique riche et cohérent, à la langue belle et précise, émue, virulente au besoin, digne et généreuse, qui nous donne à partager, «dans la mer des Caraïbes, des expériences humaines et littéraires d'une vraie profondeur, d'une grande séduction aussi».

Suivent, à la fin du volume, des annexes qui en font un instrument complet pour une première rencontre

avec cette poésie: un glossaire succinct, mais suffisant pour la compréhension des textes choisis; une bibliographie poétique essentielle des auteurs inclus; enfin une bibliographie qui, sans prétendre à l'exhaustivité, se révèle tout de même fort utile pour une exploration ultérieure et plus approfondie des espaces poétiques que J. Rancourt, par cette anthologie, nous indique et ouvre au plaisir de notre lecture. —

Fulvia Ardenghi

*La littérature mauricienne de langue française, "Francofonia", n. 48, Primavera 2005, Firenze, Olschki, 2005, pp. 235*

«Francofonia» est un périodique semestriel fondé en 1981 par Liano Petroni, au sein du département de langues et littératures étrangères de l'université de Bologne. Polymorphie et polyphonie sont les deux pivots qui définissent les lignes essentielles de cette revue composite (ce numéro, par exemple, comprend aussi deux interviews sur Paul Claudel), qui, tous les six mois, sous la direction de Carminella Biondi, propose une grande richesse d'aperçus intéressants sur le monde et la littérature francophones. Ce qui constitue le trait d'union et la clé de voûte de tant de contributions hétérogènes, visant une réalité en développement continu telle que l'univers francophone, c'est le caractère monographique de chaque numéro.

Le numéro 48 a été consacré au thème spécifique de la «littérature mauricienne de langue française». Comme le titre le signale, la question est aussitôt posée d'une manière très spécifique: non seulement on a affaire à un thème unique, «la littérature mauricienne de langue française», mais, grâce au syntagme «de langue française» qui nuance et délimite le sujet, on a la perception qu'il s'agit d'une réalité partielle par rapport à un ensemble qui a sans doute plus d'ampleur. Aucun autre titre n'aurait pu cibler davantage le sujet,

car c'est bien là le fil-rouge sous-entendu aux productions mauriciennes en langue française. À savoir, l'on a affaire – sans solution de continuité – à l'Autre. Ne serait-ce que par l'emploi d'une langue différente, la littérature mauricienne n'est pas donc *seulement* celle de langue française: il y a d'autres réalités qui, de par leur existence, délimitent et fondent, elles aussi, la spécificité des œuvres en langue française des auteurs de Maurice. En effet, comme le souligne l'écrivain Ananda Devi, interviewée par Alessandro Corio (cf. pp. 145-167), la différence entre la situation mauricienne et celle des autres sociétés créoles insulaires (telles qu'Haïti, par exemple) réside dans le fait que celles-ci connaissent une sorte d'«osmose entre des cultures différentes, [car] il y a des frontières poreuses entre cultures» (p. 149); tandis qu'à Maurice on a «tout le temps la sensation d'être surveillé par les autres» (*ibidem*). Identité et authenticité, VS altérité et diversité, voilà le nœud dichotomique de la question mauricienne, que les contributions recueillies dans le numéro 48 de «Francofonie» aident à éclairer davantage.

Neuf articles écrits par des spécialistes de l'Océan Indien, plus un approfondissement (composé par un conte inédit, *Salma*, un article et une interview) sur Ananda Devi, l'un des écrivains mauriciens contemporains les plus célèbres à l'étranger. Car le problème qui se pose au lendemain du choix de la langue française comme langue d'écriture dans un contexte post-colonial, est le rapport entre cette littérature et celle de France. Bien que dans l'Océan Indien l'on écrive en français depuis des siècles, cette production diversifiée (poésie exotique, romans coloniaux, littératures autochtones et d'exil, etc.) demeure cependant peu connue à l'étranger, même si certains auteurs sont désormais édités en France. Cette condition, commune aux littératures de l'Océan Indien, à Maurice se double du poids du choix de la langue française par rapport aux autres langues, pour ainsi dire «disponibles», sur l'île. Comme nous le rappelle Kumari R. Issur dans sa

*Présentation*, la littérature francophone à Maurice côtoie l'anglophone, celle en langue hindi et la créolophone. Et pourtant, la production en langue française est soit la plus ancienne, soit la plus riche. Elle se développe au tournant des Lumières, lorsque les colons français commencent à se sentir «chez eux» à Maurice (l'occupation française de l'île date de 1715 - les premiers colons s'installent vers 1721- et s'étend sur un siècle environ; ensuite l'île passe sous le contrôle britannique en 1810). Son issue est due – comme nous l'explique Robert Furlong dans sa contribution intitulée *Préhistoire, émergence, évolution d'une littérature: le cas du XIXe siècle mauricien* –, à l'installation de la première imprimerie de Maurice. Ensuite, ce sera tout un foisonnement de productions hétéroclites liées à l'essor de la presse et à la multiplication de situations sociales qui poussent à l'échange intellectuel. Jean-Louis Joubert en retrace les traits essentiels dans son article *La littérature mauricienne à vol d'oiseau*: tout d'abord, au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est la poésie qui s'impose; ensuite, sur la vague de la littérature coloniale, ce sera le roman à prendre la relève.

Mais, dans ce domaine aussi, la production mauricienne saura trouver son originalité avec l'essor du «roman de la plantation». Vinesh Y. Hookoomsing, dans son article, nous brosse un tableau précis et ponctuel de cette manifestation littéraire. Le passage d'une société soi-disant «de l'habitation», fondé sur l'esclavage, à une société «de plantation», basée sur l'engagisme indien (dès 1835), bouleverse la condition sociale et culturelle de l'île. L'engagé hindou est perçu comme un péril sociopolitique par la classe dominante, propriétaire de l'industrie sucrière. Et comme la production littéraire de langue française était traditionnellement considérée comme propriété de cette bourgeoisie coloniale, il s'ensuit que la littérature fonctionne comme une caisse de résonance d'élection de cette crise sociale profonde, qui, aux années Trente du XX<sup>e</sup> siècle, va aboutir à des soulèvements populaires. On assiste dans ce cas à une vraie tenta-

tive de «verrouiller l'identité mauricienne en la fondant sur la langue française, la civilisation européenne et la religion chrétienne» (p.45). La littérature assouvit en ce sens-là le désir d'exorcisation d'une réalité à laquelle il est difficile de se rapporter sans la craindre. Il est donc intéressant de noter que la crise sociale passe par un sentiment d'insécurité identitaire, constituée par la greffe des engagés hindous sur le sol de Maurice.

Ce que l'on doit retenir de ce phénomène, c'est la nature de la motivation qui a poussé certains mauriciens à choisir la langue française comme langue littéraire. En ligne générale, on vérifie que le déclic qui impulse cette production littéraire consiste dans le besoin de se réapproprier de sa propre identité et, par conséquent, de réagir aux situations que l'on ressent comme dépersonnalisantes. Au tout début, à savoir au XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'agissait de réagir à l'imagerie exotique sur Maurice, qui allait se répandre en Europe, à l'aide notamment des romans de Bernardin de Saint-Pierre. Ensuite, à partir des années Vingt du XX<sup>e</sup> siècle, ce fut le tour du bouleversement sociale apporté par l'engagisme colonial. Finalement, l'enjeu de l'activité littéraire contemporaine de la communauté francophone mauricienne consiste dans la possibilité de figer une identité authentique et autochtone à l'intérieur d'une société multiraciale (comme bien le démontre l'article intitulé *Roman et ethnicité: voix et voies de l'identité à Maurice*, de Michel Beniamino).

De nos jours on va vers l'exaltation de la différence, qui est perçue comme une richesse. Mais cette différence ne peut pas faire abstraction du brassage socioculturel qui fonde l'identité même (cf. Ananda Devi: «hybridité, source de multiplicité heureuse», p. 145). Le sentiment d'incertitude n'est plus attribué à la présence de l'Autre, mais plutôt – comme le relève Kumari R. Issur dans son article intitulé *Le roman mauricien aujourd'hui* – aux défaillances du système sociopolitique et à l'image fictive que l'on donne de l'île à l'étranger (paradis touristique,



## caraiibi e oceano indiano

société multiraciale parfaitement intégrée, réussite économique). En d'autres termes, la différence ne doit plus se construire contre l'Autre, mais à côté de l'Autre: la présence d'autrui aide le sujet à mieux se repérer par rapport à lui-même, et cette prise de conscience des différences réciproques n'est plus la source d'aucune incertitude. Car, rapportant encore une fois les mots d'Ananda Devi, il faut «ne pas se figer dans cette différence, parce que, si on enlève la peau, on est tous identiques» (p. 166).

Le même désir d'«identité autochtone» est à la base du célèbre mythe de la Lémurie, auquel est lié le succès

en son pays de Malcom de Chazal (l'un des auteurs mauriciens les plus connus, même à l'étranger; on rappelle, entre autres, *Le Clézio*, Marie-Thérèse Humbert, et Ananda Devi, que nous venons de citer à plusieurs reprises). Comme nous l'explique d'une manière nette et distincte Christophe Clabbert, dans son article intitulé *Malcom de Chazal, le sculpteur de mythes*, la Lémurie, selon une rêverie poético-scientifique, aurait été un continent primitif, berceau de toute l'humanité, situé dans l'Océan Indien. À un certain moment, il aurait disparu après une formidable catastrophe cosmique. L'île Maurice serait alors la seule partie de l'ancien

continent à ne pas avoir été engloutie par l'Océan. C'est pourquoi sur cette terre l'on trouve plusieurs cultures, sociétés et langues: cela s'ensuit du fait que l'île demeurait le seul creuset commun de toute identité. Malcom de Chazal reprit ce mythe dans son roman *Petrusmok* (1951), et, ce faisant, il donne enfin aux Mauriciens la geste qui leur faisait défaut. Cette naissance symbolique envisage donc Maurice comme l'île fée, berceau de toute civilisation. Dès ce moment, le Mauricien pourra bâtir plus aisément son identité, car il n'est plus question de refuser le brassage socioculturel particulier dont il est le fruit et le témoin vivant à la fois. —

# irlanda



**Francesca Romana Paci**

**Roddy Doyle, *Paula Spencer – A Novel*, London, Jonathan Cape, 2006, pp. 277**

.....

La protagonista di questo nuovo romanzo di Roddy Doyle non è un personaggio nuovo. Paula Spencer ritorna dopo essere stata uno degli agonisti principali della breve serie televisiva *Family*, che Roddy Doyle ha scritto e curato per la BBC nel 1994, e anche l'io narrante e personaggio centrale del romanzo *The Woman Who Walked Into Doors*, pubblicato nel 1996, che Doyle ha scritto perché, come ha confidato in una intervista, gli sembrava di non aver detto abbastanza su Paula nella serie televisiva. *The Woman Who Walked Into Door*, quindi, è stato scritto dopo *Family*, non prima, come talvolta è stato affermato. La miniserie televisiva *Family* si compone di quattro puntate, ciascuna dedicata al racconto degli stessi eventi da un punto di vista diverso: nella prima puntata il narratore è Charlo Spencer, il marito e padre, un giovane uomo non privo di fascino, ma senza competenze lavorative, violento, incline all'alcolismo, alla fine un vinto, che, perso il lavoro, comincia con furti e finisce con un assassinio; nelle altre puntate i narratori sono un figlio, una figlia e la giovanissima madre Paula, innamoratissima del marito, che a suo modo la ricambia, ma del quale subisce spesso

le umiliazioni e le percosse. Roddy Doyle ha avuto occasione di affermare, più di una volta, che il romanzo *The Woman Who Walked Into Doors* è nato perché lui sentiva di voler dare molto più spazio a Paula e alla situazione delle donne come lei. Ha aggiunto che, come non gli era mai accaduto per i precedenti, per scrivere quel romanzo ha sentito la necessità di fare ricerche e documentarsi sulla condizione femminile e sul contesto sociale. Per studio o per istinto, la capacità di Doyle di entrare nel vissuto femminile e nell'immaginario femminile è veramente notevolissima.

Roddy Doyle possedeva già, comunque, una notevole esperienza in campo sociale, perché prima di diventare uno scrittore è stato professore, noi diremmo di 'Lettere', nelle scuole secondarie di Dublino. Gli anni di insegnamento in una scuola media della zona popolare dublinese di Kilbarrack gli hanno ispirato la ormai famosa trilogia di Barrytown (questo il nome che nei romanzi sceglie per Kilbarrack), composta da *The Commitments* (1988) *The Snapper* (1990), *The Van* (1991), tutti diventati ottimi e noti film, gli *scripts* dei quali sono dello stesso Doyle. Con *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993) Doyle ha vinto il Booker Prize. Anche questo romanzo è diventato un grande film, per il quale lui stesso ha scritto *script* e sceneggiatura. Nel 1994, come si è accennato, ha scritto il testo e curato la realizzazione di

*Family*, che ha ottenuto consensi e successo di pubblico, ma anche provocato molte polemiche, tuttora lungi dall'essere sopite. Due anni dopo ha pubblicato *The Woman Who Walked Into Doors*.(1996). Subito dopo Doyle ha progettato una seconda trilogia, della quale sono usciti solo i primi due romanzi, *A Star Called Henry* (1999) e *Oh, Play That Thing* (2004). La nuova trilogia è dedicata alla storia irlandese del '900, e, per ora, alle vicende di emigrazione negli USA del protagonista. Io narrante e protagonista è sempre Henry Smart, che non è una figura importante della storia irlandese, ma una pedina povera e sotto-proletaria di origine, usato e trascurato durante le lotte nazionaliste per l'indipendenza, e in seguito costretto a emigrare. Non gli andrà male, a Chicago diventerà anche amico e collaboratore di Louis Armstrong, il grande Satchmo: il romanzo trabocca di musica. Secondo il progetto, come si è detto per ora incompleto, la trilogia coprirà letteralmente il periodo dal 1901 al 2000. Nel frattempo Doyle ha scritto tre libri per l'infanzia, cinque lavori teatrali, e una biografia dei suoi genitori, *Rory & Ita* (2002), rigorosamente *non-fiction*, e ricostruita entro il contesto di una Irlanda che cambia molto in fretta, un libro opportunamente definito "a piece of oral history". Nei numeri 2, 3, 5 e 9 "Il Tolomeo" si già occupato di Roddy Doyle, con interventi di F.R.Paci, C.dePetris, C.Pomarè.

Il nuovo romanzo ritorna alla vita di Paula Spencer dopo dieci anni, in tempo reale, perché le vicende si svolgono tra il 2005 e il 2006. Paula deve compiere quarantotto anni nel giro di poche settimane. Alla fine di *The Woman Who Walked Into Doors* Paula, dopo diciassette anni di matrimonio, era rimasta sola con i quattro figli, dopo aver cacciato di casa a colpi di padella il marito Charlo, non tanto e non solo perché la picchiava sempre più selvaggiamente, ma perché lo aveva sorpreso a guardare la figlia Nicola, adolescente, in modo odioso e non paterno. Dopo non molto tempo Charlo era morto, fuggendo goffamente dal luogo di un furto fallito, durante il quale, preso dal panico, era arrivato a uccidere una donna. L'umorismo nero e tagliente di Doyle fa morire Charlo nel tentativo di fuggire con un'automobile rubata, che non sa però guidare, perché non è mai riuscito a prendere la patente. In quel romanzo il lettore sa della sua morte nelle prime pagine dall'io narrante di Paula, che poi ripercorre la sua vita e quella della sua famiglia, per ritornare al momento iniziale del *récit*. Alla fine di *The Woman Who Walked Into Doors* Paula, dunque è sola con i figli da mantenere, non ha denaro, non ha lavoro ed è, per giunta, diventata un'alcoolizzata.

La ritroviamo in *Paula Spencer* dieci anni dopo. Ha smesso di bere da meno di un anno, non bere le costa molta fatica, ma resiste, lavora come donna delle pulizie, amministra con impegno il poco denaro che ha, e cerca di ricostruire ogni giorno i rapporti con i figli. I due figli maggiori non vivono più con lei, sono entrambi sposati e hanno figli a loro volta. La maggiore, Nicola, ha raggiunto una stabilità economica notevole e cerca di occuparsi della madre, regalándole un frigorifero, un telefono cellulare, e seguendola costantemente, nel timore evidente che ricominci a bere, ma anche per autentico amore. John Paul, dopo una brutta esperienza di droga, sembra stabilizzato. Leanne e Jack vivono con la madre; Jack studia, Leanne si lascia vivere senza nerbo e sembra anche lei avviarsi verso un problema di alcoolismo, che atterrisce Paula.

Anche in questo romanzo il personaggio guida è Paula. La narrazione procede qualche volta in prima persona, ma più spesso in terza persona, senza mai uscire per un attimo, però, dalla prospettiva di Paula; il narrato contiene un gran numero di dialoghi eccezionalmente ben realizzati. Doyle ha una capacità straordinaria di creare dialoghi fluidi, spontanei, ricchissimi di segnali, nonostante riproducano molto bene gli andamenti ellittici dell'oralità, e spesso perfino le difficoltà di comunicazione dei parlanti. Il romanzo non è diviso in capitoli, non mostra alcuna suddivisione in sezioni, neppure con l'artificio grafico di un salto di riga; è, invece, una unica ininterrotta corsa a ostacoli verso un finale aperto, al futuro, alla vita, a "A bit of excitement. A bit of crack". È passato un anno dall'inizio del romanzo, Paula non ha più bevuto, ha ottenuto piccoli miglioramenti di lavoro, bene o male parla con i figli, che ama molto, in qualche modo sinceramente riamata; ha perfino trovato un corteggiatore, non vede l'ora di raccontarlo alla sorella, e intanto pensa alla sua torta di compleanno: "It's her birthday. She's forty-nine. She bought a cake earlier. It's in the fridge. They'll have it when she gets home", p.277.

Paula Spencer è un personaggio che si può veramente chiamare a tutto tondo. Attraverso di lei come centro senziente, Doyle costruisce a cerchi concentrici (con un'ombra di suggerimento joyciano) prima la casa di Paula, la sua cucina con il grande frigorifero regalato da Nicola, le camere da letto con le lenzuola che si strappano per l'uso, il soggiorno con il vecchio televisore, il giardino pieno di erbacce; poi la sua famiglia, allargata alle sorelle sposate; il vicinato con i suoi nuovi e vecchi *pub* e supermercati; la città di Dublino con tutti i suoi cambiamenti ambientali, economici e umani. La realtà cresce senza sosta davanti allo sguardo mentale del lettore, come per clonazione dall'elemento Paula, e si impone con straordinaria concretezza e vitalità. Nonostante non ci sia un vero proprio intreccio, né una *fabula* dai confini netti, *Paula Spencer* è un romanzo trascinate, che si legge senza neppure

re accorgersi della totale mancanza di capitoli o suddivisioni. Il *récit* è veloce, accattivante fino ai dettagli, l'azione *fast-moving*, ma basta fermarsi a considerarne la struttura, per constatare che è costruita con grande intelligenza e consumata precisione.

A questo punto della sua carriera, *in progress*, Doyle ha, se possibile, affinato ancora di più il suo talento di rappresentazione della mescolanza di tragedia e commedia *bitter-sweet* degli ambienti popolari e sotto-proletari di Dublino. Muovendosi con ammirevole agio con il progredire dei tempi, ha spinto la sua indagine oltre la popolazione autoctona di Dublino, introducendo nel romanzo, attraverso la percezione e le reazioni di Paula, il nuovo sotto-sotto-proletariato dublinese, costituito dagli immigrati extracomunitari, africani, bulgari, rumeni. La conversazione di Paula con una cassiera nigeriana al supermercato è un intarsio che penetra molto più a fondo nella realtà di una argomentazione ricca di dati. Paula come persona, inoltre, ne esce con una dolcezza in più: "There's an African woman on the check-out. Nigerian or one of the others... It's the first time she's seen a black woman working here. Good luck to her. She's lovely. Her hair up in a scarf. Her long cheek-bones... What would Charlo think? She wonders", p. 25. Paula è attenta al mondo che la circonda, vede e commenta con un certo acume i mutamenti del costume e la presenza di extra-comunitari: gli uomini fanno lavori che prima in Irlanda facevano solo le donne, e alcuni sono bei ragazzi, bianchi o neri, che arrivano al lavoro "dressed to kill". Uno di loro lavora nella stessa impresa di pulizie dove lavora lei, e non pulisce molto bene! Uno dei momenti più efficaci del romanzo è quello in cui Paula riceve una promozione, sarà il *boss* di due interi piani, con personale sotto di lei. Uno è Hristo; forse un bulgaro, pensa lei, già compresa del nuovo *status*: "Hristo's still useless and she's the boss. She'll sort him out. In her good time. I insist Hristo", p.39.

Ci sono molti altri momenti godibilissimi, commoventi, emozionanti, struggenti nel romanzo, da quello in cui Paula cucina, dopo anni, una

zuppa di verdura *from the scratch* (pp.88 e seguenti), alle molte conversazioni problematiche e agli scontri con Leanne, agli incontri con John Paul (p.107 e seguenti e 223 e seguenti), e, forse la sequenza migliore, al pomeriggio in cui aiuta Jack con il "ratemyteachers.ie" (pp.201 e seguenti). Paula fatica, Paula ha paura, Paula ha momenti neri, ma, come dicono le prime parole del romanzo, "She copes. A lot of the time. Most of the time. She copes". E soprattutto Paula ama, i figli, la vita e anche se stessa. La sua parola favorita è "grand", che ripete in continuazione, anche nelle situazioni certamente non "grand". Doyle, come ha dimostrato già nella sua prima trilogia, lavora con la lingua inglese in modo quasi miracoloso: per costruzione i suoi personaggi non hanno a disposizione un vocabolario vasto e raffinato, anzi, ma con quello che hanno dicono moltissimo. —

## Francesca Romana Paci

Neil Jordan, *Shade*, London, John Murray & Hodder Headline Ireland, 2004, pp. 319. Ed. it, *Ombre*, trad. e note di Lucia Olivieri, Roma, Fazi Editore, 2005

La pubblicazione del romanzo *Shade*, dopo dieci anni in cui Neil Jordan, scrittore e regista, sembrava non dedicarsi più alla narrativa, è una straordinaria e piacevole sorpresa. Autore di una raccolta di eleganti racconti, *Night in Tunisia* (1976), e di tre eccellenti romanzi, *The Past* (1982), *The Dream of a Beast* (1983) e *Sunrise with Sea Monster* (1994), Neil Jordan è molto più conosciuto per i suoi numerosi film, tutti molto notevoli e meritatamente di successo, tra i quali *Angel* (1982), *The Company of Wolves* (1984), *Mona Lisa* (1986), *The Crying Game* (1992), *Interview with the Vampire* (1994), *Michael Collins* (1996), *The Butcher Boy* (1997), e *The Good Thief* (2002).

In una prima intervista Neil Jordan ha

dichiarato che *Shade* non diventerà un film, né suo né altrui, recentemente, però, a un intervistatore del "Boston Globe" ha detto: "I'm not sure. Maybe. Initially, I thought I didn't. I have no idea how I would film my own books. I would probably get quite confused". Comunque desiderava da tempo interrompere la sua attività cinematografica, ha aggiunto, e dedicarsi ancora una volta alla narrativa, e lo ha fatto. Al lancio del suo nuovo romanzo, e in varie interviste, inoltre, Neil Jordan ha spiegato che deve la prima ispirazione di *Shade* all'atto unico *Purgatory* di W.B. Yeats; a sua volta Yeats nello scrivere *Purgatory* (1937-1938) si era dichiarato ispirato a produzioni del teatro giapponese Nō, dove i personaggi hanno qualità simbolica e fantasmagorica. Il *play* di Yeats è un lavoro scarno, senza luce, enigmatico, inquietante, nel quale agiscono solo due personaggi, un padre e un figlio. Il padre, nel tentativo di obliare il passato, nel quale per le colpe di sua madre lui stesso ha ucciso suo padre, ora uccide anche suo figlio. Ma il nuovo crimine non annulla il passato, gli si somma, e il cerchio della colpa continua inesorabile a ripresentare gli stessi eventi. Anche *Shade* è la storia di un crimine, raccontato dal fantasma di Nina Hardy, una ex-attrice cinematografica, che è stata uccisa, cinquantenne, nel giardino della sua casa di famiglia ("a big house, a very big house", p.29), in Irlanda, vicino a Drogheda e al fiume Boyne, dal compagno di infanzia George, ora giardiniere della tenuta, che da sempre era innamorato di lei, mentre lei era fortemente attratta del fratellastro Gregory. Il  *récit* si dipana piuttosto lento, anche se ricco di colpi di scena e sorprese, mentre il fantasma di Nina, leggermente byronico e molto yeatsiano, vola avanti e indietro nel tempo, rievocando avvenimenti e situazioni, che a poco a poco delineano una *histoire* complessa e sempre elusiva.

Se l'ispirazione è dovuta a Yeats, all'interno della narrazione le presenze letterarie sono numerose, da Shakespeare (*As You Like It* e *The Twelfth Night*), alle Brontë, a Robert Louis Stevenson, a Charles Dickens,

a Hilaire Belloc, a H.W. Longfellow, agli irlandesi Dion Boucicault e G.B. Shaw, ma anche, quando Nina è bambina e adolescente, a *The Water Babies* di Charles Kingsley, e a tutto il ciclo di *Little Women* di Louisa May Alcott. Moltissime sono anche le presenze della storia nazionalista irlandese, dal passato alla contemporaneità, che del resto Jordan ha trattato in *The Past*. Come in alcuni suoi film, l'atmosfera di *Shade* è di gusto gotico, in parte raffinemente jamesiano, ma per tonalità, evocazione di luci e mezze tinte, e per costruzione di scenari, soprattutto simile al gotico di *Interview With the Vampire*, con in più qualcosa, appunto, di Henry James, Elisabeth Bowen e William Trevor. Il motto è di Yeats, "Dear shadows, now you know it all", non derivato da *Purgatory*, ma dalla poesia *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz*, che rivela, leggendola interamente, più di un legame con il romanzo, anche per quello che implicitamente Jordan critica e apprezza insieme di Yeats e del suo nazionalismo estetizzato (anche in *Michael Collins*!). Per inciso nella poesia di Yeats compaiono "Two girls in silk kimonos, both / beautiful...". In *Shade* l'influenza di William Trevor è nettamente percepibile, non solo per quanto riguarda l'ambientazione irlandese della casa e della tenuta, ma anche nella costruzione di personaggi con problemi di contorsioni psichiche, ossessioni e desideri irrisolti, perché il 'gotico umano' di Jordan, se così si può chiamarlo, ha molto in comune con quello dei migliori romanzi di Trevor.

*Shade* è composto di cinque parti distinte, ognuna divisa in capitoli. La narratrice, Nina, introduce la propria morte immediatamente all'inizio del romanzo, in una decisa e quasi spavalda prima persona: "I know exactly when I died. It was twenty past three on the fourteenth of January of the year nineteen fifty, an afternoon of bright unseasonable sunlight with a whipping wind that scurried the white clouds through the blue sky above me and gave the Irish sea more than its normal share of white horses", p.3. Il paesaggio di cielo alto e mare è molto più di una descrizione naturale, per-

ché anticipa e allude alla posizione di Nina quando è un fantasma, e vede tutto, è dappertutto, e in ogni momento. Un contrasto cercato con il 'momento' preciso della morte nel quale non vede più "sky, sea, or river", ma solo il polso insanguinato di George, che le sta tagliando la testa. Ma ora, Nina/fantasma vede se stessa morire da una imprecisato luogo posto in alto, un luogo alto nello spazio e nel tempo, come quello che Byron immagina luogo proprio della "immortal mind" dell'uomo dopo la morte nella poesia *When Coldness Wraps This Suffering Clay*, dalle *Hebrew Melodies* (c.1815).

Nina è un fantasma molto calmo e composto, equanime e altero, sicuro di sé: "Time ended for me then, but nothing else did", p.4. Nel primo capitolo parla in prima persona, ma dal secondo in poi il racconto procede in terza persona, costantemente dal punto di vista di Nina/Shade, che ormai sa tutto, vede tutto, può entrare dovunque (come dice Byron "A thing of eyes, that all survey", cit.), anche se, scelta magistrale da parte di Neil Jordan, non può capire tutto. Nina ritorna qualche volta a parlare in prima persona, non molto a lungo e non molte volte; per esempio nell'ultima pagina della prima parte, dove Nina/Ombra vede Nina/bimba, della quale ora conosce simultaneamente passato e futuro: "Those eyes have said goodbye to childhood of a certain kind, to the whispered conversations with nothing in particular, the animation of the inanimate, the infinite present. They have a past now and memories ...", p.80.

Nina è stata una bambina solitaria, che si inventava incorporee amiche immaginarie, e comunque aveva poche possibilità di incontrare altri bambini, eccettuati George, che poi la ucciderà, e la sorella di George, Janie, di classe sociale molto diversa dalla sua. Per qualche tempo ha avuto una istituttrice, Isobel Shawcross, che poi è morta nel fiume, dopo una notte miserabile, quasi orgiastica, di gin, birra, e sesso. Nina ha un incontro violento con quella morte, che ora vede in tutta la sua completa crudeltà. Con Isobel e la sua sorte Jordan crea una rappresentazione carica di

materialità, in questo modo suggerendo anche che Nina/Ombra possiede ancora tutte le sue facoltà sensorie, non solo la vista, ma anche il tatto, l'odorato, l'udito, e gusto.

In seguito, nella vita di Nina entra un fratellastro, Gregory, con il quale ha lunghe conversazioni. Un dialogo fra loro, in particolare, contiene insieme elementi tenerissimi, gotici, e conturbanti: "Does this ghost talk, then?.. 'Dead people don't talk', she said. 'So this ghost is dead'. 'All ghosts are'. 'I don't know', he said, 'I don't know about ghosts'. 'She has no name, really ... We gave her the name Hester when my doll died'. 'Dolls don't die', he said. 'Well, Hester did', she said", p.92.

Poi Nina cresce e diventa un'attrice, contro il violento parere della madre. Inizia proprio a casa, recitando nella parte di Rosalind in una produzione amatoriale di *As You Like It*. Poi parte per Londra per proseguire la carriera di attrice nel cinema; Gregory e George partono per la prima Guerra Mondiale, e molte pagine sono dedicate ai ricordi di guerra di Gregory – Nina ora vede e sa anche quello; le vicende e i rapporti fra i personaggi si complicano senza requie, fino al ritorno di Nina alla grande casa della sua infanzia e fino alla sua morte violenta, che è stata raccontata nella prima pagina, e ritorna con il suo funerale, raccontato, di nuovo in prima persona, nel penultimo capitolo: "The day of my funeral is a languorous one, hot, without a breath of wind, sodden precipitation in the air, a humidity that makes people sweat while they are standing ...Thunder was promised, but it never comes", p.311. Tra l'inizio e il ritorno, lungo un "vicus" non "commodius" di "recirculation", il narrato del romanzo procede lento, copioso, fluente, traboccante ("riverrun"?), complesso. Ci si può perdere nei meandri dove Nina conduce, ma alla fine si ricostruisce l'intreccio delle vite, con un senso rarefatto di stupore e dolore per le sofferenze e le complessità umane. Forse c'è ancora un altro ricordo di Yeats, "All that man is, / All mere complexities, / The fury and the mire of human veins." di *Byzantium*. Si può trovarlo, per esempio, nella furia

ricostruttrice di Nina che vuole restaurare la grande casa, e in realtà trasformarla, con ansia mista di mutamento e permanenza. "She threw money at the house and the house, as if anxious to assume the shape that pleased her most, responded. The interior was stripped bare ...", p.303. L'ultimo capitolo, brevissimo, ha una intensa qualità lirica, e forse è il luogo più enigmatico di *Shade*. Nina/Shade percorre con lo sguardo il paesaggio, l'orizzonte più lontano, il cielo, e poi confida: "There are three of us here, one died by drowning, one died by falling, one died by garden shears. We burble sometimes, we lap, we sing. We pray for the living ...", p.316; e poi aggiunge che i vivi un giorno, dopo tutto, non avranno più esistenza di loro, delle ombre. Un'ultima nota è il ricordo lontano dei *Water Babies*, nel mergere delle ombre nella natura e nel fiume. ▸

## Donatella Abbate Badin

Thomas Kinsella, *A Dublin Documentary*, Dublin, The O'Brien Press, 2006.

Thomas Kinsella, *Collected Poems*, Winston Salem NC, Wake Forest University Press, 2006.

aa.vv. *Ommaggio a Thomas Kinsella*. Torino: Trauben 2006

.....

Anni addietro avevo concluso un mio saggio su Kinsella augurandomi che un giorno ci potessero essere dei *tours* della sua Dublino come ce ne sono per la Dublino di Joyce. Sapevo che si trattava di un sogno: dopo una fase iniziale negli anni sessanta, in cui la sua poesia conobbe una grande popolarità, la stagione sperimentale e di ispirazione junghiana che seguì fece di Kinsella un poeta controcorrente e noto a pochi ammiratori, sebbene agli occhi della critica egli continuasse ad essere considerato una delle figure più originali e più influenti che la cultura irlandese contemporanea avesse espresso.

Oggi, tuttavia questo sogno è reso meno improbabile dalle pubblicazioni qui recensite e, soprattutto, dal bel

volume *A Dublin Documentary*, una raccolta di venti composizioni chiave del corpus kinselliano accompagnate da commenti e illustrazioni—foto di famiglia, stampe di Dublino e altri documenti che permettono di ricostruire il contesto geografico, storico e sociale della sua poesia e di tracciare una mappa dello sviluppo umano e poetico dell'autore dublinese. Non solo la raccolta rende più accessibile al lettore una poesia ritenuta oscura ed elusiva ma dimostra anche quanto sia radicata nella città nativa del poeta che l'ha commemorata in tutti i suoi aspetti, umili e gloriosi, sordidi e confortanti, proprio come Joyce. E' di questi giorni la notizia che a Kinsella è stata attribuita l'onorificenza della "Freedom of the City", come dire la consegna delle chiavi della città a chi maggiormente ha saputo illustrarla con la propria opera.

Si dice comunemente che la poesia irlandese sia strettamente legata ai luoghi. Da tempo immemorabile, la tradizione dei *dimnseanchas*—leggende che spiegano l'origine e il significato della toponomastica irlandese—aveva trasformato la poesia irlandese in una geografia mitica cristallizzata intorno ai nomi di fiumi, montagne o città. La trasmissione delle notizie riguardanti i luoghi era una funzione importante dei bardi dell'antica Irlanda. Questo legame permane come caratteristica della poesia irlandese contemporanea. Sarebbe impossibile pensare a Kavanagh senza ricordare i luoghi che sono la materia della sua poesia. Sligo, Iniskeen, Barrytown e Raglan Road sono parte della mappa letteraria irlandese quanto Eccles Street e la torre Martello. Michael Longley indica quanto sia importante la relazione fra "arte e località" per John Hewett e le generazioni successive di poeti del Nord. Il recente volume *District and Circle* di Heaney disegna nuove mappe di un territorio che ci è diventato familiare attraverso quarant'anni di una produzione poetica che ha come *omphalos* l'amore dei luoghi, e addirittura dei nomi stessi dei luoghi. "Ogni nome era una dichiarazione d'amore fatta ad un palmo di terra" scrive in "Mossbawn" (*Preoccupations*, p. 20). Per i poeti irlandesi i luoghi sono parte del loro sistema mentale, strumenti

essenziali della loro immaginazione, panorama interiore.

*There are established personal  
placea*

That receive our lives' heat  
And adapt in their mass, like  
stone (*Collected Poems*, 283)

[Esistono precisi spazi  
individuali  
che accolgono il calore dei nostri  
cuori  
incorporandoli in sé come una  
pietra (*Omaggio*, p. 25)]

esordisce Kinsella in "Personal Spaces" che cito qui anche nella bella traduzione di Giorgio Melchiori. Questi spazi individuali sono per lo più quartieri, strade e parchi di Dublino. A differenza della maggioranza dei poeti irlandesi per i quali il centro di gravità è la campagna, Kinsella usa gli spazi urbani come metafora fondante, seguendo la tradizione delle allegorie cittadine che risale a Baudelaire. Accettando come materia poetica quello che Yeats chiama "the filthy modern tide" la realtà frammentata della vita moderna e la meschinità dell'esperienza quotidiana, Kinsella segue la scia di Joyce salutandolo in "Nightwalker" come "Father of Authors", il padre che aveva aperto alle generazioni successive un nuovo territorio per l'immaginazione. La città per lui, tuttavia, non è spazio rappresentato ma strumento di rappresentazione; la sua Dublino non ha la statua epica joyciana ma è uno spazio intimo, personale che gli permette di esplorare le proprie origini. Il contesto urbano ha una dimensione semantica che si esplica anche nella mera enumerazione toponomastica. I titoli delle poesie presenti nell'indice di *Collected Poems*, suggeriscono l'idea di uno stradario della mente:

Baggot Street Deserta  
Westland Place  
The High Road  
Irwin Street  
Ely Place  
38 Phoenix Street  
Phoenix Street  
Bow Lane  
Handclasp at Euston

The Liffey Hill  
Model School, Inchicore

In questo giuoco dei nomi, Kinsella rifiuta la facile natura evocativa della nomenclatura gaelica con le sue suggestioni di vago mistero ma anche di identità nazionale perduta (Heaney parla di echi di una musica gaelica dimenticata, *cit.* p. 36). Restano in Kinsella solo i luoghi di un'identità personale riconquistata. Kinsella usa la penna per passeggiate virtuali lungo le strade segrete della sua città (si veda ad esempio "Nightwalker") così come Heaney usa la penna per scavare (cf. "Digging"). Entrambe le attività sono un modo per far riaffiorare il passato nel presente.

*A Dublin Documentary* permette al lettore di seguire questo percorso più puntualmente ricostruendo il rapporto intenso e poliedrico del poeta con la Dublino della sua infanzia, dai vicoli stretti all'ombra delle fabbriche della Guinness dove avevano lavorato il padre e il nonno, ma anche con la Dublino neoclassica dei primi anni di vita studentesca e di lavoro e infine con la città della speculazione edilizia, la città rovinata dal boom e dagli "Invisibile speculators" e "urinal architects".

Nella form in cui erano apparse per la prima volta in *Notes from the Land of the Dead* (titolo americano, 1972; titolo in Irlanda, *New Poems*, 1973) e in cui si presentano in *Collected Poems*, poesie come "A Hand of Solo", "Hen Woman" o "Ancestor" apparivano come sprazzi di chiarezza e precisione dai contorni indistinti e difficili da contestualizzare:

Morning sunlight – a patch of  
clear memory –  
Warmed the path and the  
crumbling brick wall  
[...]  
With my schoolbooks in my  
hand  
I turned the corner into the  
avenue  
Between the high wire fence and  
the trees in the Hospital.  
("Irwin Street" *Collected Poems*  
p. 108)

La precisione iperrealista della sce-

netta, viene corroborata dalle informazioni che accompagnano i testi poetici in *Dublin Documentary* sulle circostanze che sottendono i momenti di chiarezza e permettono di vederli collegati uno all'altro come momenti d'essere e di divenire, ben integrati nel territorio. Le poesie sparse di *Collected Poems*, in *Documentary* si rivelano tappe di un percorso dinamico di ricerca dell'io nel profondo della psiche e negli anni formativi del passato. Come spesso ha confessato il poeta nelle sue interviste, sono il risultato di una autoanalisi di tipo junghiano ma anche una serie di ricordi legati ai luoghi dell'infanzia, della giovinezza e della maturità.

Così come il sogno e la visione danno adito, come scrive Paci in *Omaggio*, a "momenti e sequenze fermati, congelati, salvati per mezzo della rappresentazione poetica dallo svanire irrecuperabilmente nel passato" (157), il ricordo suscitato dal nome di luoghi particolari permette al poeta di sottoporre la materia della memoria a un processo di cristallizzazione attraverso il quale egli riesce ad estrarre l'essenziale. Il significato del percorso poetico di Kinsella viene amplificato e chiarito da questo breve volume autobiografico.

Affiancato a *Collected Poems*, l'edizione americana della raccolta pubblicata nel 2001 in Irlanda e Gran Bretagna per i tipi di Carcanet, *A Dublin Documentary* contribuirà a far conoscere la poesia di Kinsella a un pubblico molto più vasto. Lo si potrebbe vedere addirittura come una chiave di lettura per la raccolta completa della sua opera poetica, una guida ideale della Dublino che sottende tante delle poesie ivi e nella quale si dipana un percorso di presa di coscienza umana e artistica.

Un'anticipazione del ritorno di Kinsella sulla scena poetica si era avuto a Torino nel maggio del 2006 quando l'Università degli Studi di Torino gli conferì una Laurea Honoris Causa, per il contributo allo sviluppo della poesia irlandese contemporanea e alla diffusione di quella antica attraverso le sue traduzioni e antologie. In quell'occasione era stato presentato un volume contenente

una raccolta di sue poesie in traduzione italiana accompagnata da brevi note di commento. A contribuire erano undici traduttori che da anni seguono ed apprezzano l'opera del poeta irlandese: Giorgio Melchiori, Donatella Abbate Badin, Rosangela Barone, Melita Castaldi, Carla De Petris, Riccardo Duranti, Valerio Fissore, Alessandro Gentili, Francesca Romana Paci, Giovanni Pillonca e Giuseppe Serpillo.

Il moltiplicarsi di iniziative editoriali e riconoscimenti pubblici fa presagire che fra breve la poesia di Kinsella raggiungerà un pubblico ben più vasto e informato, americano quanto irlandese, ma forse anche italiano, che, chissà, vorrà recarsi in pellegrinaggio a Bow Lane e Basin Lane magari a bere una Guinness all'ombra del birrificio omonimo così spesso evocato. ▢

## Carla de Petris

Franca Ruggeri, ed., *Joyce's Victorians, Joyce Studies in Italy* – N° 9, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 379.

Giorgio Melchiori, *Joyce barocco – Baroque Joyce*, (trad. in. Barbara Arnett), Piccola Biblioteca Joyciana, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 69

.....

Rinnovando una tradizione iniziata da Giorgio Melchiori il 2 febbraio 1982 per il centenario della nascita di James Joyce con l'affissione di una lapide a Via Fratina, che ricorda il soggiorno a Roma nel 1906 dello scrittore irlandese, nella stessa data quest'anno presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tre è stato presentato il volume *Joyce's Victorians*, curato da Franca Ruggeri, nono della serie "Joyce Studies in Italy".

Quando nel 1984 Giorgio Melchiori inaugurò la serie con il primo volume, *Joyce in Rome: the Genesis of 'Ulysses'*, scrisse che con essa non si intendeva competere con il vastissimo numero di periodici dedicati all'opera di Joyce nell'universo

mondo, bensì raccogliere occasionalmente "materiali che potessero gettare nuova luce sull'opera dello scrittore, utilizzando diversi approcci intertestuali per contribuire ad una migliore comprensione della sua personalità umana e letteraria."

Quel primo volume presentava gli atti del convegno del 1982, organizzato a Roma-La Sapienza dal gruppo di ricerca che faceva capo al grande anglista. Da allora sono passati ben venticinque anni scanditi con maggiore e minore frequenza dall'uscita di nove volumi. Negli anni la curatela è passata dalle mani di chi scrive, responsabile dei volumi N° 2 (1988) e N° 3 (1991) che già aveva limitato gli interventi sotto un titolo tematico – *Names and Disguises*, a quelle di Franca Ruggeri.

A cesura tra il periodo iniziale più "tentative", sperimentale e interlocutorio, e quello successivo che ne hanno fatto una pubblicazione apprezzata dagli studiosi di Joyce nel mondo, si colloca il volume n°5 (1995) che col suggestivo titolo *Joyce's Feast of Languages* presenta in modo organico "seven essays and ten notes" magistrali di Giorgio Melchiori.

Nel volume N° 7 (2002) a Franca Ruggeri si è unita Rosa Maria Bollettieri Bosinelli per presentare *The Benstock Library as a Mirror of Joyce*.

Come scrive Ruggeri nella introduzione alla più recente pubblicazione, "Classic, Romantic, Victorian: la successione dei titoli dei volumi più recenti (1999, 2003, 2006) è la testimonianza di come Joyce, uomo, scrittore e intellettuale, rappresenti un punto di intersezione significativo e indispensabile per comprendere la tradizione e le varie fasi della storia della cultura occidentale e di quella europea in particolare." Giustamente viene sottolineato come l'inesauribile "curiosity" dell'irlandese per i miti, le leggende, le opere e le idee del passato abbia costruito l'ordito su cui l'artista ha intrecciato i fili della sua trama, in un inesauribile gioco di rifrazione-riflessione tra memoria e creatività che ha generato un particolare tipo di sensibilità critica che chiamiamo moderna.

Lo “*historical sense*” secondo Eliot permette all’artista di elaborare il senso di sé in rapporto al passato, per Joyce, nel primo saggio su James Clarence Mangan, esso è all’origine della creazione artistica come rielaborazione del passato in “*a planetary music*”. L’esperienza formativa di Joyce era intrisa di vittorianesimo. Conoscerlo, lasciarsene penetrare e rifiutarlo è stato il percorso che gli ha permesso di comporre la musica planetaria della sua *opera omnia* che ancora oggi ci coinvolge, ci strazia e rallegra, divenuta oramai leit motiv dei tempi moderni.

Il volume raccoglie saggi sugli scrittori vittoriani amati da Joyce. Non tutti, naturalmente, secondo la linea editoriale del JSI, bensì alcuni in una serie di confronti, influenze, prospettive, tagli che permettono di intravedere quanto l’età vittoriana e il suo trapasso nella *Fin de Siècle* - cui giustamente è dedicato il volume N° 6 (1998) di JSI - conclusasi nella tragica carneficina del primo conflitto mondiale, abbiano contribuito a formare Joyce, l’artista.

In questo senso è esemplare il saggio di Giorgio Melchiori in apertura, “*A lightning before death: Strauss’s ‘Eine Alpensinfonie’ and Joyce’s ‘Ulysses’*” in cui comparativamente viene analizzata la Straussiana “*narrative without words*” con l’opera joyciana, entrambi influenzate dalle teorie di Richard Wagner, fondamentali nel trapasso dal XIX al XX secolo.

Da Lewis Carroll (Roberto Baronti Marchiò) a Dickens (Toni Cerruti), da Dostoevskij (Raffaella D’Elia) a Matthew Arnold (Timothy Martin), dall’erudizione di Thomas Arnold (David Pierce) all’ingombrante presenza di John Henry Newman (Tracy Teets Schwarze) senza dimenticare l’interesse per il giornalismo vittoriano (Elisabetta d’Erme) e quello, meno conosciuto, per l’occultismo (Enrico Terrinoni), dalla ‘Mona Lisa’ di Pater (Franca Ruggieri) al rifiuto parricida del Vittorianesimo (Francesco Marroni): tutto l’universo mentale di Joyce sembra essere percorso da fantasmi vittoriani, che permettono l’interessante nuova lettura anti-vittoriana della paralisi dei

*Dubliners*, fornita da John McCourt, oppure l’ipotesi azzardata, ma suggestiva, di Joan FitzGerald che “*Ivy Day in the Committee Room*” non sia altro che *in nuce* un dramma in tre atti e congruo numero di scene in cui Joyce intendeva mettere *in vitro* le idee sul teatro espresse in *Drama and Life*.

La seconda parte del volume intitolata *Joycean Gleanings*, riprende ancora la linea editoriale della serie JSI, proponendo aperture che potrebbero sembrare “fuori tema” e invece rivelano quanto l’opera di Joyce investa direttamente la contemporaneità, quanto più che mai Joyce sia “nostro contemporaneo”. La traduzione francese di *Ulysses* (Jacques Aubert e Michel Cusin), l’eredità di Joyce rintracciata nella letteratura irlandese contemporanea (Carla de Petris, Declan Kiberd), l’opera di Joyce rivista alla luce di altre esperienze artistiche e musicali (Carla Marengo Vaglio, Mariacristina Petillo).

Nella medesima data, il 2 febbraio 2007, è stata anche presentata la prima pubblicazione della nuova “Piccola Biblioteca Joyciana”. Si tratta dello smilzo ma prezioso *Joyce barocco* di Giorgio Melchiori in edizione bilingue, in cui l’illustre studioso, riprendendo in mano l’insuperato *I Funamboli: il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati* del 1963, sferra un affondo al *Canone occidentale* di Harold Bloom e cioè alla classificazione delle opere letterarie “in base alla loro validità assoluta”, in nome di una concezione per così dire “eraclitea”, fluida per cui “la parola funambolo è un’indicazione di percorso e non di fase storica, il percorso del manierista che si propone di raggiungere avanzando lungo il filo di un equilibrio precario la sponda opposta della fase classicista”, quella neoclassica o barocca appunto.

I due volumi di cui si è appena parlato, segnano per gli studi joyciani in Italia un punto di arrivo allo scoccare dei venticinque anni di attività rappresentati dalla “Collana di Studi Joyciani”, e di partenza con la “Piccola Biblioteca” inaugurata dalla breve monografia di Melchiori.

Altro segnale di una nuova fase di

riconsiderazione dell’opera di James Joyce è la recente costituzione della “The James Joyce Italian Foundation”, promossa da Franca Ruggieri, Rosa Maria Bosinelli, Paola Pugliatti, Carla Vaglio Marengo, Romana Zacchi, sotto gli auspicci di Umberto Eco, Giorgio Melchiori e Luigi Schenoni.

Con queste iniziative sia editoriali che scientifiche - la JJIF si propone di dedicare annualmente l’appuntamento del 2 febbraio ad un incontro con le giovani leve degli Studi Joyciani in Italia - non si è voluta perdere l’occasione per una riflessione sulla attualità dello scrittore in questa fase complessa del dibattito culturale. Si avverte infatti l’esigenza di una analisi più serena, sia rispetto alle mode totalizzanti, che hanno indiscriminatamente segnato le scelte dei lettori e dei critici intorno alla metà del secolo scorso, come pure nei confronti dell’enunciazione, spesso provocatoria, di quell’anticlimax terapeutico - quasi il senso di un contrappasso purgatorio, in qualche caso rancoroso - che è implicito nel distacco programmatico dall’opera dell’irlandese, più volte autorevolmente enunciato negli ultimi anni, da parte di notevoli interpreti della valanga postmoderna..

E’ invece fuor di dubbio che, ancora oggi, con lo sguardo lucido all’economia più ampia delle esperienze a confronto del modernismo e del postmodernismo, con le sue variegata e complesse modalità intertestuali, multiculturali e postcoloniali, James Joyce continui a rappresentare un passaggio ineliminabile nella storia della cultura contemporanea. ▬

## Giuseppe Serpillo

Robert Welch, *The Evergreen Road*, Belfast, Lagan Press, 2006

Quello di Robert Welch è nome noto agli studiosi di letteratura irlandese. Preside delle Facoltà Umanistiche dell’Università dell’Ulster, è autore di studi importanti: sul teatro, *The Abbey Theatre: 1899-1999* (1999),



sulla traduzione della poesia gaelico/irlandese nel corso dei secoli (*A History of Verse Translation from the Irish: 1789-1897* (1988)) e in genere sulla letteratura irlandese: da Yeats a Beckett, da Synge a Brian Friel, da Moore a Heaney (*Irish Poetry from Moore to Yeats* (1980), *Changing States: Transformations in Modern Irish Writing* (1993)). Inoltre è stato curatore di *The Oxford Companion to Irish Literature* (1996), il cui successo è testimoniato dalla pubblicazione, nel 2000, di una versione "concise", sempre per i tipi della Oxford University Press.

Molti di meno, almeno in Italia, sono coloro che sanno della sua attività di narratore e poeta, un'attività proposta con discrezione, ma con continuità, fin dagli inizi degli anni Novanta: due romanzi, *The Kilcolman Notebook* (1994) e *Groundwork* (1997) e tre volumi di poesie. *Muskerry* (1991), *Secret Societies* (1997), *The Blue Formica Table* (1998). Inoltre, nel 2004 ha pubblicato il suo primo lavoro teatrale, *Protestants*.

Il lavoro del critico e quello del docente universitario, come è tristemente noto, non hanno molto in comune con quello dello scrittore – narratore, drammaturgo o poeta – per quanto forte sia, e sia sempre stata, la tentazione del critico e del docente universitario di misurarsi con gli strumenti di quell'arte che è oggetto appassionato dei suoi studi e della sua attività di insegnamento. Ma, come dicevo prima, le due arti non sono assimilabili: già negli anni Trenta del secolo scorso Mario Praz faceva osservare come molti critici letterari, applicando nelle loro letture critiche parametri di giudizio arbitrari e abbandonandosi alle proprie idiosincrasie del momento, in fondo rivelassero una nostalgia della scrittura creativa che non faceva bene né a quest'ultima, né al loro lavoro: un giudizio molto severo, certo, e in viva polemica con la critica idealistica crociana senza il talento di Croce, ma con un amaro fondo di verità. L'opera d'arte, è vero, non è prodotto spontaneo: richiede disciplina, esercizio, un controllo vigile della forma accanto all'intensità di passione o emozione che ne è il primo motore, ma è pro-

prio l'equilibrio fra queste due modalità che produce risultati non effimeri. Lo studioso, il critico, il docente conoscono bene i meccanismi che regolano la produzione dell'opera poetica, troppo bene! Quando decidono di impegnarsi in prima persona nell'attività poetica, il risultato è, nella maggior parte dei casi, un prodotto in genere di buona qualità formale, ma *lifeless*, senza vita, occasione di imbarazzo per colleghi e amici ai quali il prodotto stesso viene sottoposto per un giudizio "spassionato" e competente, che spassionato non potrà mai essere, se non in rari casi di coraggio o irresponsabilità.

Agli inizi neppure Robert Welch è sfuggito a questa dura realtà, soprattutto nella sua opera poetica: la prima raccolta risente – forse anche intenzionalmente – dell'influenza di Yeats, soprattutto quello delle grandi elegie – "In Memory of Eva Gore Booth and Con Markievicz" o "Upon a Dying Lady" – ma nonostante l'indubbia abilità tecnica di costruire un verso e di attingere al grande scrigno lessicale della lingua inglese, si ha come la sensazione, per citare due versi di una delle poesie di *Muskerry*, che "His ferocity reveals the text / he wishes he could write".

Più complessa e più interessante la seconda raccolta, dove cominciano a comparir momenti di intenso contatto con il mistero delle esistenze individuali che si incontrano casualmente o per lunga consuetudine, ma che solo in certi momenti, segnati dal profumo di un arbusto, dalla memoria di una sofferenza o dalla quiete di una conversazione amicale, si manifestano in tutta la loro ricca singolarità, che li rende vivi e indimenticabili. Eppure, nonostante momenti appaganti, anche la seconda raccolta ha occasionali forzature, emozioni tutte intellettuali e lunghi brani in prosa, che in alcuni punti non si elevano compiutamente a poesia.

La terza raccolta, *The Blue Formica Table*, è un "long poem", uno dei modelli di componimento poetico più frequentati dai poeti irlandesi sia del Nord, sia del Sud, da Kavanagh in poi, articolato in sequenze narrative e meditative in forte dialettica fra loro, dalle quali emerge un percorso di

conoscenza di sé e del mondo non dissimile da quello indotto nel passato dai pellegrinaggi ai santuari, dalle pratiche penitenziali e dagli esercizi spirituali. Il poemetto, costituito da quaranta composizioni di diversa lunghezza e intensità, con alcune strofe di apertura e una coda, è un percorso di purificazione che si svolge in forma di dialogo, più spesso di scontro violento, di imprecazione, ironia e sarcasmo, fra padre e figlio, Robert e Patrick Welch. Patrick Welch, uomo sanguigno, una specie di padrepadrone, deve essere contrastato per poter affermare il diritto del figlio Robert a essere se stesso. La negazione è una forma di liberazione: la trentunesima sezione presenta un solo verso di cinque "no", e sembra che proprio da questo punto cominci a manifestarsi quel distanziamento dalla fisicità del conflitto, che permette di tornare a parole di comprensione e di perdono.

L'ultima raccolta di versi di Welch, *The Evergreen Road*, è il risultato della disciplina esercitata sulla lingua nelle tre precedenti raccolte, ed è certamente la sua opera migliore. La dimensione lirica non cerca più di nascondersi dietro una ricercata oggettività, fatta di pronomi che rimandano a un qualcuno o qualcosa'altro, che nella maggior parte dei casi rischia di rimanere nell'indeterminatezza o di rinviare fin troppo direttamente a quanto si cerca di distanziare, ma si manifesta in forma esplicitamente autobiografica, collocata in un tempo e in luoghi determinati, eppure liberata dall'autobiografismo da uno scavo nella natura dei sentimenti e del pensiero che sfocia in alcune poesie in un richiamo diretto al mito, soprattutto quello greco classico, in cui l'individuale e il temporale si fondono nell'universale e nell'atemporale, senza peraltro perdere la loro specificità. Già in "The Evening Echo", una delle prime poesie della raccolta, l'angolo visuale si colloca in un punto preciso di una città precisa, Cork, dove il poeta è nato e ha trascorso gran parte della sua adolescenza e giovinezza. La città e la sua gente, che erano emerse come forte presenza in *The Blue Formica Table*, diventano ora parte integrante della

voce poetante: dalle ampie finestre di una sala operatoria si scorgono i campi oltre la città, più intravisti nella memoria che realmente visibili: campi di grano, il suono di una spiga di grano che si apre, la lattigine che cola dalla pula. Sono memorie intense di un rapporto intimo con ogni angolo di un tracciato topografico, che si riduce a non più di due isolati della zona meridionale della città, reso vivo di volta in volta dal turbamento non sopito per un incontro notturno con una figura femminile, che il silenzio e la solitudine dell'ora riempiono di mistero e magia ("Turner's Cross: Midnight"), o dalla sonnolenza delle devozioni della scuola cattolica, da cui la mente adolescente si libera nelle immagini e nelle suggestioni che provengono dalla strada, dalla vita là fuori, o nell'anticipazione dei piaceri dei giornalotti di avventure ("The Legion of Mary: Mary Street"), o ancora dagli odori che provengono da angoli segreti e condivisi, come quelli della rimessa del nonno – dove i ragazzi si incontrano per fabbricare un rudimentale esplosivo – in cui l'odore dell'olio di macchina si mescola con quello di vecchi pneumatici, di attrezzi di campagna, di una vecchia bicicletta, mentre odori di spezie provengono dalla cucina dove la nonna cuoce nello stesso forno le vivande e ovali di stucco su cui ha trasferito calcomanie colorate rappresentanti la Sacra Famiglia. Da versi misurati e del tutto privi di enfasi scaturisce la nostalgia quieta di un mondo di meraviglie e di scoperte quotidiane, apparentemente privo di conflitti, interiori o esteriori, in cui anche l'esplosione di un ordigno rudimentale è solo un ulteriore motivo di eccitazione ("Ballistics").

È un rapporto erotico con le cose, gli oggetti, i suoni e le esperienze di una vita vissuta in una cittadina di provincia, un'isola-mondo che *in nuce* contiene tutte le esperienze di una vita. L'erotismo è una modalità della comunicazione, oltre che un sentimento e una sensazione, che pervade tutta l'opera di Welch, conferendole quella tensione interna che suggerisce sempre un "altrove", un valore non immediatamente percepibile, che colora di sé l'esperienza apparente-

mente banale del quotidiano, ma anche eventi e personaggi storici, e le figure del mito. In *The Kilcolman Notebook*, probabilmente il suo romanzo più inquietante, ambientato ai tempi della Regina Elisabetta I e che vede fra i suoi protagonisti figure storiche come Edmund Spenser e Francis Drake, erotismo e potere si fondono nella figura della Grande Regina, vera e propria divina pagana, ctonia, capace di distruggere e resuscitare, raggiungibile solo da pochi e solo dopo un rituale di avvicinamento fatto di corridoi e stanze immerse in una semi-oscurità da percorso penitenziale. Un romanzo intenso, straordinario, che sarebbe utile e interessante tradurre in lingua italiana.

Lo stesso erotismo, inteso come forza primigenia, creatrice, e quindi segnato da violenza, si legge in almeno due poesie di *The Evergreen Road*: "Crosshaven: Neptune Calms the Sea" e "The Boy Zeus". Adattamento di alcuni versi del primo libro dell'*Eneide*, la prima fa irrompere il mito nei luoghi consueti della frequentazione quotidiana trasfigurandoli. Nella seconda, la forza vitale del giovane Zeus si nutre dai capezzoli di ferro e roccia della terra, li macera con le potenti mascelle in sostanza viva, generosa, che soppianderà l'aridità del vecchio Kronos.

Ma Welch, da studioso attento delle letterature europee, e in particolare dell'inglese e dell'irlandese, compresa quella in lingua gaelica, sa bene che il vero erotismo è trasporto verso l'altro, assimilazione dell'altro in sé o di sé nell'altro, si tratti di esseri umani o di altri esseri viventi, di oggetti o eventi. Per questo, per il forte coinvolgimento dei sensi che la tensione verso l'altro comporta, l'erotismo non è mai disgiunto dalla sensualità, e questa a sua volta esprime pienamente la vita, anche, paradossalmente, quando si intrattenga nella contemplazione della morte, perché, quando ciò avviene, la morte stessa perde la sua rigidità, la sua aridità per diventare oggetto vivo, seppure talvolta orrendo nella sua stessa superfetazione. Questo aspetto, peraltro, non è centrale nella raccolta, ma la sensualità, l'appercezione intensa dell'altro attraverso i sensi

esprime alcune fra le poesie più belle del volume: "Valentia Harbour", per esempio, in cui il poeta si ferma a contemplare dall'alto la casa da lui stesso costruita presso la scogliera di una località del Donegal, e intanto assorbe – e diventa tutt'uno con essi – i suoni del mare, le sue onde lunghe e lo scalpiccio delle pietre smosse dalla risacca; oppure "Skehard: For Rachel", scritta nel ricordo del giorno della nascita di sua figlia: il silenzio di una città ancora immersa nel sonno, il profumo del pane appena sfornato, la compagnia di ricordi dell'adolescenza, la compassione – al limite dell'identificazione – per un cagnolino che gli compare improvvisamente davanti, uscito dalla bruma, dalla strana andatura, che rivela una deformità non si sa se naturale o acquisita, testimonianza di un dolore che avrebbe potuto colpire la creatura appena nata, di cui il poeta avverte la presenza dietro le finestre dell'ospedale, dove la giovanissima sposa e madre contempla nei suoi occhi azzurri il mistero della vita, che non si sa da dove venga, né a cosa sia destinata. La conclusione della poesia contiene quelli che sono probabilmente i versi più belli dell'intera raccolta: "your mother, scarcely more than a girl herself, / is looking, stupefied, into the wild blue eyes / you bring from wherever it was you came, / amongst the trackless spaces of the farthest stars".

L'alta qualità della raccolta è testimoniata anche dalla varietà di temi, di umori e riflessioni che vi compare, e dalla assenza di cadute stilistiche, che sono sempre possibili in una raccolta, soprattutto se corposa: così, accanto alle poesie che ripercorrono le tappe di un'infanzia e un'adolescenza trascorsa nella città e nella contea di Cork, ve ne sono altre che prendono in considerazione incontri, personaggi, circostanze liete o tristi dell'età adulta, che hanno come sfondo prevalente l'Irlanda del Nord, anche se non toccano i problemi socio-politici che hanno caratterizzato, e ancora per certi versi caratterizzano quel tormentato territorio. Il tono che informa la gran parte delle composizioni della seconda parte del libro è quello elegiaco,

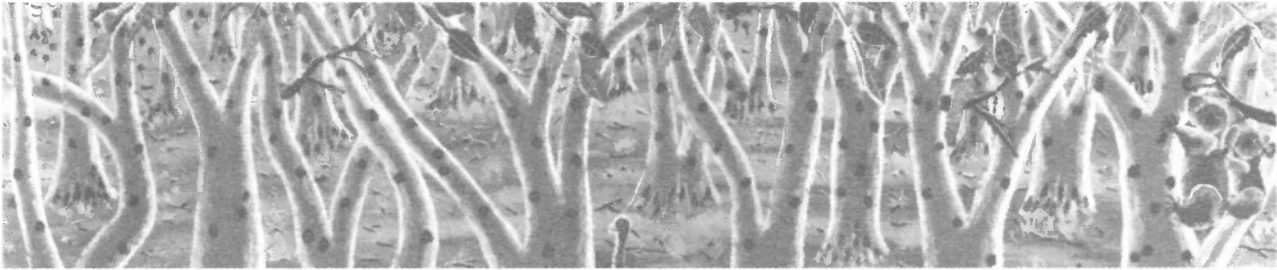
## irlanda

anche questo una costante, seppure con molte varianti, della poesia irlandese presente e passata. Accanto al ricordo di amici scomparsi, come Barbara Hayley e Michael Hartnett, la prima una nota e apprezzata studiosa di letteratura anglo-irlandese, il secondo uno dei più prestigiosi poeti del secondo Novecento in Irlanda, spicca quello di un amico, Guy Harper e di suo figlio Joel,

morti a distanza di meno di due anni l'uno dall'altro: una poesia di terribile intensità, indotta da una riflessione iniziale in prosa, una specie di lunga epigrafe sulla morte di figli e padri in circostanze tragiche, *contra naturam*, morte accompagnata da atroci sofferenze fisiche (del giovane figlio per cancro) e da sofferenze morali non meno atroci (di un padre che neppure la solidarietà degli

amici, l'affetto della moglie e della figlia ha potuto consolare della morte del figlio). La poesia ha una compostezza classica, e non si abbandona mai al patetico. Calma e severa come un monumento, è precisa e misurata nella forma, impregnata di quella presenza del mito che non abbandona quasi mai questo Welch, che va sempre più affermando le sue qualità di poeta. ▢

# scozia



**Carla Sassi**

**Lewis Grassic Gibbon, *Canto del Tramonto*, traduz. e introd. Massimiliano Morini, Giano Editore, 2005**

.....

*Sunset Song*, pubblicato per la prima volta nel 1932 dall'editore londinese Jarrolds e seguito in rapida successione da *Cloud Howe* (1933) e *Grey Granite* (1934), valse al suo giovane autore, James Leslie Mitchell (1901-1935), più noto sotto lo pseudonimo 'Lewis Grassic Gibbon', quel riconoscimento che nella sua breve e intensa carriera letteraria aveva perseguito con tanto coraggio e caparbietà, producendo diciassette libri (di narrativa e saggistica) in meno di sette anni. I tre romanzi, ambientati in tre luoghi fittizi e rappresentativi di tre momenti della storia sociale ed economica del '900 scozzese — un piccolo borgo rurale, una *mill town* dedita alla lavorazione della juta ed una città industriale — furono ripubblicati nel 1946 sotto forma di trilogia, il cui ambizioso titolo — *A Scots Quair* — già preannunciava la centralità che l'opera era destinata a guadagnare nel nuovo canone della letteratura scozzese. Generazioni di lettori scozzesi hanno, infatti, identificato in quest'opera, ed in *Sunset Song* in particolare, il simbolo più eloquente della propria diversità e marginalità culturale rispetto ad una "britannicità" anglocentricamente definita. Lo

struggente 'sense of place' che le pagine di questo romanzo evocano, la rappresentazione ad un tempo nostalgica e feroce della piccola comunità rurale di Kinraddie, il linguaggio quasi lirico — musicale ed allitterato — che oscilla tra l'inglese standard e lo Scots, di cui riproduce le cadenze ed alcune scelte lessicali, colpirono profondamente i lettori degli anni '30, così come commuovono ed emozionano quelli del XXI secolo, ma vanno anche riconosciuti come un'espressione originale e consapevole di un 'modernismo vernacolare' che negli anni '30 si contrapponeva alla voce autorevole dei grandi centri metropolitani. Gibbon, infatti, è considerato uno degli esponenti più significativi dello 'Scottish Renaissance', assieme a Hugh MacDiarmid, Neil Gunn, Naomi Mitchison e molti altri scrittori che nel periodo tra le due guerre iniziarono a ri-definire la "scozzesità" e a rivendicare — in termini non dissimili da quanto avveniva in molte ex-colonie dell'Impero britannico — l'indipendenza culturale della nazione.

La pubblicazione della traduzione di *Sunset Song*, la prima in Italia, rappresenta quindi un'importante e coraggiosa iniziativa da parte dell'editore, che sfida le anguste limitazioni poste da un mercato rivolto (quasi) esclusivamente alle ultime novità o ai 'classici' internazionali più consolidati nella tradizione italiana. Se encomiabile è la disponibilità dell'editore, non meno

coraggiosa e complessa è stata l'opera del traduttore: questo testo in particolare, infatti, come d'altronde i due successivi romanzi della trilogia (la cui prossima pubblicazione è annunciata nel risvolto di copertina) presenta non poche difficoltà. La lingua della narrazione, come si è detto, è un ibrido tra lo Scots (antica lingua nazionale del regno scozzese, oggi ancora molto diffusa ma priva di uno standard e quindi frammentata in innumerevoli varietà regionali e sociali) e l'inglese. La scelta di Gibbon fu notevolmente trasgressiva, proprio perché sfumava, per la prima volta in un'opera narrativa, quel netto confine tra le due lingue che il romanzo scozzese dell'Ottocento (da Scott a Hogg e Stevenson) aveva "istituzionalizzato" con l'introduzione di dialoghi in Scots (quando a parlare erano scozzesi "provinciali") e con l'affermazione dell'inglese come lingua della narrazione. L'ibridazione tra Scots e inglese proposta da Gibbon, quindi, implicitamente metteva in discussione il rapporto egemonico tra le due lingue che invece gli scrittori del secolo precedente, almeno superficialmente, avevano sancito. E' chiaro, in tale contesto, che la resa di questa particolare ibridazione è impegnativa non solo a livello estetico, ma anche ideologico e strategico. Scegliere come poli equivalenti di questa peculiare costruzione un dialetto specifico e l'italiano standard sarebbe sicuramente una scelta rischiosa, giacché i nostri dialetti sono più localmente connotati dello Scots (che è lingua

locale ma anche nazionale), mentre l'italiano lo è in misura minore dell'inglese, giacché non è geograficamente identificabile con il 'centro' come lo standard English è assimilabile all'establishment londinese. In quest'ottica, molto saggia appare la scelta di Morini, che evita di rendere gli scottismi con dialettismi e si concentra, con successo, a ricreare la musicalità e la suggestività del linguaggio gibbiano. Interessante, inoltre, appare la scelta di inserire, con molta parsimonia, termini rari od obsoleti per veicolare l'"eccentricità" (o l'"esoticità") del lessico del testo originale: se la dimensione 'politica' della tensione tra le due lingue antagoniste rimane per lo più opaca, Morini sa comunque ricreare con sapienza il ritmo di una prosa irrequieta ed instabile, alla ricerca (così come il suo tormentato e iconoclasta autore) di un suo precario equilibrio. ▸

## Giampaolo Vincenzi

**A.L. Kennedy, *Gesti indelebili*, traduz. di Federica Aceto, Roma, minimum fax, 2006**

Personaggi ordinari quelli presenti nei dodici racconti raccolti nella traduzione, a cura di Federica Aceto, di *Indelible Acts*. Personaggi e caratteri ordinari, dunque, ma sondati in modo convincente dall'autrice che, volendo sfruttare tutti i mezzi della scrittura, ricorre sistematicamente ad un linguaggio quanto più liquido possibile, inframezzato da monologhi interiori che rendono specifica la volontà di entrare dentro il carattere e coglierne le intime fratture, gli scarti esistenziali che provocano la riflessione stessa. Meglio dire che è la lingua della traduzione a sembrare liquida; un italiano che indica esagerati momenti di autocensura, poco ordinario nella quotidianità del fluire dell'azione. All'interno di questa tecnica compositiva la Kennedy sembra arginare l'intervento del narratore alle sole cir-

stanze esterne, per di più labili e impalpabilmente reali, come la collocazione spaziale caratterizzata dagli ambienti frigidissimi della Scozia attuale. Umidità e gelo simboleggiano in modo completo la staticità esterna in contrapposizione al movimento interiore – a cui si è già fatto riferimento – caratteristico dei personaggi. Nella gran parte dei racconti i dialoghi tra i protagonisti hanno la funzione di dimezzare la velocità con la quale l'interiorità di ognuno di essi si sviluppa ed evolve verso il barlume di speranza che nonostante tutto li possiede. Anche nei racconti che più indugiano nella descrizione di atti sessuali o dei desideri biologici la coscienza del personaggio prende il sopravvento e riesce a dare un'interpretazione che nobilita il corsivo della Kennedy – e qui si parla di *corsivo* proprio perché in tale carattere è riportato il monologo interiore – e rende il testo di godibile lettura. Ma è in quei racconti dove più problematiche risultano le pulsioni inconscie, e dove la problematicità rende indelebile il comportamento del protagonista attraverso gesti che ne condizionano i rapporti, che la completezza dei racconti raggiunge un alto grado di artisticità, offrendo al lettore la durezza della parola che si coniuga all'impalpabilità del pensiero. ▸

## Gianpaolo Vincenzi

**Muriel Spark, *La vera Miss Brodie*, traduz. Monica Pareschi, Adelphi, Milano, 2006**

Questo agile libricino è la traduzione, a cura di Monica Pareschi, un racconto autobiografico che la scrittrice edimburghese Muriel Spark presentò al *New Yorker*, nel marzo del 1991, con il titolo *The School on the Links*. Nelle cinquantatré pagine che lo compongono, l'autrice ricorda la sua infanzia alla James Gillespie's School, gli inizi degli studi letterari e le persone che nel

1961 presteranno le loro caratteristiche ai personaggi del romanzo più famoso della Spark: *The Prime of Miss Jean Brodie* (trad. it. di Adriana Bottini: *Gli anni fulgenti di Miss Brodie*, Adelphi, Milano, 2005), anch'esso uscito sulla rivista newyorkese e pubblicato subito dopo. Si tratta di riflessioni e ricordi degli anni Trenta, quelli durante i quali l'autrice frequentò la scuola e nei quali, con la maturità della scrittrice universalmente riconosciuta, ricorda quell'importante periodo di formazione: la convivenza religiosa in un ambiente pacifico e tollerante, la possibilità di studio che la scuola offriva ai ragazzi delle famiglie poco abbienti, la prospettiva della storia drammatica che si andava preparando, la conoscenza diretta delle diverse forme d'arte grazie agli interpreti più importanti che si esibivano ad Edimburgo. La protagonista principale, quella che dà il titolo alla traduzione, è l'insegnante di materie letterarie del biennio Miss Christina Kay, colei che farà da modello alla costruzione dell'affascinante quanto problematica Jean Brodie nel romanzo di successo. Bisogna dire, innanzi tutto, che Miss Kay ha solo alcune caratteristiche comuni al personaggio: «Per certi versi Miss Kay non aveva nulla in comune con Miss Brodie. Per altri era molto al di sopra e molto più del suo alter ego romanzesco. [...] Eppure non c'è allieva di Miss Kay che non l'abbia riconosciuta, con gioia e nostalgia, nei panni di Miss Brodie nei suoi anni fulgenti.» (p. 21). Però la passione per un insegnamento in cui vita privata e destino storico si alternano alle lezioni facoltative di arte e musica, l'interesse per l'arte e la politica italiana – quella fascista-, al tè pomeridiano, all'ammirazione per la Pavlova sono le caratteristiche condivise tra persona e personaggio. Nel romanzo l'amplificazione di alcuni di quei tratti caratteristici offrivano alla figura della Brodie un alone di indetermiato bovarismo grazie al quale il personaggio si distingueva per un colore esotico rispetto al criterio descrittivo, e quanto mai realista, dell'ambiente narrato. L'interesse

sta nella comparazione tra l'adolescenza della Spark, a dirla tutta quanto di più affabulatorio e controllato possibile, e la sua trasformazione in un narrato dove l'ironia di superficie cede il posto ad un'amara constatazione di fallimenti individuali e storici indotti e causati dal carattere accentratore di Miss Brodie. La lettura non è solo interessante per analizzare i rapporti tra esistenze storiche e immaginate, ma anche per misurare la scrittura sui due fronti dell'autobiografia vera e di quella romanzata; stilisticamente parlando, *La vera Miss Brodie* è la giustificazione di un'invenzione, ma soprattutto il rapporto che la scrittrice ha avuto con la fortuna del personaggio il quale, dopo un enorme successo teatrale, è stato trasposto in un film, *La strana voglia di Jeane*, diretto da Ronald Neame nel 1969 (Oscar all'attrice protagonista Maggie Smith) ed in una serie televisiva: «[Miss Kay] Era l'insegnante di recitazione ideale, e non c'è da sorprendersi se la sua reincarnazione, Miss Brodie, era sempre stata considerata un'ottima parte per un'attrice.» (p. 22); «Vedendo la pièce teatrale tratta dal romanzo rimasi perplessa e un po' divertita [...] Ma la pièce nel suo insieme mi piacque tanto che non mi sognai nemmeno di farlo notare. Non volevo essere pedante.» (p. 28) Tra gli episodi realmente accaduti e riutilizzati nel romanzo, che il lettore potrà facilmente confrontare rileggendolo alla luce di questo documento e della vera e propria autobiografia *Curriculum vitae* uscito nel 1992 sul Times e a Boston nel 1993, è la scrittura della Spark stessa, sempre attenta ad un filtro criticamente ironico, ad uscirne completata nello stile e nel rapporto coi personaggi. La traduzione scorrevole della Pareschi - interprete proficua e attiva della Lessing e di Faber, per citare i più importanti - riesce ad evidenziare i tratti della scrittura originale più sentimentali, opponendoli a quelli caustici tipici della produzione narrativa ed ideologicamente centrata della Spark. ▸

**Carla Sassi**

**Emma Tennant, *Memorie Tradite*, traduz. e introd. Manuela Messina, Ianieri Editore, 2005**

Emma Tennant, nata nel 1937 a Londra, discendente da una nobile casata scozzese (è figlia del Barone e di Lady Glenconner, proprietari di Glen House, nei Borders, dove la scrittrice passa le estati della sua infanzia), è vissuta ed ha lavorato tra la Scozia e l'Inghilterra per tutta la sua vita, identificandosi comunque e sempre nella cultura e nella storia della sua patria settentrionale. Scrittrice davvero prolifica e molto affermata (inizia la sua carriera nel 1964 con il romanzo *The Colour of Rain*, pubblicato sotto lo pseudonimo 'Catherine Aydy') è autrice di una quarantina di romanzi, tra cui *Felony: The Private History of the Aspern Papers* (2002), proposto dall'editore Ianieri nell'attenta traduzione di Manuela Messina. *Memorie tradite* è una raffinata riscrittura de *Il carteggio Aspern* (1888) del celebre romanziere americano, Henry James, ispirato alla storia di Claire Clairmont, sorella di Mary Shelley e amante di Byron. La riscrittura in chiave postmoderna, fantastica e (post)femminista, è il genere prediletto dalla Tennant, tanto che è spesso stata raffrontata ad Angela Carter. In particolare l'autrice ama riprendere testi canonici, scritti da uomini, e rovesciarne o svelarne le trame patriarcali, ma anche esplorare i complessi rapporti di potere tra donne e tra donne e uomini. In *The Queen of Stones* (1982) propone, ad esempio, un gruppo di donne nella medesima situazione dei ragazzi in *Lord of the Flies* di William Golding, in *Faustine* (1992) rielabora il mito di Faust in relazione alla concezione femminile del potere, *Tess* (1993) riprende la storia hardiana di *Tess of the D'Urbervilles* per promuovere uno schema sociale di stampo matriarcale. Due romanzi, in particolare, reinscrivono il tema del doppio, considerato tipicamente scozzese, nella scrittura femminista degli anni '70 e '80: *The Bad Sister* (1978) si

ispira a *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* di James Hogg, mentre *Two Women of London* (1989) narra la vicenda di Dr Jekyll and Mr Hyde da inaspettate prospettive. E' senz'altro in questi ultimi due testi che l'interesse 'militante' della Tennant per la condizione di marginalità della Scozia (che essa non esita a definire terra 'colonizzata' dagli inglesi) e per lo stato di subordinazione della donna nella società patriarcale trova la sua espressione più articolata, svelando anche le intersezioni storiche e ideologiche fra le due storie di soggezione. Emma Tennant, va ricordato, è stata anche una delle scrittrici scozzesi più attive, sia sul piano creativo sia su quello 'teorico' nella messa in discussione del canone scozzese, definito tra gli anni '60 e '80 in termini fortemente maschili e maschilisti.

*Memorie tradite* è un testo di straordinaria raffinatezza e ricchezza meta- e intertestuale, come il breve ma denso saggio introduttivo di Manuela Messina mette bene in luce. Alla Tennant è ben chiaro che la letteratura è prima di tutto memoria, la scrittura è sempre riscrittura, e che le parole 'lette', le trame continuamente raccontate daccapo (l'amore, la morte, l'amicizia, il tradimento) sono sia la fonte che la ragion d'essere dell'attività letteraria. Complessa è la trama di racconti intessuta dai diversi narratori del romanzo che riprendono ed ampliano l'indagine del testo jamesiano, così come macchinoso è il rapporto tra fiction e non-fiction (il romanzo si apre 'contraddittoriamente' con un richiamo 'teatrale' — la lista delle *dramatis personae* — e con una nota dell'autrice che ci rassicura sulla serietà della ricerca storica su cui si basa la narrazione). Un ultimo raffinato elemento di quello che Messina definisce 'il gioco di specchi delle voci' del romanzo è rivelato alla fine del saggio introduttivo, e coinvolge autrice e traduttrice in una complice collaborazione. La traduzione del titolo originale, *Felony*, infatti, in *Memorie tradite*, svelata a Tennant prima della conclusione del romanzo, ha portato l'autrice a modificare il testo per inserire un richiamo

al titolo italiano, a dimostrazione del fatto che, come spiega Messina, ogni opera è 'un segno virtualmente illimitato e quindi *soggetto* dinamico interno al "tempo grande" della letteratura e mostra, quindi, come un testo sia una catena di segni in perpetuo movimento' (p. 21). ▸

## Andrea Ponso

Kenneth White, *Lungo la costa*, traduz. Silvia Mondino, Amos Ed., Venezia-Mestre, 2005

È uscito, per le preziose e curatissime edizioni Amos dell'editore Michele Toniolo, un lungo poemetto di Kenneth White, *Lungo la costa*, nella traduzione di Silvia Mondino. Il presente lavoro dell'autore scozzese da anni ormai residente in Francia, va ad aggiungersi ad altre, sempre poche, traduzioni italiane di porzioni della sua opera, ormai ampia e anche molto studiata all'estero, che abbraccia non solamente il versante poetico ma anche quello saggistico e dei racconti di viaggio che, in questo autore, assumono un'importanza del tutto particolare, connessa con la sua poetica, definita dallo stesso White "geopoetica", volta alla lettura e alla problematizzazione critica delle "linee del mondo", in una felice e interessante commistione di letteratura, filosofia e scienza, volta essenzialmente all'indagine, tutta terrestre, di *word* e di *world*, parola e mondo, cultura e geologia, fisiologia e cosmologia.

Il poemetto qui presentato, come ci fa sapere lo stesso White nella nota all'edizione italiana, segna una sorta di ricapitolazione e di potenziale apertura in vista di nuove esperienze (quasi una sorta di incunabolo della geopoetica in atto), nonché il "distacco" da una temperie culturale, quella anglosassone e in particolare dell'Inghilterra, sentita dal poeta come non più rispondente alle esigenze conoscitive insite nella sua opera; da questo particolare punto di vista, ci pare davvero illuminante il giudizio che White dà di certa poesia anglosas-

sone: "poesia tosaerba, che ronza avanti e indietro in uno spazio molto ristretto". Giudizio, questo, certamente contestabile, ma che nell'economia generale del lavoro whitiano assume una sua precisa fisionomia volta ad indicare proprio quel senso di *apertura*, quella volontà di abbracciare l'esistente in tutta la sua ampiezza *cosmologica* o, meglio, come lo stesso White più volte specifica nei suoi interventi, *caosmologica* che sarà una delle prerogative più interessanti della geopoetica. A questo si deve aggiungere il rapporto del tutto particolare che, da sempre, il poeta intrattiene con la sua terra nativa, la Scozia, e con la tradizione culturale e letteraria da essa rappresentata: quello che White non condivide è la visione "nazionalistica" e spesso ristretta che tale cultura sottende, e che cela al suo interno una forma identitaria pur sempre in debito nei confronti delle istanze culturali anglosassoni, seppure attraverso una identificazione in negativo e per contrapposizione. In definitiva, come lo stesso autore ci dice: "Non potevo più pensare alla letteratura in termini di nazioni. Pensavo sempre di più in termini di individui e isole, disseminati nel tempo e nello spazio – una specie di arcipelago". Ecco che proprio da questo contesto appare ben delineata la figura di un "intellettuale nomade", capace di leggerezza e profondità, di spostamenti repentini e di armonia con l'ambiente, in grado di segnare e di vivere una topografia e una geografia in divenire, capiente ma mai museale, attenta alla concretezza dello spazio ma mai sballanciata verso un'acritica accettazione del dato reale, o di un tipo di letteratura e di canone chiuso e immunitariamente identitario, in contatto con le isole energetiche di varie culture in un terreno comune e comunicativo, disseminato e luminoso.

In effetti, il ritmo interno del presente lavoro, sia dal punto di vista dei singoli testi, sia da quello della concatenazione tra frammenti, può ricordare in maniera anche molto evidente quello di una marea in perenne movimento, in continua ri-creazione – la continua *pulitura* che l'onda montante della poesia e del pensiero attua sui frammenti e sulle illuminazioni del

poeta e che fa dei singoli testi un qualcosa che assomiglia molto da vicino alle rocce ruvide e in lenta mutazione dei litorali e delle coste è quindi anche ricerca dell'*originario* e dell'essenziale, di contro al mormorio montante e potenzialmente occlusivo della falsa pienezza della postmoderna civiltà della comunicazione. Caratteristica, questa, ben evidente anche dal punto di vista formale e che si concretizza nei singoli testi attraverso strategie di ripresa e di ricapitolazione, di ritorno su singoli punti che piano si stratificano e assumono diverse sfaccettature, proprio come succede nell'analisi geologica della materia. In questo modo, proprio la roccia si rende evidente come il correlativo del testo poetico e della mente diffusa, di una voce che continuamente ne sposa l'energia convogliandola sulla pagina attraverso una materialità nello stesso tempo vergine e complessa, razionale ed emozionale, isolata e in comunicazione, singolare e comunitaria – come può esserlo, appunto, il cerchio luminoso e concretissimo di un arcipelago del nord. Da questo punto di vista, il linguaggio e anche la singola parola, attraverso la nudità e la concentrazione nello spazio bianco e vuoto della pagina, assumono caratteristiche che potremmo definire "geologiche": infatti, la forza e la materialità significativa di ogni vocabolo appare come nuova e antichissima ad un tempo, capace di riportare sulla pagina le potenzialità latenti e in atto della propria genealogia, infrangendo ogni incrostazione esteriore, ogni blocco sul significato codificato, sprigionando quindi una energia capace di connessioni e campi di forze in comunicazione.

L'idea di "complessità" e di "complicità" rintracciabile in queste pagine, e presente già nel testo di apertura, che ci pare opportuno citare per intero – "... / poiché la questione è sempre / come / fra possibilità e cambiamenti / selezionare / gli elementi davvero fondamentali / e fare / della confusione / un mondo che duri / come ordinare / i segni e i simboli / così che continuo / a formare nuovi disegni / sviluppandosi / in nuove totalità armoniche / così da tenere viva la vita / con la complessità / e la complicità /

di tutto ciò che esiste - / c'è solo la poesia" - ci riporta all'idea di una scrittura e di un canone fondati sulla integrazione piuttosto che sull'esclusione (poiché è chiaro che ogni canone si basa sempre su restrizioni e selezioni), sulla connessione piuttosto che sull'immunizzazione, attuando un pensiero vivente e del vivente nella sua complessità, senza tuttavia cadere in una visione di tipo totalizzante e fusionale, mantenendo quindi ben vive le singolarità e le alterità in un essere *in comune* (ben tematizzato attraverso la figura dell'arcipelago) piuttosto che in un essere comune; e la differenza non è certo da poco poiché l'assunzione delle singolarità-alterità in una visione totalizzante non è altro che una falsa declinazione o, meglio, una assunzione identitaria di grado superiore, che può appunto configurarsi come canone, nazione, ideologia, assoluto.

Ed ecco che questa strategia in alcuni testi è resa evidente anche a livello lessicale, mediante l'uso di alcuni termini presi dalla lingua scozzese e lasciati sulla pagina nella loro materialità e singolarità, come spesso accade in White, anche attraverso il richiamo insistito ai nomi dei luoghi: la forza della nominazione, la potenza del nome non diventa mai quindi lingua chiusa in se stessa, ermetica del mistero, ma piuttosto irriducibile materialità che, proprio nella sua singolarità acquisisce la capacità di toccare e di essere toccata, vale a dire la propensione ad una comunicatività che non ricade mai nell'indistinzione; la stessa idea di caos, più volte stigmatizzata da White e debitrice delle più recenti teorie scientifiche sull'argomento, si configura proprio in questo modo - non cioè come con-fusione ma come capacità armonica di ascolto della dissonanza nell'ordine, del "brutto" nella bellezza: "la bellezza è ovunque / anche / nel più brutto / e ostile degli ambienti [...] dove non c'è spazio per la speranza / e solo la morte / invita il cuore / la bellezza è là / emerge / incomprensibile / inesplicabile"; o ancora: "e poiché il nostro fine non è perfezione / ma forma naturale / in movimento / que-

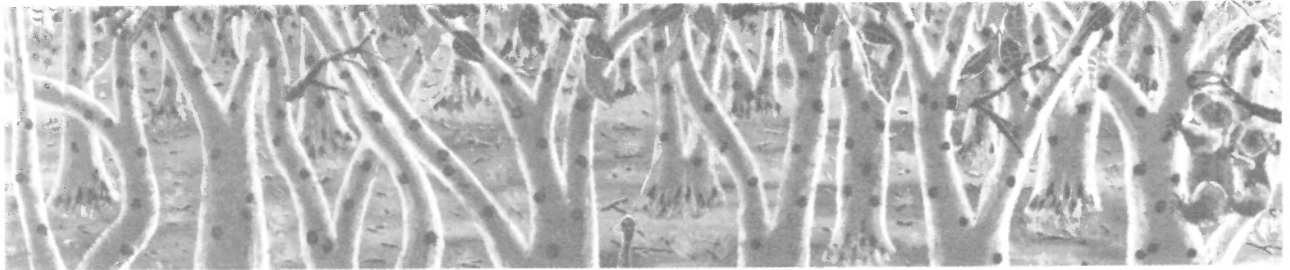
sto non ci scoraggerà / ne ci indurrà / a tuffarci / in una morbosa disintegrazione"; fino alla definizione di una poesia come "un simbolo complesso / che pone l'accento / sull'unione dei contrari / e sottolinea / il singolo nel molteplice / la possibile / difficile armonia". È chiaro che una tale visione è certamente debitrice nei confronti della filosofia pre-socratica ed eraclea in particolare, poi del pensiero orientale e anche della tradizione sciamanica, ma lo stesso White, proprio in questo poemetto, non esita a richiamare tra i suoi numi tutelari anche la figura di Rabelais, proprio per quella capacità, forse unica nella storia della letteratura occidentale, di integrare ogni aspetto del vivente, di mantenere aperto il canone tanto da renderne i confini luoghi di connessione piuttosto che di chiusura, cercando quella integrazione di alto e basso, di vergine e di intellettuale, di pensiero e di corporeità, nel tentativo di ricongiungere ogni nuda vita a tutte alle sue potenzialità, ad una vera e propria "forma-di-vita" che non escluda niente e il cui centro, potremmo dire, abita proprio i confini, i litorali - non a caso luoghi privilegiati della poetica whitiana.

Per concludere, un richiamo particolare andrebbe fatto intorno alle problematiche relative alla traduzione. Diciamo subito che risulta particolarmente difficile riportare all'interno della lingua e soprattutto del codice poetico italiano una scrittura di questo tipo e una poetica con tali premesse. In primo luogo, il problema è relativo alla scelta, da parte di White, di un tipo di linguaggio caratterizzato dalla non contraddizione tra impiego di un lessico preciso, a volte scientifico e tecnico, concretamente radicato nella materialità e nella lucidità razionale, in concomitanza con l'uso di una lingua che rimane comunque ad alto tasso poetico, ricca di assonanze e di ritmo, non certo immune da un sottile e sorvegliatissimo gioco essenziale con il significante e con la parte più propriamente fonica della parola, che non fa che ribadire l'idea di una fusione tra pratica, esperienza e speculazione. Ebbene, proprio questo tipo di

codice risulta particolarmente lontano dalla linea principale della letteratura italiana, abituata certamente ad assumere al suo interno anche quote cospicue dei linguaggi tecnici - basti pensare, solo per fare qualche nome ormai pienamente canonizzato, a Pascoli, d'Annunzio o lo stesso Montale per certi aspetti - ma che di solito, almeno in linea generale, si serve di queste potenzialità in vista di un accrescimento certo fortemente sbilanciato verso effetti eminentemente stilistici ed estetici, quando invece in White la scelta si configura con forza come fusione del lato conoscitivo e di quello più propriamente legato alla forma e alla sua bellezza. In questo poeta, insomma, pare che ogni singola parola trovi contemporaneamente giustificazione ad entrambi i livelli. La trasposizione in lingua italiana rischia quindi di smarrire, ci pare, il legato poetico e prosodico oppure, in altri casi, la materialità ruvida e concretissima che nella versione originale l'inglese espone anche con forza e concentrata in ogni singola parola; nella nostra tradizione, in effetti, una tale concentrazione sulla parola in quanto tale ricade quasi inevitabilmente nei paraggi di una assolutizzazione, sempre estetizzante, del lato per così dire "ermetico" del vocabolo, legato quindi ad un tipo di evocazione preziosa e addirittura esclusiva, pericolosamente assediata dalla smaterializzazione e da una spiritualizzazione come distanza e intangibilità angelicata, che ci pare molto lontana dalla poetica "originaria", energetica e "barbarica" di White. E in questa aporia, forse, traspaiono in controluce i limiti sia del canone italiano, sia della poetica whitiana, sia di una declinazione non certo piena e veritiera di quello che siamo soliti chiamare "razionalità": sul discrimine di questo non luogo a procedere, su questa terra di nessuno dell'incontro e dello scontro, dove due mondi si specchiano e si riconoscono anche nelle loro costitutive difficoltà e mancanze, si nasconde forse il tesoro vero di ogni traduzione, e forse anche il senso del confine e della poesia così come li intende lo stesso White. -



# italofonia e europa postcoloniale



**Nicoletta Brazzelli**

Recensione di: Abdulrazak Gurnah, *Desertion*, London, Bloomsbury, 2005, pp. 262  
Abdulrazak Gurnah, *Il disertore*, traduzione italiana di Laura Noulhan, Milano, Garzanti, 2006, pp. 302

.....

*Desertion* è il settimo romanzo di Abdulrazak Gurnah, nato a Zanzibar nel 1948 e trasferitosi nel 1968 in Gran Bretagna, dove attualmente insegna all'Università del Kent, a Canterbury, occupandosi prevalentemente di letteratura coloniale e postcoloniale. Oltre che romanziere, infatti, Gurnah è anche autore di diversi studi critici sulle letterature africane e postcoloniali in genere. Il tema che percorre, secondo prospettive diverse e punti di vista differenti, tutta la sua opera narrativa, è quello dell'esperienza dolorosa dell'immigrazione, del trasferimento dalle ex-colonie africane che hanno raggiunto l'indipendenza alla Gran Bretagna, spesso rappresentata come razzista e incapace di accogliere e integrare al suo interno chi proviene da paesi di tradizioni diverse. Fin dai primi romanzi, *Pilgrim's Way* (1988) e *Dottie* (1990), viene sviluppato il motivo del viaggio e della migrazione; se in *Admiring Silence* (1996) l'emigrato che si è stabilito nel Regno Unito si rende conto della sua diversità e della sua trasformazione nel

momento del ritorno in patria, in *By the Sea*, pubblicato nel 2001, tradotto per Garzanti nel 2002 da Alberto Cristofori con il titolo *Sulla riva del mare*, un rifugiato viene derubato alla dogana inglese dell'incenso, che costituisce l'unico legame con il suo paese d'origine. Anche in *Desertion* si profila un'amara esperienza di migrazione che riflette quella dell'autore del romanzo: "I don't feel British" ha affermato Gurnah in una recente intervista (maggio 2005) comparsa sulla versione online del *Deccan Herald*. In relazione alla sua condizione di emigrato che non ha più fatto ritorno in patria, e che comunque è riuscito a ottenere un ruolo intellettuale di rilievo in Gran Bretagna, l'autore di *Desertion*, nella medesima intervista, ha osservato che "places don't live just where they are, they live within you". Nel breve saggio autobiografico intitolato "Writing and Place", apparso su *Wasafiri* (n. 42, 2004, pp. 58-60), lo scrittore di Zanzibar riflette sulla sua esperienza personale, mettendone in rilievo gli aspetti universali, dal momento che i luoghi del paese d'origine continuano a vivere nel profondo di tutti coloro che si sono trasferiti altrove, per necessità di studio e di lavoro.

*Desertion* ha una struttura narrativa complessa, ed è scritto in un linguaggio raffinato e seducente; esso rivela, soprattutto in alcune parti, un lavoro di riflessione critica sull'Impero e sui suoi esiti postcoloniali nell'area dell'Africa orientale in cui l'autore è

nato e cresciuto. Il romanzo utilizza anche un variegato campionario di termini locali, appartenenti allo swahili, idioma ibrido che si è formato e consolidato nell'area insulare di Zanzibar e della costa orientale africana, in zone che hanno conosciuto la mescolanza e la sovrapposizione di etnie e culture diverse, a partire dalla presenza araba, persiana e indiana, risalenti a epoche remote. La traduzione italiana del romanzo, apparsa nel 2006 per mano di Laura Noulhan, ha dovuto affrontare il problema se rendere i termini locali in italiano oppure riportarli nella lingua originale, secondo la translitterazione dall'arabo; la traduttrice, con una scelta condivisibile, di solito preferisce lasciare le espressioni e le parole swahili in corsivo, sebbene ciò a volte renda difficile, almeno all'inizio, la lettura e la comprensione del romanzo.

La regione dell'Africa costiera orientale e dell'arcipelago di Zanzibar (attualmente parte della Tanzania) in cui è ambientata la narrazione, per secoli un crocevia di popolazioni diverse, che ha conosciuto prima il dominio portoghese, poi la colonizzazione tedesca e poi (soltanto per l'arcipelago) l'assoggettamento al sultano di Muscat e Oman. Zanzibar è divenuta un protettorato britannico nel 1890: nel romanzo di Gurnah è rappresentata come una sorta di Eden nutrito dalle brezze tropicali, contraddistinto dalle strade polverose e assolate, vibranti dei rumori della vita e

dell'amore, ma invaso, sfruttato e irrimediabilmente rovinato dagli europei. La mescolanza etnica, culturale e linguistica, l'interazione tra *settlers* e popolazioni locali ha dato vita a un mondo estremamente variegato, ma anche a tensioni superficialmente etniche ma in realtà di potere politico che, una volta conclusa la lotta per l'indipendenza, ottenuta nel 1963, sono esplose; l'anno successivo, infatti, una sanguinosa rivoluzione ha subito interrotto il processo appena avviato verso l'autonomia e la pace. Le vicende storiche e politiche di *Desertion* sono legate in maniera inestricabile all'esistenza dei diversi personaggi che popolano il romanzo, che riguarda, come si legge alla fine della prima parte, "how one story contains many and how they belong not to us but are part of the random currents of our time, and how stories capture us and entangle us for all time" (p. 120). *Desertion* sviluppa una narrazione frammentata che comprende momenti distinti della storia del paese; una sola voce narrante racconta le vicende, ma senza rivelarsi subito. Gurnah adotta una tecnica narrativa che dischiude gradualmente al lettore situazioni e personaggi, tanto che, appunto, lo stesso narratore non si palesa in quanto tale all'inizio dell'opera, affidandosi a una voce impersonale. Il romanzo si apre in una radiosa mattina del 1899, sulla piazza di una cittadina costiera nei pressi di Mombasa: un europeo viene ritrovato, sfinito e bisognoso di cure, da Hassanali, un negoziante di origine indiana, un *dukawallah*, che si appresta ad aprire la moschea e a chiamare i fedeli alla preghiera. Lo *mzungu*, dapprima solo un corpo senza nome né storia, incuriosisce la comunità della cittadina, viene subito soccorso e curato da Hassanali e dalla sorella: ben presto, però, interviene l'ufficiale britannico della zona, che lo conduce nella sua residenza, l'unica dimora sicura per un occidentale. Hassanali e la sua famiglia rappresentano, in quanto indiani e musulmani, una parte significativa delle etnie che caratterizzano la regione: il loro profondo rispetto per la vita umana si manifesta nella pietà nei confronti dello sconosciuto. Le diverse esisten-

ze del negoziante, della moglie, della sorella Rehana vengono svelate a poco a poco; la loro abitazione, sul retro del negozio, sembra testimoniare la serenità di un ambiente che però nasconde lati oscuri, sofferenze, disagi.

Lo straniero si rivela essere Martin Pearce, un orientalista inglese, conoscitore dell'arabo e osservatore attento degli usi e dei costumi locali, in viaggio nell'Africa orientale, che, dopo essere stato derubato dai suoi accompagnatori somali, era stato abbandonato a se stesso. Il funzionario britannico Frederick Turner, che si occupa di Pearce sottraendolo alle cure pericolose degli indigeni, è una sorta di imperialista poeta, che vive di letteratura e sente su di sé la responsabilità britannica nei confronti dei nativi; il suo amico Burton (il cui nome non può non richiamare l'esploratore ottocentesco dell'Africa centro-orientale e le cui idee ricordano quelle del conradiano Kurtz), invece, che gestisce una grande proprietà a Bondeni, non fa che ragionare sull'importanza dello sfruttamento economico del continente africano dove i *niggers*, a suo parere originariamente buoni, sono stati corrotti dagli arabi. Ascoltando i discorsi dei due compatrioti, Martin appare disgustato dalla *ubris* dell'Impero, tanto da dichiarare: "I think that in time we'll come to be ashamed of some of the things we have done" (p. 85). I tre colonizzatori della prima parte del romanzo si fanno portatori di visioni diverse e contraddittorie sull'Impero, e proprio nelle lunghe conversazioni che vengono riportate si avverte il taglio intertestuale di Gurnah. L'attrazione fatale tra Martin e Rehana viene invece descritta in poche righe: il viaggiatore inglese e la sorella di Hassanali diventano amanti; la voce narrante lamenta la propria impotenza e incapacità di descrivere un simile evento, vista la sua estrema improbabilità (ma è evidente l'ironia dell'autore). L'interruzione della narrazione, con l'introduzione di un discorso in prima persona, spezza il ritmo del racconto. La seconda parte di *Desertion* è ambientata negli anni '50 a Zanzibar, e ruota attorno alle vicende che lega-

no tre fratelli: Amin, il maggiore, Rashid, e Farida. L'evento centrale è la passione che nasce tra Amin e Jamila, e che porta i due giovani a intrecciare una relazione clandestina: Jamila infatti, bellissima e spregiudicata, è una donna divorziata, ma la sua macchia più grande è quella di essere la nipote di Rehana, ossia della donna africana che si era unita a un bianco. I genitori di Amin, una coppia di insegnanti, trasgressivi in gioventù, impongono al figlio di troncare la relazione, ed egli subisce la loro imposizione, sebbene dolorosamente, decidendo di dedicarsi da allora in poi solo allo studio e al lavoro di insegnante, al servizio del suo paese in trasformazione. Il fratello minore, detto "l'italiano", per l'interesse verso le lingue e le culture europee, studia invece intensamente, con l'obiettivo di ottenere una borsa di studio in Inghilterra, e vuole eccellere a tutti i costi, nonostante le fatiche e le difficoltà che la realizzazione dei suoi progetti comportano.

Rashid è un narratore che dichiara la sua impotenza a comprendere le vicende che gli sono state raccontate, ma anche quelle a cui ha assistito direttamente, sia personali e familiari, sia collettive, relative alla storia del suo paese. Una volta trasferitosi in Inghilterra, può soltanto immaginare la confusione che regna nella sua patria dopo la dichiarazione dell'indipendenza: il suo soggiorno di studio, dopo gli scontri sanguinosi del 1964, si trasforma in un vero e proprio esilio. Egli si sente "a stranger in the middle of nowhere" (p. 222), ma, a un certo punto, decide che è venuto il momento di tornare a casa; la sua storia personale, allora, si è già intrecciata con quella di Barbara Turner, discendente dalla famiglia di Martin Pearce. È comunque solo la terza parte del romanzo a chiarire al lettore che il narratore delle intricate vicende è Rashid, il quale si trova in Inghilterra, proprio mentre il suo paese si dibatte nel contesto della recente indipendenza, segnata da una serie di violenze e di disordini. Dopo un difficile percorso che lo ha fatto approdare al posto di professore universitario, ma senza che egli si senta ancora integrato nel paese di adoizio-

ne, quando la moglie lo lascia decide di raccontare al fratello rimasto in patria la sua triste vicenda, e riceve in cambio dal fratello la confessione dell'esperienza difficile vissuta molto tempo prima, dell'amore impossibile tra lui e Jamila. Soltanto allora Rashid unisce vari frammenti delle storie famigliari che gli sono state raccontate o di cui è stato spettatore, collocandole all'interno del faticoso itinerario di costruzione della sua identità che ha comportato il distacco dalla famiglia e dalla patria, il dolore, l'alienazione, ma anche nuovi incontri, oltre che nuove sofferenze: nei complicati e dolorosi processi che accompagnano l'emigrazione risulta allora fondamentale la memoria del passato, che è necessario ricostruire attraverso le vicende sia personali che collettive.

Il tema che si pone al centro del romanzo è quello della *miscegenation*, delle unioni sessuali interrazziali, il cui stigma si imprime su più generazioni. L'esilio costituisce l'altro motivo dominante dell'opera. *Desertion* sembra voler ribadire che ogni storia implica un abbandono, e che è la mescolanza etnica, il *mixed blood*, a determinare le situazioni più strazianti. Sono soprattutto gli uomini ad abbandonare le donne: Pearce torna in Inghilterra alla fine del suo mandato, senza preoccuparsi che Rehana resti sola, a Mombasa, in attesa di una figlia; Amin, per non disobbedire ai genitori, rinuncia a Jamila. Gli emigrati come Rashid abbandonano la loro terra proprio quando essa ha bisogno di loro; gli inglesi, d'altro canto, sono costretti a lasciare progressivamente i territori dell'Impero. Se il titolo *Desertion* richiama gli abbandoni, volontari e forzati, di cui il romanzo è intessuto, il titolo della traduzione italiana *Il disertore* non sembra in grado di racchiudere la stessa complessità e la varietà degli abbandoni, e contiene una connotazione militare e maschile che non rende conto dell'estrema problematicità del romanzo, in grado includere anche punti di vista diversi. Il capitolo intitolato "Rehana" cerca infatti di aprirsi anche alla percezione femminile.

La costruzione narrativa, fatta di

interruzioni, riprese, intrecci, riflette un universo in cui le relazioni tra personaggi e nazioni sono frammentate, e le vicende storico-politiche della decolonizzazione influiscono in maniera determinante sulle relazioni personali. Un senso di fatalità, di perdita, di dolore inspiegabile e incontenibile aleggia su tutta l'opera: l'ultima sequenza mostra Rashid e Barbara in partenza per Zanzibar, dove dovranno affrontare una serie di convenzioni sociali ed etniche, e dove il loro legame nascente verrà nuovamente messo a dura prova. Secondo le molteplici prospettive attraverso cui vengono rivelate le tensioni razziali appartenenti al passato coloniale e al presente postcoloniale viene approfondito il tema della costruzione delle identità contemporanee, prodotte da abbandoni, rifiuti, perdite; ma nella difficile realtà multietnica e multiculturale, è importante soprattutto acquisire una nuova consapevolezza di sé attraverso la conoscenza del passato e la sua ricostruzione e interpretazione, per quanto questo processo non possa che dare esiti incerti e di difficile comprensione. ▬

## Esterino Adami

Gautam Malkani, *Londonstani*, London, Fourth Estate, 2006, pp. 343

Al momento della pubblicazione, nel 2006, il romanzo d'esordio di Gautam Malkani venne accolto da critiche e dubbi, prima di tutto in riferimento all'esplosione di violenza e criminalità che lo accosta a *A Clockwork Orange*, di Burgess, aggiornandolo in chiave diasporica. Il testo segue infatti le vicissitudini di una *gang band* di origini sudasiatiche, composta da Hardjit, Ami, Ravi e Jas, il narratore e punto nevralgico dell'intero meccanismo narrativo; si tratta di un manipolo di ragazzi dediti al traffico illecito di cellulari rubati o di dubbia provenienza, ubriachi di cultura consumistica, *machismo*

dominante e irrinunciabile sottomissione alla moda, che crescono in quella Little India che è Hounslow, sobborgo londinese cresciuto all'ombra del gigantesco complesso aeroportuale di Heathrow.

Ciò che colpisce maggiormente in *Londonstani* è non tanto lo sviluppo narrativo, quanto piuttosto lo stile linguistico agrodolce, amaro e sofferente che caratterizza i personaggi. Il giovane autore incorpora abilmente, in una miscela di inglese non-standard, corroso da contaminazioni di *slang* giovanile, una ricchezza comunicativa che spazia dallo stile di scrittura dei messaggi di testo (*texting*, con una notevole fioritura di abbreviazioni e forme sintetiche), alle commutazioni di codice, all'infiltrazione di termini tratti dalle lingue indiane, soprattutto hindi e punjabi. Se le lingue della propria cultura di origine costituiscono un retaggio irrinunciabile, Jas e i suoi compagni elaborano un ulteriore sistema per rendere impenetrabili le loro conversazioni. I genitori e gli immigrati di prima generazioni utilizzano una parlata ancora marcata da un senso di alterità, quasi delle vignette linguistiche come quelle che caratterizzano la serie televisiva *The Kumars at No. 42* ("Jas, vot did I tell you, huh? I tell you already: vot you boys know about family matters, huh? Why you don't just respect our customs, huh?", p. 270), mentre i figli si appropriano della dinamicità dell'inglese, reinventato e arricchito dalle culture asiatiche ("Hardjit says something to us in Urdu slang so that his mum can't understand. He always said a proper rudeboy shouldn't just know either Hindi or Panjabi to keep shit secret from mums an dads. I'm still workin on my Panjabi, though I reckon I already know more than most coco-nuts do.", p. 69). Così la parlata dei giovani, iperbolica, smodatamente sboccata, quasi schiacciata dalle profonde frustrazioni legate ai tentativi e ai fallimenti delle politiche sociali di integrazione etnica, diventa spia d'allarme di un'intera generazione.

In Malkani, giornalista del *Financial Times*, si può scorgere un interesse anche per il discorso politico ed economico, non solo nell'inclinazione

edonistica dei suoi personaggi verso un forte individualismo nelle loro vite sbandate, ma anche nell'analisi di un capitalismo incontrollato di memoria post-thatcheriana, metastasi di una società smarrita. Per tenere alta la propria *street-cred* Amit e compari si rivolgono a una serie di feticci commerciali, segni di un'identità postmoderna di massa, costruita sull'importanza assegnata a cellulari di ultima generazione, auto veloci, abiti firmati, mondo dei miraggi e delle apparenze. E la lezione che apprendono da Sanjay — un ragazzo indiano formatosi a Cambridge e indicato da Mr Ashwood, l'insegnante dei protagonisti, come esempio felice e di successo delle fortune del migrante in Inghilterra — sembra azzerare maggiormente le speranze di cambiamento, poiché quello che sembra soltanto uno spregiudicato ragazzo si rivela essere un bieco affarista, invischiato in un giri d'affari poco puliti e pronto a tutto per raggiungere i propri obiettivi. L'ingorgo narrativo, generato da crisi, violenze, incomprensioni, colpisce Jas, scisso fra l'improbabile storia d'amore con Samila, una ragazza musulmana, il senso di appartenenza alla sua cricca, le pesanti minacce del benestante e corrotto Sanjay.

Si ritorna quindi alla contrapposizione fra *desi*, termine hindi che ruota attorno al significato di "autoctono" (in riferimento all'India), e "autentico", e per estensione tutto ciò che è o rappresenta l'India e l'Asia meridionale, e *gora*, lemma che si riferisce al "colore bianco della pelle", e in una più ampia accezione, spesso con toni derogativi, un "occidentale". Le definizioni etniche appaiono ancora fondamentali, nonostante gli sforzi del multiculturalismo, e così per esempio nei *coconuts*, ("brown on the outside but white on the inside", p. 131) pare trovarsi traccia di quell'atteggiamento mimetico, di "scimmiettamento culturale" che ha segnato l'epoca coloniale. Tuttavia il conflitto etnico qui erompe con una violenza inaudita ("Hardjit always knew exactly how to tell others that it just weren't right to describe all desi boys as Pakis. Regarding it as some kind a civic duty to educate others in this basic

social etiquette, he continued kicking the white kid in the face." p. 4), e assume quasi le forme di una folle dimostrazione di colonialismo rovesciato, in un moto circolare, con violenza generate da insoddisfazioni sociali, culturali, economiche.

Il romanzo non appare innovativo nelle sue linee strutturali, ma dipana un *collage* di microstorie (le tensioni della famiglia di Amit per il fidanzamento del figlio, la morte del nonno di Reena), nutrendosi di rimandi tipici, e in parte ormai un po' stereotipati, della cultura della diaspora indiana, sovrapponendo l'esotismo di Bollywood con le periferie di Kureishi e l'allegria frizzante di *Goodness Gracious Me*. Vi è comunque un vero e proprio *twist in turn*, perno destabilizzante della scrittura di Malkami, che si verifica nelle ultime pagine del testo e interroga il lettore, proponendo domande e non risposte sul dibattito spinoso del potere egemone delle culture occidentali nei confronti delle comunità di migranti e, più in generale, sul perimetro della cifra identitaria. L'aver relegato — e concentrato — una parte così pregnante di riflessioni in coda alla storia forse indebolisce parzialmente *Londonstani*, ma la sua dimensione linguistica, stravagante e vivace, rimane specchio dei mutamenti sociali dell'Inghilterra postcoloniale nel XXI secolo. ▸

## Francesca Giommi

Mike Phillips, *L'ombra di me stesso*, trad. it. Silvia Fornasiero, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006, pp. 468 (*A Shadow of Myself*, London, HarperCollins, 2000, pp. 272)

Andrea Levy, *Il frutto del limone*, trad. it. Laura Prandino, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006, pp. 403, (*Fruit of the Lemon*, London, Review, 1999, pp. 339)

.....

Congiunti dal filo rosso di colonialismo, imperialismo e diaspora, i due romanzi *L'ombra di me stesso* e *Il*

*frutto del limone* pubblicati da Baldini Castoldi Dalai editore portano in Italia le opere di due tra i maggiori esponenti della *Black Britain*, rispettivamente Mike Phillips e Andrea Levy. Nonostante le evidenti differenze di stile e personalità, i due scrittori sono accomunati da una esperienza personale alquanto simile che si riflette con analogie significative nella loro narrativa. Entrambi di origine caraibica, Phillips e Levy vivono a Londra da cinquant'anni: Mike Phillips vi arrivò da bambino nel 1956 con la sua famiglia proveniente dalla Guyana, Andrea Levy ci è nata in quello stesso anno da genitori emigrati dalla Giamaica nel 1948 (il padre era uno dei 492 giamaicani che giunsero al porto di Tilbury a bordo della celebre *S/S Empire Windrush*). Per entrambi, crescere a Londra nella seconda metà del Novecento ha implicato un confronto con le proprie origini e la propria storia che li ha portati all'elaborazione di una identità ibrida e composita, di quell'identità comunemente definita *black British* che raccoglie e re-interpreta le molteplici eredità storiche, biologiche, linguistiche e culturali del colonialismo e delle migrazioni di massa coincise con lo sfaldamento dell'impero britannico. Protagonisti dei due romanzi sono due londinesi di colore, invero molto diversi tra loro per età, sesso e professione, che a un certo punto della loro vita scoprono di avere alle spalle una storia e una famiglia a loro sconosciute e si mettono alla ricerca di verità nascoste. Tanto Joseph ne *L'ombra di me stesso* quanto Faith ne *Il frutto del limone* discendono infatti da migranti della diaspora nera approdati a Londra dopo la seconda guerra mondiale ed entrambi scoprono solo da adulti di avere famiglie ramificate che affondano le radici in paesi lontani come il Ghana o la Giamaica. Inglese per diritto di nascita, gli esponenti di quelle che Stuart Hall ha definito le "New Ethnicities" non possono tuttavia prescindere da una necessaria presa di consapevolezza che passa attraverso il recupero delle origini e del passato — che si collocano altrove — per sancire e legittimare il proprio presente e futuro in Gran Bretagna. Dalla ricostruzione delle storie perso-

IL TOLOMEO

nali dei protagonisti e delle loro famiglie, nei due romanzi riaffiorano poco a poco le vicende della storia dell'impero che ha disperso le popolazioni afro-caraitiche su tre continenti, congiungendo le coste di Africa, Americhe ed Europa sulle rotte dell'Atlantico nero, celebrato da Paul Gilroy nel suo *The Black Atlantic, Modernity and Doble Consciousness* come spazio transnazionale ibrido, fluido e sempre in movimento.

Ne *L'ombra di me stesso* il produttore londinese Joseph Coker incontra il fratello George a Praga durante un festival e si vede costretto a confrontarsi con il lato oscuro della sua anima, con la parte nascosta della sua famiglia e della sua storia. *Thriller* emozionante e ricco di *suspense*, il romanzo è incentrato sul tema del doppio, sull'opposizione tra bene e male, bianco e nero, est e ovest, ma sconfinando oltre i limiti del genere in una trama articolata e ben ordita, densa di storia, rimandi e avvenimenti. L'azione si sposta da Amburgo a Praga, da Londra a Berlino negli anni '90 collegando le vite di due fratelli che non sapevano di essere tali (cresciuti l'uno a Londra, l'altro nella Germania dell'Est) a quella del padre africano. Joseph e George sono infatti entrambi figli di Kofi Coker, ghanese immigrato a Londra dopo la guerra e studente in Russia negli anni '50: ed è attraverso il diario del padre che riaffiora la loro storia familiare, intersecandosi con quella delle lotte anticoloniali africane e del regime sovietico. Dalle pagine del diario si apprende degli incontri tenutisi a Manchester alla fine degli anni '50 tra i grandi personaggi che avrebbero di lì a poco guidato la lotta per l'indipendenza delle loro patrie, come Kenyatta, Padmore e Nkrumah: e da questa narrazione intima e personale emergono le speranze di istruzione e libertà che Kofi condivide con i giovani studenti africani sparsi in tutto il vecchio mondo in un periodo di cruciale cambiamento. *L'ombra di me stesso* è anche un grande ritratto dello scontro ideologico tra Est e Ovest: numerose sono le analogie che Mike Phillips argutamente suggerisce tra il crollo del-

l'impero britannico e la caduta del muro di Berlino, così come tra gli imperialismi che li hanno preceduti. Il parallelo costituisce un monito contro le pratiche imperialiste o neo-colonialiste dell'era contemporanea e mette in evidenza una ciclicità della storia che non sempre fa tesoro dei propri errori. Il programma di conquista delle terre vergini di Chruscev sembra infatti ricalcare molto da vicino il modello degli imperi coloniali occidentali, come uno dei compagni di studio rivela a un ancora giovane ed idealista Kofi: "...la Siberia è il nuovo orizzonte. I russi faranno lo stesso laggiù. Inventeranno qualche assurdo sistema per estrarre il massimo delle risorse, prenderanno tutto quello che potranno, lo trasferiranno al centro per usarlo come meglio credono e poi lasceranno quelle terre in condizioni peggiori di come le hanno trovate. Cosa ti ricorda tutto ciò? Il colonialismo, vero? Il punto è che proprio adesso, in Africa e in Asia, hanno davanti agli occhi come finirà, ma non vogliono accorgersene. Al momento, ai dirigenti del Partito l'imperialismo sembra una buona soluzione, e quando si renderanno conto dei costi reali sarà troppo tardi." (p. 333)

La giovane protagonista de *Il frutto del limone*, Faith, cresce altrettanto ignara delle proprie origini e senza alcuna consapevolezza del colore della propria pelle e sarà soltanto al momento di trovarsi un lavoro che si renderà conto di essere nera e di vivere in una società bianca e razzista. La necessità di recuperare la propria storia e quella della sua famiglia giamaicana diventa per Faith l'anello di congiunzione indispensabile tra il suo passato coloniale e il suo presente in Inghilterra, necessario per rinsaldare e rifondare su basi nuove e più sicure il suo senso di appartenenza e identità. Il viaggio che la ragazzina intraprende in Giamaica dopo esser stata derisa per anni dai compagni di scuola per il fatto che i suoi genitori fossero arrivati in Inghilterra su una bananaiera, è un viaggio di ritorno alle origini, sia fisico che metaforico, alla scoperta di un passato per Faith inve-

rosimile e inatteso. Le affascinanti storie di zia Coral la introducono in un mondo ignoto e ricompongono i tasselli mancanti della sua sinora lacunosa e offuscata conoscenza. Appartenenti a diverse etnie e culture, i suoi avi hanno attraversato ininterrottamente l'Atlantico toccandone numerose sponde, da Panama a Cuba, da Harlem alla Scozia, dal continente africano a quello americano ed europeo. Saga non solo di una famiglia ma di un intero popolo, esemplificazione dell'impero, la ricostruzione di questo albero genealogico così complesso e ramificato dimostra quanto gli incontri e le ibridazioni tra inglesi e abitanti delle ex-colonie non siano iniziati dopo la seconda guerra mondiale quando le Indie Occidentali "invase" la Gran Bretagna, come gli inglesi vorrebbero far credere, ma si siano protratti per secoli, soprattutto grazie alla mobilità dei colonizzatori stessi. Che molte famiglie aristocratiche inglesi del '700 e dell'800 basassero la loro ricchezza sulle piantagioni e sulla tratta degli schiavi è un dato di fatto riconosciuto già in opere come *Mansfield Park* di Jane Austen o *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys, nonostante i tentativi della storia ufficiale di occultare un passato scomodo. Il fascino di queste "altre" storie è incrementato dalla molteplicità di voci da cui Faith le sente narrare: il racconto procede di bocca in bocca e dalla narratrice principale, zia Coral, passa di volta in volta ad altri personaggi, per lo più donne, ciascuno con punti di vista e dettagli personali da aggiungere. In linea con la tradizione orale caraibica, e prima ancora africana, che affida ai suoi *griot* il compito di custodirla e trasmetterla, la storia di questa famiglia, sospesa tra realtà, mito e immaginazione, si svolge, arricchisce e crea nel momento stesso in cui la si narra. Attraverso la voce collettiva di una stirpe il passato rivive, fatto di storie nella storia, di realtà minori, di microstorie, che si riagganciano nei momenti più inattesi alla macrostoria universale, con esiti spesso sorprendenti. La riscoperta di queste radici permette a Faith di tornare a casa in Gran Bretagna con una consapevolezza tutta nuova:

"Lasciate pure che quei bulletti mi

corrano appresso nel cortile della scuola, che mi dicano: "Sei una negra, Faith è una negra". Io sono la nipote di Grace e William Campbell. io sono la pronipote di Cecelia Hilton. Io discendo da Katherine la cui madre era schiava. Io sono la cugina di Afria. Io sono la nipote di Coral Thompson e la figlia di Wade e Mildred Jackson. Dicano pure quello che vogliono. Perché io sono la figlia bastarda dell'impero e verrà il mio momento." (p. 390)

Queste storie di diaspora e migrazioni contraddistinguono da sempre i Caraibi, isole meticcie per eccellenza, sul cui suolo alle popolazioni locali in gran parte sterminate dai colonizzatori si sono mescolati gli schiavi trasportati dall'Africa e i coloni provenienti dalla vecchia Europa. Le Antille sono poi a loro volta diventate punti di partenza per nuove migrazioni verso gli USA, il Canada o l'Europa per le più disparate motivazioni, dalla ricerca di lavoro e denaro a quella di istruzione, dalla guerra all'amore. Quella verso la Gran Bretagna dopo la seconda guerra mondiale quindi non è che una delle grandi traversate oceaniche che questo popolo migrante ha compiuto e costituisce il tema centrale delle opere più note dei due autori: la raccolta di interviste e testimonianze *Windrush: the Irresistible Rise of Multi-racial Britain*, curata a quattro mani da Mike Phillips e dal fratello Trevor, e il capolavoro di Andrea Levy *Small Island*, arrivato lo scorso anno in Italia con il titolo di *Un'isola di stranieri* (Baldini Castoldi Dalai). In queste grandi epiche di migrazione e ibridazione confluiscono le tante storie che dall'Africa e attraverso i Caraibi hanno solcato per secoli l'Atlantico alla volta della Gran Bretagna, dando vita a quella *Black Britain* cosmopolita, ibrida e creativa

che Mike Phillips e Andrea Levy magistralmente interpretano e rappresentano. —

Francesca Giommi è dottoranda in "Letterature e culture dei paesi di lingua inglese" presso l'Università degli Studi di Bologna, con un progetto di ricerca sulla diaspora afro-caraibica e la cultura e letteratura *Black British*. Ha studiato anche presso la Metropolitan University di Londra (UK) e la Brown University di Providence (USA), ha scritto per il *Manifesto* e attualmente collabora con le riviste *Afriche e Orienti* e *Pulp Libri*.

## Francesca Piviotti Inghilleri

Aminata Fofana, *La luna che mi seguiva*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 256

.....  
*Il ricordo della magia, la magia del ricordo: l'Africa scrive anche in italiano*

Aminata Fofana, giovane artista nata in Guinea, è vissuta a lungo in Europa, è romana d'adozione e in italiano ha scritto il suo primo libro *La Luna che mi seguiva*.

Il racconto di Fofana diverte, porta in una direzione altra, in un mondo senza ipermercati, cellulari, internet dove le donne hanno sempre un potere (magia e/o bellezza), gli uomini sono sempre saggi (anche i matti), i piccoli – bambine incluse – coraggiosi e la natura ancora una madre che nutre i suoi figli e ne riceve rispetto. Insomma un mondo "felice". Forse grazie alla magia? O al ricordo di chi quel mondo ha dovuto abbandonare e

ha cercato di riappropriarsene e restituirlo nelle parole di un libro?

La narrazione è affidata alla bambina Saduwa, figlia del principe di un villaggio africano, e si snoda nel percorso di iniziazione alla vita adulta identificata con l'iniziazione alla magia. Il villaggio vive in una atemporalità colma dell'attesa dei segni che permettano l'identificazione del *prescelto*, come prevedono i racconti della tradizione e le figure totemiche, che grazie alla magia proteggerà il villaggio dal male.

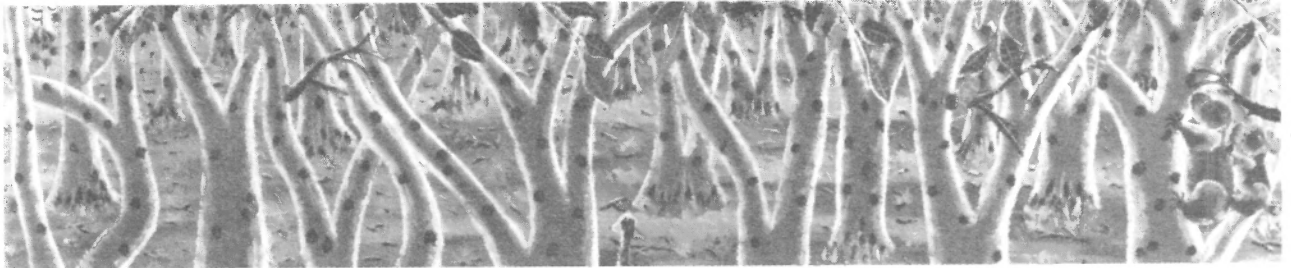
Il *prescelto* è Saduwa, una femmina, e toccherà al vecchio nonno, lo sciamano ormai prossimo alla dipartita, riconoscerla e guidarla non solo attraverso esperienze magiche che alterano e modificano le usuali percezioni di spazio e tempo ma anche fortificando con saggezza il rapporto con la natura e le sue manifestazioni già strettamente interrelati alla vita di Saduwa e a quella degli altri abitanti del villaggio.

La forza del ricordo di Fofana sta nella purezza, nella naturalità dell'orgoglio di sé, di una appartenenza al mondo e alla vita senza distinzione di tempi e luoghi. Nel racconto non ci sono indicazioni geografiche né riferimenti storici. Esiste un altrove a cui la piccola Saduwa è destinata, un altrove introdotto dall'esperienza dolorosa della morte della madre e di un tentativo di stupro da parte di un gruppo di ragazzi che quell'altrove già conoscono.

Saduwa e le sue sorelle lasceranno il villaggio e dovranno indossare le scarpe. Saduwa porterà con sé una bambola totemica, un concentrato di quell'energia vitale che dovrà nascondere e confiderà nella luna che, dal cielo, sembra seguirla sempre.

Fofana ci porge un dono e per renderlo più gradito utilizza la nostra lingua. Forse lei ha trovato una casa e noi una sorella. —

# interviste



## A Talk with Amitav Ghosh: *History and the Novel*.

\*\*\*\*\*  
"Is it possible to write about situations of violence without allowing your work to become complicit with the subject?"  
From Amitav Ghosh, *Incendiary Circumstances. A Chronicle of the turmoil of Our Times*, Houghton Mifflin, New York, 2006 (*Circostanze incendiarie*, a cura di Anna Nadotti, Neri Pozza, Vicenza, 2006, pp. 365)

Seminar organised by Luisa Passerini, Professor of Cultural History at the Faculty of Lettere e Filosofia of the University of Torino, in collaboration with the publishing house Neri Pozza.

5 maggio 2006

LUISA PASSERINI: Good afternoon and welcome to you all, I would like to welcome you on behalf of my self, prof. Paolo Bertinetti, who teaches English Literature, prof. Carmen Concilio, who teaches Literatures in English, and Anna Nadotti who has always been and still is Amitav Ghosh's translator into Italian.

In the first part of the meeting some of the speakers will be raising a number of issues and asking some questions to Amitav Ghosh which he kindly agreed to answer; subsequently we will be having a question and answer session.

The seminar is called "History and the novel" and it replies to a question posed by Amitav Ghosh in the preface of his book *Incendiary Circumstances* now translated into Italian in this beautiful new edition first presented at the "Salone", the book fair. The question is: is it possible to write about the presence of violence without allowing the work to become complicit with the subject? This question was inspired by Gandhi's ideas and referred in the book to many kinds of violence, from terrorism to colonialism, to environmental catastrophes such as the Tsunami. I was struck by this sentence because I recognise, through it, some of the problems that have been haunting my own work in History, in cultural history.

Let me observe, first of all, that in History violence is everywhere, in my case it is the violence of ideas and attitudes implicit in Eurocentrism, more specifically, I refer to my research, Eurocentrism in the field of emotions of love, love passions, in other words, the violence implicit in thinking and behaving as if courtly and romantic love had been invented by Europeans and were their unique and exclusive heritage.

I have chosen to work on this topic from within, as somebody who is located critically within Europe, both geographically and intellectually, but who, at the same time, wants to dislocate her gaze, to de-centre herself, to provincialise Europe and its heritage.

In this effort I found of decisive help not only the work by fellow historians such as Dipesh Chakrabarty, who I have just quoted, and Shahid Amin, but also your own work, I mean, first of all, your novels. I admire *In an Antique Land*, in Italian is *Lo Schiavo del Manoscritto*. In particular, the search for sources that historians would recognise immediately – a search of the traces of a letter of 1139, along ancient Jewish and Arabic documents. But it is the very structure of this novel that shows the relationship of affinity – not identity – between the forms of narration in history and in the novel, as well as the reciprocal influences between them.

*The Shadow Lines* [Le Linee d'Ombra], too, includes the telling scene on the search of news about the January riots of 1964 in Calcutta newspapers. But it is again not only this, it is the multiplicity of temporalities and places, Calcutta, Bangladesh, London, Africa, in which the novel is set that gives it greater relevance for the history of the diasporas of our recent times (alongside Arjun Appadurai's concept of spheres of diasporic communication). Your new book, *Circostanze Incendiarie* explores precisely the territory between history and the novel, and calls our attention to the aspects of identity and subjectivity, including suffering, which is also a form of subjectivity that history often forgets. The involvement of the subjects, both the writer and the protagonists of history.

This is why the book is useful in university courses like mine entitled "Cultural History". After reading this book, I can come up with some comments, initial replies on the question put in front of the book and of this seminar: violence.

The first comment is that in many situations the worst form of complicity would actually be not to write, not to expose violence. In the case of my research it is the intellectual and cultural violence of Eurocentrism that goes unnoticed in many books and in daily life. Silences of all kinds are thick, under the cover of obviousness, but this is especially true in connection with the history of love and emotions.

The second comment is that to re-discover those who in the past have fought against Eurocentrism, even partially, and are now obscure and forgotten, is a contribution to our present. It can be a little step in the direction of change. I think of the passages in which you deplore that so much suffering has not brought any change. I believe that your act of writing is a step in that direction, because this type of writing requires hope, the hope that certain dreams can reappear. Such is the hope that concludes your essay *Imperial Temptations, Tentazioni Imperiali*, that is, I quote: "It won't be long before most Americans begin to dream of an escape from the imprisonment of absolute power". To express this hope, opening up a space for future change, in spite of its utopian side, is another way of breaking any complicity with past violence.

My third comment is that there is not only violence in History and not only violence in Eurocentrism, there is also something else. This means that in Eurocentric people and attitudes also elements of humanity of solidarity can be found, of recognition of European culture's limits and of openness to other cultures. I think this echoes something that was said in the correspondence between you and Dipesh Chakrabarty in 2000, in which the possibility of living "fragments of joyful existence within structures of domination" was mentioned. Love has often acted as such a moment of joyful existence in spite of domination,

and love for the other is a way for reconsidering the self, of going beyond its historical limits and breaking determinism. These initial replies: denouncing injustice, suggesting hope, and recognising the other in the self, may be ways of replying to the general question "how to write about violence without becoming its accomplices". I would very much like to know what Amitav Ghosh thinks about all this.

AMITAV GHOSH: Thank you. Let me first of all thank you for inviting me. It's really a great pleasure to me to be here, in this wonderful city, in this amazing University. [audience laughs] Well, it is amazing to me that I come here to the great city of Fiat and find that there's such an interest in the work of Dipesh Chakrabarty, Shahid Amin and so on. All those scholars are friends of mine, so when you make these comments about History and my work in History, the first thing I would like to say is that the connections between my work and History don't just come out of my head. They come also out of my own intellectual context and the large part of that context is that I grew up with these guys. With subaltern studies, I mean. I come out of that intellectual context, Shahid's father was my teacher, the founder of subaltern studies Ranajit Guha is like an uncle to me, so there's a very deep personal context out of which we've come and I think this is not surprising. Also the movement of thought reached out in many directions, I mean, if you think of existentialism in France, in Paris, and, you know, forties, fifties, sixties... is something which reaches out in many different directions. Similarly I think this was true of the subaltern studies that implied many different people in many different ways...

LUISA PASSERINI: Thank you. Now I give the word to Carmen Concilio for the next comment...

CARMEN CONCILIO: Thank you. I would also like to thank Amitav Ghosh for being here, of course, and Luisa Passerini for inviting me here today. I would like to concentrate on certain

keywords that I think are relevant in your work. The first keyword would be "violence". The first thing that struck me was a coincidence. Because J.M. Coetzee also wrote an essay entitled "The Problem of Evil" and he also questioned, violence and the effect of writing about violence, the fear of exposing the reader, the audience, to images of violence, especially torture, executions and the like. What is your position about this? Where is the borderline, again, between, silence and writing, because you also said that sometimes you didn't find the words to cope, for example, with what happened on 9/11 or during the riots of 1984 in Delhi.

Where is the borderline between silence and the temptation to spare yourself and the reader images of violence and the due to write about what you witness?

AMITAV GHOSH: For me the question of not writing about violence in a non-violent way has a lot to do with the point of entry that you choose into a subject. The fact is that I don't think that it is possible for us today to ignore violence. Violence is omnipresent, in a sense it has always been omnipresent and Gandhi knew that.

He never thought that non-violence would turn the world non-violent, it was a way of dealing with the violence set in the world. Similarly, as a writer, I don't think that my personal feeling about non-violence can lead me to think that the world is non-violent, because it's self-evidently not. So the question then becomes how does one write about non-violence, how do you find your way into a circumstance of violence in a non-violent way.

I'll give you two examples: one is the riots of 1984 in New Delhi when Indira Gandhi was assassinated by a Sikh terrorist and there were terrible riots and thousands of Sikhs were killed by Hindu mob. When I chose to write about this it was almost ten years after the event. In those days I saw many things, I saw evidence of people being killed, I saw evidence of houses being burnt, terrible things happening and at the same time there was also evidence of people undertaking actions to stop the violence, similarly



there were many instances in which I saw among ordinary people, many people trying to help the victims, trying to shield the people who were being attacked. So... it struck me!

What should be my point of entry into this? As a writer, I think that what makes the difference is where you choose to look at it from, your point of entry. Similarly, when I started to write my book *In an Antique Land...* – that is about Arabs, Jews and Hindus – I saw that this might be one of the greatest challenges that I had posed to myself here. I was writing about some very intense antagonism and I wanted to write a book that no one would burn [audience laughs], I wanted to write a book which would not become marginalised because of the sort of attention it draws to itself.

So, my point of entry into this book was through the lives of ordinary people, and to this day, nothing gives me more pleasure than the fact that this book is recognised equally in Egypt and Israel [audience laughs feebly]. It has always had wonderful reviews in Egypt. So, when you write about these conflicts it's very very easy to mirror the conflict, and to write a text which either caricatures them or provides a provocation and which thereby becomes, as it were, a point that creates its own violence around that space. To me it seems to be a failure of the imagination, if you cannot enter your material in such a way as to ensure that the material hasn't devoured itself.

PAOLO BERTINETTI: Many of your novels, in my opinion, are particularly interesting not only for the story they tell, but also because, as in *In an Antique Land.*, they merge fiction with historical research in a highly telling way. Some literary critics tend to think that contemporary novelists have, so to speak, abandoned the idea of portraying the contemporary world, leaving it to the good journalists, to journalism in the best sense of the word. In a sense some of the essays collected in this book could be considered the wonderful works of a reporter – I use the word in the same sense in which Graham Greene used it when he said "I'm a reporter" (his main charac-

ter in *The Quiet American* says "I'm a reporter, I just report what I see"). In his novels, as in your novels, contemporary history is obviously an important factor. What is the relationship between your work as a novelist and the work of a reporter of the conflicts of our contemporary world?

AMITAV GHOSH: Thank you. For me it is truly a form of renewal, it's a way of seeing what's actually in the world out there. So, it's absolutely fundamental to my writing in the sense that often when I meet people outside, when I see circumstances that are actually happening in the real world, it helps me think to my own fiction. And even when I'm writing historical fiction – for in some really important sense, there is no historical fiction. One is always, in some sense, writing a parable about the present. But in this sense what I do is not very different from what writers have always done which is... if you take Melville, for example, all his non-fictional stuff is always located in the present, about his own life in the present and so on, but when he came to writing fiction – say his short story *Benito Cereno*, or *Moby Dick*, for that matter – he tended to turn to historical documents. So, I think there's always that connection between the past and the present. I think the mind of the novelist is where that negotiation takes place between the past and the present.

PAOLO BERTINETTI: May I ask you one more question, not about your last novel, but about a previous one, *The Glass Palace*? The story takes place in the first part of the 20<sup>th</sup> century and the last part of the novel is set during World War II. Were you aware, before you wrote the book, of the importance of what was going on during the war in that part of the world not only for those who lived there, but also for the western world, for all of us that knew and know nothing about it? And did you write it also for that reason?

AMITAV GHOSH: No, I didn't know what people knew. To be honest I myself didn't know much of the story. I started writing *The Glass Palace*, I think it was in 1995, well after the fall

of the Berlin wall and well after the defeat of the Soviet Union, at a time when you had a sort of Anglo-American triumphalism about history – the story was that Anglo-America has gone through the world bringing freedom and liberty to all. It doesn't take much to see that there is something wrong with this story. For the Anglo-American expansion has also been responsible for some of the greatest genocides in the history of the world. The famous Indian historian and economist Romesh Chandra Dutt, estimated that the price in lives of the British colonialism in India was something like ninety million lives. We know that the English sponsored the opium trade which by some estimates, took as many as a hundred and twenty million lives in China. This was something that could have been prevented. Today much is said, and quite rightly, about Mao's killing of thirty million people – but nothing is said about the millions and millions of Chinese lives that were lost because of imperialism. Or think, for example, of the killing of native peoples in North America and Australia: in this light, the liberationist claims that are made on behalf of imperialism seem absurd. I'm sure that this played a large part in my way of looking at the past for many Indians contested the liberationist claims of the British Empire in the early twentieth and mid-twentieth century.

ANNA NADOTTI: I was supposed to speak in English and to ask some questions to Amitav, while I'm going to speak in Italian (so also giving a rest to the interpreter Vicky Franzinetti): being a translator into Italian and being Amitav's voice in our language, I'm sure Amitav will understand what I'm saying, because it happens between a translator and a writer, after twenty years of talking and writing to each other about his/her books... So, I'll translate myself...

Volevo riallacciarmi a quanto hanno detto Luisa Passerini introducendo, e poi sia Carmen Concilio sia Paolo Bertinetti riprendendo il discorso della violenza. C'è una pagina in *The Shadow Lines* che mi pare illuminante – e questo voglio chiedere a Ghosh,

ma voglio anche cedere la parola a voi che siete qui – su ciò che Amitav propone, ovvero di condividere le nostre comuni rovine. C'è un momento in cui il protagonista del romanzo, Tribib, incontra una donna inglese che si chiama oltretutto anche May, che va a trovarlo a Calcutta. C'è un amore tra loro nato per lettera, e lui la accompagna a vedere il grande monumento della regina Vittoria, nell'enorme maidan di Calcutta, che è qualcosa di più di una piazza, e lei guarda questa gigantesca Vittoria, che è la regina Vittoria ed è l'impero coloniale Inglese, ed è veramente mostruosa perchè è immensa [«She had gone very pale... Tridib put his arm around her... What's the matter, May? Tell me. It shouldn't be here, she blurted out. It's an act of violence. It's obscene... Tridib laughed and tilted her face up. No, it's not, he said. This is *our* ruin; that's what we have been looking for. Then she laughed too, and put her hand over his, turned the palm up and kissed it. Yes, she said. This will do for our ruin» (p.167; ed. italiana p. 211)]. Ecco, «sono le *nostre* rovine, è ciò che cercavamo». Io credo che se c'è una qualche possibilità di comprendersi, qualche possibilità di condividere amorosamente, rompendo le nostre identità, sia quella di condividere le nostre rovine, perchè sono certamente rovine comuni. Non so se gli storici sono d'accordo, io sono solo la traduttrice storica di Ghosh, non sono una storica, ma penso che in quel «share our own ruins» ci sia la chiave per capire quello che poi si è sviluppato anche nella narrazione di Ghosh e che nel *Palazzo degli Specchi* forse raggiunge il culmine in un contesto che ci è apparentemente più noto, quello di una guerra mondiale in cui eravamo coinvolti, seppure più a occidente. Io voglio domandargli questo: se a distanza di molti anni, perchè questo è un libro del 1988, sono passati diciotto anni, se ancora oggi, con tante altre rovine che più che mai dobbiamo condividere, sapendo che oggettivamente non le abbiamo volute, se tuttora esista una possibilità di vivere frammenti amorosi in un mondo in disfacimento, con ciò opponendo resistenza ai... trionfalistici costruttori di rovine.

AMITAV GHOSH: It's very interesting when you talk about this whole issue of what is a common future, because for me that is the issue. My contestation of imperialism doesn't lie in the contention that imperialism is worse than anything else that happened in history. When I look back on history I see a very long chronicle of folly. I think all history sucks: if you look back on history, on Indian History, all of it is just dire. What I really bitterly contest is that it is only within a certain kind of European tradition, that history moves forward towards a kind of liberationist teleology, no matter what the cost. So in fact, if there was a defender of British imperialism here, he would say: well, a hundred and twenty million people may have died in China, ninety million may have died in India, but things are better today, aren't they?

These were necessary deaths – a kind of collateral damage that was needed in order to make things better today. But this is a tautological argument because we don't know how the world might have fared otherwise.

Gengis Khan probably killed as many people, but he would not have said the same thing, because it wasn't necessary, he would have said "look, it was my will to power, what do I care about what you think?" If the imperialist said this to me, I would not contest it: he had the power, he had the will to power, he killed people, and there's nothing to contest there because very possibly what was happening before was just as bad as what he did. All of history is bad in this sense, but when we put a liberationist construct on war, it becomes a justification of violence for the sake of a teleology. This prevents us from considering rationally what betterment might really mean. If you look at the way this attack upon Iraq has been launched, it was very much in the name of a liberationist teleology. These arguments have been used to justify imperialism for a very long time.

Now what do I mean by Imperialism? I think imperialism is always recognizable by the separation of means and ends. Whenever you hear people say that in order to achieve this end we must employ any means possible, you

know you're looking at a phenomenon which is fundamentally imperialistic. So the moment this was said about Iraq – that in order to create democracy we must do anything possible – that is when you know that you're looking imperialism in the face.

So, this is one of the issues that arises here. I come from, and similarly Shahid, Dipesh, all of us, we come from a civilisation which is often described as a-historical: in the sense that the study of the past has not historically been an important concern in Indian society. Indians were deeply interested in metaphysics and science, but history was never at the heart of our society, so... in some way, we come to it looking for what? I think, the major sort of tradition that we are coping with is this European way of reading history, which I think is profoundly and deeply teleological in its essence, and that essence probably comes from Judaism and Christianity, where the past is looked upon as if it were the march into freedom or the march out of slavery or whatever... And I have become convinced that that vision of history, that way of looking at history, is absolutely unacceptable, because I see it as a destructive intellectual tendency. What are the other possible models of history? Let's take another society which is deeply invested in history: China. The Chinese don't read history teleologically, but they are much more obsessed with history even, I would say, than Europeans. But the Chinese look to history for moral lessons, they look at many, many incidents in history and they derive from it moral lessons, aesthetic lessons and strategic and political lessons. Frankly, of the two models I far prefer the Chinese, it makes much more sense to me, because the Chinese are looking at dilemmas, for situations in which the protagonists resolve contradictions in particular ways, in ways peculiar to the time, which can also help people in the living of their lives.

I said that for me imperialism is identified by this idea of separating means and ends... Gandhi's famous position was that means are inseparable from ends, means and ends are the same things. If you set out upon something

using violence, violence will become the end. This is what we see in Iraq. If you decide to use violence, violence becomes the end, it becomes the process. So, Gandhi is telling us that if we are to look towards the future, don't look towards the idea of progress, which is in fact a concomitant of the idea of the teleology. What you have to look for, perhaps, is the idea of betterment. Betterment means that you look towards processes, you address the question of means, and perfecting the means that you employ. In this sense, I would say that it's very interesting what Anna brought up about commonality, because, if there is any single embodiment of the Gandhian idea in the post world war II era, it is the European Union, which has absolutely abandoned the notion of ends and concentrated upon means. When you concentrate upon means, it means that you need great patience, you contend with great difficulties, you construct instruments of law, you construct instruments of enforcement... So, I really think, that the great model of the world, going ahead, is really this incredible experiment of the European Union. I think that more than anything else into this world represents Gandhianism in practice.

Dal pubblico, chiede un chiarimento  
SILVIA MAGLIONI:

I was just wondering if you are really sure that the European Union is such a good model?

AMITAV GHOSH: Yes, we are at a point in the world, where a new American imperialism is re-stating its message, in a very fundamental way. What do we have to oppose to that? In fact the model of the European Union is the only one that we have. And it is very sad to me that there's no one willing to defend that position any more. Because what that position needs is a very vigorous defence, because you can see that that's the only way ahead in the end. Obviously when you create a project like that, there are difficulties, there are failures, there are missteps, there are problems. That's what Gandhi meant by Satyagraha, which is always a process of dialogue and negotiation and the admission of

faults too. I don't see that occasional failures constitute a great reversal; but I want to come back again to a theme I already mentioned, which is that one of the corollaries of not looking for progress but for betterment implies to observe and consider ordinary people.

People often say to me «in your writing about this terrible period your characters are laughing and joking... how can that be?» It's only when you take the teleological view of history that you think that everyone who lived under imperialism was very sad. Bernardin de Saint-Pierre, the great French writer who was writing in the 18<sup>th</sup> century, went to visit Mauritius, and he spent a lot of time with the African slaves in Mauritius. He said this amazing thing, one of the most baffling and truest things that was ever written: he asks the question: «Why do slaves always laugh so much more than slave owners?». And you see, this is actually the case. If you go to a village in India, the poorest village, it's not like people are sitting there saying «Oh I'm poor» all day long. They are laughing, they laugh just as much as you and me, and their capacity to enjoy life and to take pleasure in life has not been wholly diminished by their circumstances. I think that is something we need to remind ourselves of, that history is not a story of progress where people go from tears to laughter, you know, that's not what it is!

LUISA PASSERINI: Before opening up the floor, I want to mention very briefly that I feel I am one of those persons who support the European project and I think that much of my work has gone into this direction in the last fifteen years, but this is the point, Amitav, because for us living within Europe, what it is a policy of partition, is first thing the means more than ends, is very often actually a form of impotence and of absence, and to some extent, not taking up responsibilities both within its boundaries and outside, it has been so. So I hope that this attitude transforms itself, becomes what Balibar says "impotence" in the sense of saying from impotence I want to become not

a potency, not a power, but something else. However, it is not yet that and also at the same time this continent, the Union in particular, keeps being to a large extent a fortress, culturally speaking, and it has not gone far enough not only in its own unification, but also in the hierarchies within Europe, and in the attitude towards people who enter it from outside. I recognize and I believe that this is the only laboratory where anything like this dream can have some hope and, perhaps, we should be more supporting, but not less critical.

AMITAV GHOSH: Yes, Absolutely.

My name is PREM SHANKAR JHA, and first of all I would like to say that I am an enormous fan of yours. Because I read the *Glass Palace* through the night, and when I finally went to sleep at three in the morning and I continued to dream of the book, and I continued to write the book, as you give these alternative endings, I knew you were good. To me it's an epic about the ways capitalism destroyed society and the way capitalism and imperialism degrade the environment and the way they destroy each other, but I wanted to make small comments about what you said about the European Union, being the only alternative model, there are in fact two others: one is the ASEAN, the South East Asian community, where in fact all decisions are taken by consensus. It has worked out thanks to the mutual respect of the different countries, small or large as they are; without that respect, which is the precise opposite of the teleological use of history, without that there is no hope for the world in the future. The other interesting example I'd like to offer is that of the Indian federation: India is one country, but it's not a nation state, actually some kind of post-nation state, and probably for this reason much more in tune with the kind of requirements of our globalising world; eighteen major linguistic groups, one hundred twenty-five minor ones and many more very little ones are able to find support and engagement with each other, and

again that requires respect, and in effect I think that is the most lasting legacy of Mahatma Gandhi to India. If you look at the reports that Kofi Annan has been responsible for the United Nations in the last five years, I think that they make the same points in different contexts. I think that the model is there but you really have to get past the Anglo-American imperial model.

AMITAV GHOSH: Well, when I said that Turin University is amazing everybody laughed, but, you see how amazing it is? I meet here for the first time Prem Shankar Jha, whose columns I've been reading in India for I don't know how many years. Well it's an amazing privilege to be here with you, Sir. I agree, ASEAN, to me, seems to have been founded upon the model of the European Union, I think you're right in that... it's done a better job, in some way. It's got about four hundred million people... Anyway, I think you're absolutely right about Gandhi's legacy, I think Gandhi's legacy is really what has made India today what it is; and there's one particular aspect of this legacy, which I think is really crucially important, which is that Gandhi refused to valorise a kind of victimhood reading of history. Gandhi very famously said that we have to remember our past, not because we want restitution for past injustices, but only so that they may not happen again. Again he insists upon means as opposed to ends. In the Middle-East by contrast, there is often a valorization of victimhood, of what has been done to the Arab world etc., so people begin to marinate in their own sense of revenge. Fortunately Gandhi did not leave us this legacy.

GRAZIELLA BONANSEA: mine is not a question, it's a personal remark. I'm a historian and I'm thinking of the way my professional life developed. In one way I betrayed myself as a historian and switched to literature. Why? Because the historian has to play him/herself within a context, has to pay a price to look at the world from a certain point of view, this implies a relationship of opposition: the rela-

tionship of opposition means that I'm in front of someone else and I may fight this other person; and it means that you have to share a dualistic approach. So... I felt very much attuned to what you were saying, that is to say I felt no longer able to share this battle. Are historians warriors? Well, I don't know if they're warriors or not, but in any case they have to take up a place, they have to take up a point of view, they have to look at things from a certain point of view, so I began to take steps back from this point of view.

AMITAV GHOSH: That's a very interesting observation to me, because I agree with you; you know, when I'm reading about the past I read the histories, the secondary histories that have been written.

But I've found most of them rather boring. What really interests me is when I find a document; you know a document written by somebody or even a boring thing like old factories records... because in those I can see real life. That's what interests me, it's a life lived in the past that interests me. So, I agree with you, frankly.

ALESSANDRA CONSOLARO: I would like to ask a question going back to the Gandhian legacy you mentioned so often. I'm in South Asian Studies, and I will address a part of Indian history which is more recent. You mentioned that history has been seen in India in a different way because victimization has been avoided. But what about Hindutva? I think that the Hindutva point of view just absorbed this idea of victimhood and so I wouldn't agree totally with what you say. This might be the way Indian history was conceived after independence, and for a certain time, but in the past couple of decades I would say it was not like that. Think of the mandir-masjid controversy in Ayodhya, which brought such a huge amount of violence in India and then Gujarat, and all the communal clashes... I would not define this as avoiding of victimisation, and I would rather say that this point of view has been appropriated and now it is there and I think it's really doing a lot.

AMITAV GHOSH: I completely agree, I think that Gandhi is increasingly a prophet in his own country, that is to say he is increasingly ignored. And you're absolutely right, as Romila Thapar has very convincingly argued, one of the characteristic moves of the Hindu right, is to re-interpret Hinduism on the model of other religions. So, I think you're absolutely right, the Hindu right is reading Indian history now, on the model of Middle-Eastern history, they're trying to create this victimhood model for Hinduism. However I still think: a) this model has never really completely caught on, it succeeds in energising a certain, still tiny minority, a very destructive one, but a small minority within India. I don't think that this model has really caught on with the vast majority of Indians. In other parts of Asia as well: I was recently in Bali, during the bombing. Elsewhere when there are threats or attacks, everyone says: we've been made victims, we're going to attack someone else.

In Bali, it was exactly the opposite, the people came out with little lamps, and their first question was: what have we done wrong, that this has happened to us? It's a very interesting thing: their reading of that contemporary event was based also on a reading of the past.

LUISA PASSERINI: Your comment induces me to mention, by association, an oral history research we did with women from Kosovo. Women were interviewed from various cultural areas and languages, Albanian, Serb and Rom. The narrative of each group was centred on being victims, so that the research evidenced a sort of competition of victimhood. This was indeed a way of internalising violence rather than opposing violence, as it is the case in the Bali example that you have made. It shows that we can take an attitude of responsibility, not simply of complaint. However, in spite of the great interest of all this, we must now draw the seminar to a close, because Amitav Ghosh has already generously given us much time. If there is no other intervention from the public, I would like to ask the participants in the round table to add some words, starting from Carmen Concilio.

CARMEN CONCILIO: Reading this volume of essays, I thought that I should thank Amitav Ghosh for showing us, always, a different perspective. I was reading his essay on Agha Shaid Ali and the poetry of expatriates, who – says Ghosh – never look at North America with expectations, they rather look back at something they have lost, they look backwards, as also Michael Ondaatje does in his poetry about Sri Lanka.

AMITAV GHOSH: Yes. Thank you for your kind comment.

PAOLO BERTINETTI: It's not a question, it's an advice to all those who are in this room. I'd like to invite you all to read at least one of the essays collected in this book: the Italian title is *Danzando in Cambogia*. It is very interesting in itself, but it is also a splendid example of how Ghosh can put together historical research, reportage, and fictional form.

AMITAV GHOSH: Well, it's interesting that you mention that, because *Dancing in Cambodia* was made into a film by an Italian film-maker called Italo Spinelli and it was shown on RAI.

ANNA NADOTTI: non voglio aggiungere nulla, voglio soltanto leggere una poesia del grande poeta kashmiro Aga Shahid Ali, al quale Ghosh ha dedicato un saggio bellissimo, «The greatest sorrow» (Il dolore più grande). Mi pare che esemplifichi con chiarezza la cosa importantissima che Ghosh sta facendo da più di vent'anni ormai, ovvero dare parola non solo a quelle persone comuni di cui parlava prima, ma anche ad altri scrittori e poeti, e fare storia attraverso la letteratura e letteratura anche grazie alla documentazione storica. La ricerca di Ghosh è una ricerca di mappe, sia per orientarsi nel mondo, sia per orientarsi nel tempo; e lui materialmente cerca queste mappe, e le trova, rintracciando i tessuti di comprensione, di scambio e di riconoscimento che esse sottintendevano.

A un certo punto persi traccia di te. Avevi bisogno di me, avevi bisogno di perfezionarmi:

In tua assenza mi hai levigato in forma di Nemico.  
La tua storia intralcia la mia memoria.

Io sono tutto ciò che hai perduto.  
Non puoi perdonarmi.

Io sono tutto ciò che hai perduto. Il tuo nemico perfetto.

La tua memoria intralcia la mia memoria...

Non c'è nulla da perdonare. Non mi perdonerai.

Ho nascosto il mio dolore anche a me stesso;

Ho rivelato il mio dolore solo a me stesso.

C'è tutto da perdonare. Non puoi perdonarmi.

Se solo in qualche modo fossi stato mio,

Cosa non sarebbe stato possibile nel mondo.

LUISA PASSERINI: I would like now to close this seminar thanking all the participants, but especially thanking warmly Amitav Ghosh for having given us the chance to discuss themes that are very relevant for our lives today. I am very pleased that the seminar has been varied and pluridisciplinary, in the sense that it has brought together a diversified public from various backgrounds and fields of research, giving us the possibility to reflect and discuss in a transdisciplinary perspective.

\* This seminar was meant for PhD students of history and modern literatures, scholars, academics, translators and readers. It took place at the Department of History, Faculty of Lettere e Filosofia of the University of Torino. (Simultaneous translation was by Vicky Franzinetti, transcription by Gianluca Delfino, editing by Anna Nadotti, Luisa Passerini, Carmen Concilio). –

[Carmen Concilio]

## Intervista a Suketu Mehta di Carmen Concilio

Il nomadismo ha caratterizzato la vita di Suketu Mehta sin dalla nascita. Nato a Calcutta in una famiglia dedita al commercio di gioielli, originaria del Gujarat, ben presto si è ritrovato a Bombay. Da qui la decisione di trasferirsi negli Stati Uniti fu presa meramente nella speranza di incrementare i profitti. Dunque in piena adolescenza, a quattordici anni, Suketu è arrivato a Jackson Heights, New York. Era il 1977 e un certo razzismo serpeggiava ancora, anche nelle aule della scuola maschile cattolica di Queens. Dopo il primo ritorno in India e le esperienze fallimentari nell'impresa di famiglia, Suketu ha cominciato a scrivere dell'India per riviste newyorkesi e a passare sempre più tempo "a casa", trasformandosi da nomade in pendolare. A Bombay ha sposato la donna conosciuta in aereo, anche lei nata a Madras ma cresciuta a Londra, nella quale ha riconosciuto un destino comune. I suoi due figli, invece sono nati a New York, dove sono tornati a vivere dopo una pausa di quasi tre anni trascorsi a Bombay dove Suketu Mehta è riuscito a riconquistare il proprio senso di appartenenza all'India. Come molti scrittori della sua generazione ha frequentato corsi di scrittura creativa negli Stati Uniti, ma la sua collaborazione a riviste e giornali ha caratterizzato la sua vita lavorativa sin da quando era giovanissimo. La sua opera d'esordio *Maximum City. Bombay Lost and Found*, Alfred Knopf, New York, 2004 (*Maximum City. Bombay città degli eccessi*, traduzione dall'inglese di Fausto Galluzzi e Anna Nadotti, Einaudi, Torino, 2006, pp. 540) è stata presentata a Torino alla Fondazione Sandretto il 6 novembre 2007.

C.C. L'India sta vivendo un momento di grande espansione economica e Bombay sembra essere lo specchio di questa nuova realtà in costante mutamento. Come definirebbe la Bombay di oggi?

S.M. Per me Bombay è l'emblema di

un gruppo di città enormi nel mondo in via di sviluppo, che sono più grandi di intere nazioni, e la accosterei a città come San Paolo, Lagos, Mexico City. Queste sono le più importanti città nei rispettivi paesi, sono il cuore pulsante e i polmoni di quei paesi. Non è meramente una questione di dimensioni, quanto l'idea della città nell'immaginario di quei paesi. Vi è un'idea di Bombay nell'immaginario indiano, che esula dai suoi confini e assume dimensioni mitiche. In primo luogo è la città più a ovest e costituisce il legame con l'occidente. Inoltre è la sede di Bollywood. È la città del sogno, dove gli emigranti si recano preferendola ad altre città, poiché vi hanno già abitato in sogno, nelle sale dei cinema. Perciò quando scendono dal treno ed escono in strada ritrovano un ambiente estremamente familiare.

**C.C.** Questo mi fa pensare a un'immagine molto vivida del suo libro in cui narra che chiunque stia rincorrendo un treno sulla banchina di una delle stazioni di Bombay troverà una mano pronta ad afferrarlo, non importa se di bramino o di intoccabile, di musulmano o di indù... Bombay è un treno che non si può perdere?

**S.M.** Quell'immagine effettivamente ha avuto successo ed è stata riprodotta molte volte, anche in occasione della celebrazione del centenario delle ferrovie indiane. La forza dell'immagine è la sua verità, poiché mostra un aspetto della vita sociale di Bombay, la rete di solidarietà che si forma in questa città, che fa spazio ai nuovi arrivati. Anche se sul treno non c'è più spazio nemmeno per respirare, la folla lascia un piccolo posto a chi arriva. Questo è l'aspetto profondamente umano di Bombay, anche quando la città attraversa crisi, attentati o alluvioni sopravvive così. Lo stato è latitante ed è attraverso una rete informale di auto-governo che la gente ce la fa.

**C.C.** Infatti lei insiste nel sottolineare come i cosiddetti slum siano caratterizzati da un forte atteggiamento di solidarietà, nonostante la mescolanza di ceti sociali, lingue, abitudini. Secondo lei costituiscono un modello di sviluppo urbano diverso?

**S.M.** Sì, lo scorso anno per esempio Bombay ha registrato 940 millimetri di pioggia in un giorno, quest'anno abbiamo avuto attentati sui treni e in entrambi i casi la gente è accorsa. Il governo era assente, la polizia, i pompieri, le figure istituzionali in generale non erano organizzati, ma la gente è accorsa. In altri posti quando capita qualcosa la gente scappa, invece a Bombay la gente si mobilita. Gli abitanti degli slum sono andati a soccorrere gli autisti impantanati sulla statale, li hanno accolti nelle loro baracche dove già vivevano in sovrannumero. Molti hanno offerto di donare il sangue, tanto che gli ospedali hanno dovuto diffondere appelli pubblici perché non si donasse più sangue. È la solidarietà dettata dalla necessità, dal bisogno. Poiché lo stato ha abdicato le proprie responsabilità in molte zone della città, è come se un sogno anarchico avesse preso piede. Ogni volta che si verifica una crisi queste cellule di solidarietà spontanea si riformano.

**C.C.** Nel libro presenta Bombay come una città di estremi ed esagerazioni, di persone che vivono tra sfarzo e degrado, ma anche di facili scalate sociali, può fare qualche esempio?

**S.M.** Le persone diventano estreme a causa della grande pressione in una metropoli così affollata. Il sovraffollamento di per sé produce strane reazioni. Quando sono arrivato nei primi anni novanta era in atto una violenta guerra tra bande con la connivenza di governo e polizia. Ho incontrato personaggi estremi durante la stesura del mio libro. Io vengo da una famiglia normale di commercianti della classe media e per me quei personaggi erano estremamente affascinanti: i gangster, i poliziotti, i divi del cinema. Per esempio i divi di Bollywood sono estremi: quando vanno a dormire di notte devono sognare per milioni di persone. La loro percezione di sé è estrema. Vi sono persino templi dedicati alle star di Bollywood. I killer che ho incontrato, erano braccati e ogni giorno vivevano tra la vita e la morte per cui molti di loro sono diventati molto religiosi. Non nel senso di una religione istituzionalizzata, semplicemente pen-

savano alla morte e alla vita dopo la morte più di altre persone.

**C.C.** Il suo libro si apre con affermazioni forti sulla sua predilezione per le grandi città, a dispetto dell'inquinamento, del traffico, delle code nei negozi, delle folle che ne caratterizzano la vita quotidiana. Può commentare questa posizione che sembra in contrasto con le tendenze ecologiste attuali?

**S.M.** Sì, è vero. Non è che mi piaccia l'inquinamento e il traffico e il rumore, però mi piace la gente. Sono nato a Calcutta, sono cresciuto a Bombay e ora vivo a New York perché mi piace la gente. Questo è un tratto indiano. Lo stesso accade a Bombay dove il traffico e l'inquinamento vengono come eliminati, dimenticati e le persone che vivono lì magari tornano nei villaggi in campagna ma poi corrono di nuovo in città per ritrovare la folla. Ho seguito una famiglia che dopo aver vissuto per tre generazioni negli slum si è trasferita in un appartamento con due camere da letto. Per un anno circa nessuno ha voluto dormire nella seconda camera perché si sentiva solo e hanno continuato a dormire tutti nella stessa stanza.

**C.C.** Sulle mappe di Bombay gli slum e le aree occupate dagli immigrati risultano invisibili, come si trattasse di realtà interstiziali nel paesaggio urbano. Qual è il ruolo di questi spazi? E sono davvero così invisibili come si vuol fare credere?

**S.M.** Se si guarda la città dall'alto gli slum diventano visibili, persino la pista dell'aeroporto veniva regolarmente invasa da baracche finché non hanno messo delle recinzioni per contenere gli slum. Il 60 % della popolazione di Bombay oggi vive negli slum. La città è un gigantesco slum. Sono gli slum a caratterizzare la città, mentre gli edifici e i palazzi sono come intrusi in questo tessuto. Ma non si potrà comprendere la realtà degli slum se si pensa che là vivano solo i poveri. A Bombay poveri e ricchi condividono gli stessi spazi. È un problema di definizioni. Se non ci piacciono li chiamiamo slum, ma là vivono avvocati, dottori,

commercialisti. Sarebbe più corretto vederli come villaggi. Quando le persone emigrano dalle campagne tendono poi a ricreare la geografia e le relazioni sociali del loro villaggio natale. Ci sarà infatti un tempio che reca lo stesso nome del tempio lasciato al villaggio rurale, le strade avranno gli stessi nomi e persino la stessa natura tortuosa. Lo slum è organizzato come un villaggio con le sue risorse idriche. Così Bombay è una città fatta di molti villaggi.

**C.C.** Anche i personaggi che descrive nel libro non sono affatto invisibili, vivono nelle strade, sui marciapiedi, fanno parte della vita pubblica della città non del suo sottobosco?

**S.M.** Sì, c'è un passo del libro in cui spiego che non si tratta di un mondo sotterraneo ma del mondo reale e visibile. Negli anni novanta la criminalità dominava ogni aspetto della vita, l'economia, la politica, e l'immaginario pubblico della città. Ciò che è nascosto in altre città a Bombay è pubblico. Per esempio proprio di fronte al quartier generale del Partito del Congresso si trova la fortezza della prostituzione che viene chiamata Congress House.

**C.C.** Bombay è all'apparenza una città molto accogliente e tollerante, ogni giorno centinaia di immigrati vi giungono da tutta l'India, eppure ha vissuto momenti di grave tensione sociale e guerre di religione. Come spiega questa contraddizione?

**S.M.** Io sono cresciuto in una città chiamata Bombay che era tollerante e cosmopolita e secolare. Per esempio al momento della divisione tra India e Pakistan, Bombay non è stata teatro di disordini, e persino dopo non vi sono stati gravi incidenti. Nel 1992/93 tutto è cambiato, siamo diventati parte dell'India, siamo diventati Mumbai, e la città è stata dilaniata dagli scontri. Tuttavia quelle dovevano essere correnti sotterranee già esistenti. Sono giunto alla conclusione che città come Bombay ogni dieci, quindici anni necessitano di queste eruzioni. Perché si accumula molta tensione che deve essere liberata e in questo modo è possibile portare un'intera nuova clas-

se politica al potere. Questo è ciò che è accaduto con i disordini del novanta. Ho seguito Sunil, l'uomo del partito Shiv Sena, e lui dimostrava la sua fedeltà al partito attraverso le guerre di strada ed è stato risarcito con un piccolo ruolo di rilievo nella sua comunità, ma ora si è stabilizzato e ha avviato attività commerciali. Ma dietro di lui c'è un altro Sunil, dieci anni più giovane, pronto a ripercorrere la stessa strada. Perché non c'è modo di raggiungere una buona posizione sociale solo grazie al duro e onesto lavoro.

**C.C.** Negli anni novanta Bombay ha cambiato nome e volto, Salman Rushdie che parla della sua Bombay con nostalgia è stato molto critico rispetto a quel mutamento che vede quale frutto di politiche nazionalistiche, mi sembra invece che la sua posizione sia diversa, o no?

**S.M.** In effetti la penso diversamente. Ora la città è più caotica, più sporca, più violenta, più affollata ma è anche una città più democratica. Rushdie prova nostalgia per la sua bella vecchia Bombay dei parsi, dei gujarati, dei punjabi. Ma si manteneva bella proprio perché teneva fuori il resto dell'India, teneva fuori i poveri. È facile mantenere una città bella e sicura, basta lasciare i poveri nelle bidonville di periferia. A Bombay questo non succede, ricchi e poveri convivono. E anche le forze politiche al potere oggi sono molto più rappresentative della vasta maggioranza della popolazione che vi abita. Che ci piaccia o no questo è l'inevitabile percorso del processo democratico.

**C.C.** Quindi i politici hanno una grande responsabilità in questo genere di conflitti sociali. Che cosa non funziona nell'amministrazione della città?

**S.M.** Sì. I prossimi scontri non saranno tra fazioni politiche o tra indù e musulmani, ma tra i nativi dello stato del Maharashtra e gli immigrati che arrivano dal nord dell'India, oppure sarà una lotta di bande o tra ricchi e poveri. Questo succede sempre quando ci sono giovani disoccupati, soprattutto negli slum, che si sentono feriti nell'orgoglio

e non trovano autostima e dignità, perché non riescono a provvedere per le proprie famiglie. Questi giovani sono l'espressione di una certa anomia urbana, rabbia metropolitana che scorre liberamente, e si legano facilmente a chiunque sia pronto ad assoldarli in cambio di qualcosa. Questo accade a Bombay come a San Paolo dove pure lo stato è assente dalle *favelas* e i giovani diventano una facile preda del crimine.

**C.C.** Gli scrittori espatriati o della diaspora sembrano godere di un doppio sguardo. Il fatto di vivere a New York l'ha aiutato a vedere Bombay in modo diverso, oppure no?

**S.M.** Mi ha aiutato ad ottenere una prospettiva sia interna che esterna. Andare via da Bombay e ritornarvi mi ha ridato il senso della prospettiva e della distanza. Ho vissuto due anni e mezzo a Bombay ma sono dovuto tornare a New York per poter scrivere di Bombay; ho preso uno studio a Brooklin e ho rievocato Bombay con un senso di nostalgia. Adesso ho in preparazione un libro su New York, ma sono sicuro che non appena avrò terminato le mie ricerche dovrò recarmi a Bombay per scriverlo.

**C.C.** Quale tra gli scrittori indiani che vivono all'estero ha restituito secondo lei l'immagine più convincente di Bombay?

**S.M.** Il libro che sento più vicino è *I figli della mezzanotte* di Rushdie. Sono cresciuto nello stesso quartiere di cui scrive Rushdie. È questo che mi ha incoraggiato a diventare uno scrittore. Ho pensato, se qualcuno può scrivere della mia Bombay, allora posso farlo anch'io. Ma più ancora che la scelta della città è stato il linguaggio da lui usato a ispirarmi. Quel romanzo è stato il nostro *Cent'anni di solitudine*. Ci ha mostrato che era possibile usare l'inglese come una lingua dell'India per parlare della nostra realtà. Rushdie ha usato oscenità indiane, ha usato parole hindi senza tradurle. Quello è il libro che mi ha segnato come scrittore.

**C.C.** A proposito della lingua, Bombay ha una sua lingua speciale, che Rushdie chiama "la lingua dell'abbrac-

cio" e che lei definisce "l'hindi bombaita, la lingua del sabotaggio". Può spiegare di che cosa si tratta?

**S.M.** Sì, si tratta dell'hindi di Bollywood. Non è l'hindi che si parla in strada o in televisione. È industano, è la lingua del mercato, ed è ancora la lingua che viene parlata in vaste aree del subcontinente. Quando l'India e il Pakistan si sono divisi hanno creato la lingua hindi e l'urdu, ma non si tratta di due lingue separate, in origine erano una lingua sola, l'industano. Il merito di Bollywood è stato di secolarizzare l'industano. Nell'hindi bombaita si mescolano le lingue tamil, gujarati, l'inglese e molte altre lingue indiane, e l'effetto è di tremenda vitalità.

**C.C.** Nel romanzo di Ardashir Vakil, *Beach Boy*, Bombay emergeva come la città del mare e del cinema. Natura e cultura sono ancora oggi una parte importante della vita di Bombay e fanno parte dei futuri piani di sviluppo della città?

**S.M.** No, la natura non fa più parte della realtà di Bombay. C'è il mare certo, ma la vasta maggioranza delle persone non ha accesso al mare. Per coloro che vivono nelle baraccopoli l'orizzonte è limitato dal muro di fronte, manca loro il senso della prospettiva. Un po' come accade a quelle tribù che hanno vissuto isolate nel fitto delle foreste senza conoscere il mondo di fuori.

Questa è una delle tragedie della città: è andata spreca l'occasione di creare spazi verdi dove le persone potessero godere di un diverso orizzonte. Si sono resi disponibili 600 acri di terreno, dove sorgeva una industria tessile ormai in rovina, ma il governo e la corte suprema hanno deciso di cederlo a società immobiliari per la costruzione di appartamenti lussuosi.

La cultura ha ancora spazio, ma è prevalentemente legata al cinema popolare che alimenta un'industria molto redditizia. Il teatro marathi è anche piuttosto vivace e le arti figurative conoscono un momento di slancio. Per esempio a Lille è in corso una mostra con installazioni di artisti bombaiti che prendono spunto dal mio libro. Il problema per questi artisti è trovare spazi.

**C.C.** A proposito di natura e ambiente, la scrittrice Arundhati Roy è impegnata in battaglie contro la privatizzazione delle acque e in favore dei tribali. Anche negli slum di Bombay esiste una mafia dell'acqua. Come giudica lei questo impegno?

**S.M.** L'ammiro in modo incondizionato. Però penso anche che se fosse semplicemente andata in giro per il mondo a difendere il movimento della Narmada, sarebbe stata una tra i tanti che parlano in modo eloquente di questioni ambientali e di diseredati. Ma ciò che l'ha legittimata è il suo romanzo. Si tratta di un romanzo progressista, ma principalmente è un capolavoro d'immaginazione. E spero che scriva presto un altro romanzo.

**C.C.** Lei crede quindi nella figura dell'intellettuale impegnato? Cosa possono fare gli scrittori per cambiare le sorti delle persone?

**S.M.** Anna Achmatova, la grande poetessa russa, ha scritto un'opera intitolata *Requiem*, e in luogo della "Prefazione" ha scritto un frammento narrativo. Mentre stava in fila davanti all'ingresso di una prigione staliniana, a Leningrado, durante gli anni del terrore, c'erano solo donne in attesa di poter vedere i propri mariti e figli in piedi nel gelo dell'inverno siberiano, il suo nome fu pronunciato all'appello. Allora, una vecchia che forse conosceva quel nome le si avvicinò trascinandolo i piedi e le disse - "Ma lei può descrivere questo?" - Achmatova rispose - "Sì, posso." L'ombra di un sorriso scivolò su quel volto spettrale. E la donna si allontanò, soddisfatta. Tutto ciò che lo scrittore può fare è descrivere il tempo in cui viviamo in modo realistico. La lotta dello scrittore con la sua opera è proprio per raggiungere questo potere della descrizione. -

[Carmen Concilio]

Copyright "Il Manifesto"  
(Venerdì, 10 novembre 2006, p. 14)

## Hamid Skif, *La géographie du danger*, Paris, Naïve, 2006, compte rendu/entretien par Paola Ghinelli

Hamid Skif est un journaliste d'origine algérienne qui vit en Allemagne. Il va recevoir le 35<sup>ème</sup> Prix de l'Association des Écrivains de Langue Française pour un roman qui a déjà paru en italien et va être bientôt traduit en allemand et en arabe : *La Géographie du danger*, un ouvrage qui parvient à traiter de manière originale le thème délicat de l'immigration clandestine. En fait, après une première partie où le narrateur décrit brièvement son voyage périlleux guidé par un passeur, le cœur du roman décrit une condition sociale qui est aussi une condition existentielle. Enfermé dans un petit appartement, traqué par la police, le protagoniste vit de ses fantasmes et de ses peurs. Il développe un rapport ambigu avec l'ami qui le protège en Europe et qui est aussi son gardien, mais il semble retrouver un espoir dans la nature humaine quand il rencontre une femme et ébauche une relation avec elle. Toutefois, ce roman ne laisse la place à aucun espoir et sa conclusion tragique est aussi un amer constat de la condition des clandestins qui vivent dans l'ombre et qui obtiennent difficilement le droit à la dignité humaine. Nous lui avons posé quelques questions à l'auteur à l'occasion du lancement de la traduction italienne de la *Géographie du danger* (La Paura, Siena, Barbera, 2006, traduit par Gaia Amaducci).

*La Géographie du danger* raconte la clandestinité en tant que condition existentielle. Il s'agit d'une perspective nouvelle sur un thème d'actualité qui jusqu'à présent a été l'objet de reportages plutôt que de véritables romans. Comment vous est venue l'idée de raconter la clandestinité sous cet angle?

La vie de ces clandestins, le désespoir qui les pousse à risquer leurs vies, leurs conditions d'existence lorsqu'ils



deviennent les esclaves d'employeurs sans scrupules, me bouleverse. Le thème lui-même est si fort, si émouvant qu'il impose d'en parler non seulement avec une grande sensibilité mais aussi avec pudeur, ce qui n'exclut pas la force. Les gens, je veux dire les lecteurs, sont submergés de problèmes quotidiens et si en plus, vous venez leur parler de ce thème sur le ton des journaux télévisés, ils vous diront: basta! Ça suffit!

**Vous vivez en dehors de votre pays d'origine. Est-ce qu'il y a des épisodes de votre histoire personnelle qui ont inspiré des passages de ce livre?**

En fait, j'ai failli moi-même devenir un clandestin. Mon histoire a été moins périlleuse que celle que vivent aujourd'hui ces jeunes qui tentent la traversée à bord de barques, mais elle vaut la peine d'être racontée. J'avais treize ans lorsque j'ai fait une fugue qui a duré deux mois. Ayant épuisé toutes mes ressources à Alger et ne voulant pas retourner à Oran, dans ma famille, de peur des représailles, j'avais pris attache avec un passeur—il s'était du moins présenté à moi comme tel, en fait c'était un indicateur de la police—et lui avais proposé de me faire clandestinement monter dans un cargo en partance pour Marseille.

En sortant du petit restaurant où il m'avait donné rendez-vous, il m'agrippa soudain le bras et au lieu d'aller vers le port, m'entraîna dans une autre direction en me demandant pourquoi je voulais partir et quel forfait j'avais commis pour vouloir fuir. C'est ainsi que je me suis retrouvé entre les mains des policiers qui me recherchaient. Je ne sais pas ce que je serais devenu si j'avais pu arriver à Marseille, car j'étais quand même un enfant. J'aurais pu tout aussi bien me débrouiller que tomber entre les mains d'une bande d'exploiteurs de gamins. Lorsque je fus ramené à la maison, je pris conscience de tout le mal que j'avais fait à mes parents. Ils ne me firent pas le moindre reproche, faisant preuve d'une intelligence et d'un amour dont je leur suis toujours reconnaissant.

**Dans votre roman, j'ai l'impression**

**que deux forces régissent l'intrigue : l'amour et le malentendu. L'amour semble d'abord tout résoudre et le malentendu tout gâcher, mais en fait, c'est le contraire. Qu'en pensez-vous?**

Je suis heureux d'entendre cette interprétation parce que, contrairement à ce qu'ont écrit certains critiques, *La Géographie du danger* est d'abord un livre d'amour. Un amour contrarié certes, mais un amour quand même. Le personnage passe son temps à dire : «Voyez comme je vous aime, aimez moi, tendez-moi vos mains.» Et puis, il ne faut pas oublier cette rencontre qu'il va faire, cet éblouissement qu'il va avoir en rencontrant la femme des bras de laquelle il sera arraché : c'est une histoire d'amour paradoxale.

Bien sûr il y a aussi un grand malentendu à la base de l'intrigue, car le narrateur vit une relation importante qui est le fruit du malentendu. Il est traqué à la fois par les forces de police et par ce qu'il avait cru être une amitié qui s'est transformée en autre chose, car celui qui l'avait aidé lui fait en fait des avances sexuelles.

Ceci dit, quand on me dit qu'il s'agit d'un livre violent je répond qu'il ne fait que raconter la violence faite aux hommes. Cette chasse des hommes d'un coin à l'autre de la terre est un phénomène extrêmement violent.

**Avez-vous des commentaires à faire sur la réaction des pays non francophones face à la parution de *La Géographie du danger*, et notamment sur la publication immédiate de sa traduction italienne?**

Je suis très heureux de voir de nouveau un de mes livres publié en Italie. J'ai une affection, un penchant particulier pour ce pays : j'y étais encore cet été et j'attends avec impatience d'y retourner. En outre, l'Italie est certes un pays d'immigration, mais elle a été aussi un pays d'émigration : des centaines de milliers d'italiens ont émigré au dix-neuvième et vingtième siècle pour assurer leur subsistance. Je me souviens qu'à Mers El Kebir, un village côtier distant de quelques kilomètres d'Oran, ma ville natale, il existait jusqu'au années 60 une forte

colonie de pêcheurs originaires de Procida, une des îles du golfe de Naples. Ces gens étaient venus de Procida et d'Ischia et avaient fondés des villages de pêcheurs en Algérie parce qu'ils ne pouvaient plus vivre sur leurs îles. A leur arrivée, ils étaient tellement pauvres, tellement démunis, qu'ils dormaient dans leurs barques. Les lecteurs italiens devraient donc bien comprendre les sensations du protagoniste de mon roman. —

[Paola Ghinelli]

## Christopher Whyte in Conversation with Marco Fazzini

.....

*When did you feel that you would become a writer?*

If anything, I thought I would be a composer until I was well into my teens. I actually had one year of individual composition lessons at the Royal Scottish Academy of Music and Drama before leaving school. The sort of figure I had in mind was someone like Antonio Vivaldi, perhaps because he was red-haired, and that made a connection with Scotland, perhaps because he was a priest and I was being educated by Jesuits, perhaps merely because he was so astonishingly prolific and I have always loved that kind of fruitfulness. It was my sister who taught me to read, and I can only have been four or five when my crowning ambition became to copy out, into one of the pale brown Glasgow Corporation ruled jotters my father brought home from school, the text of a story from an album I was reading. And after a holiday in West Kilbride in the early 1960s I wrote most of the opening chapter of a novel having a vaguely Celtic title, set on the coast there, with views of Arran across the Firth of Clyde. Later in my teens I wrote a series of poems in a blue notebook which are the first things I would regard as really mine, and after going to Italy I completed a cycle which I

submitted to the magazine *Cencrastus* under an assumed name (one which continues to carry a particular significance for me). They were never published, and I did not start writing again seriously till I was halfway through my thirties.

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

I once said in a public debate that Gaelic, which is the language of most of my poetry, enjoyed 'the glamour of maternal prohibition' and, when I get really impatient with being asked why I do not write verse in my first language, have more than once answered that I do it so that my parents can never read what I have written. One winter evening in 1987, when I had already settled in Edinburgh, I called on my parents in Glasgow to discover them poring over a copy of *Chapman* magazine in which a number of my English poems had appeared. I do not know how they found out about it. Perhaps my father saw it in the local library. 'Don't you think,' my mother asked me, 'that certain things are better left unexpressed?' So no, I wouldn't say that my parents encouraged my interest in writing or that they expressed especial satisfaction with the results. I am the youngest of four children and (though my brothers and my sister would no doubt challenge this) the repository of certain secrets, or understandings, about how the family functioned which it would have been inconceivable to articulate or even to refer to. The result was that I labelled a sizeable proportion of my perceptions as 'mad' and continued to do so for a decade and a half after leaving home. Speaking out was a risky enterprise, fraught with possible penalties, which may explain why I put off starting to write for so long. When you give voice to what you are carrying inside you, you cannot exercise complete, or even significant control over what is going to emerge. And yet I feel I ought to balance that by admitting that at times I have believed the most pressing thing I had to express was my mother's overwhelming, never articulated anger, almost as if she were at last speaking through

me. If that is in any sense true, then I have a real debt to her.

*What do you remember of your periods of study at Cambridge? Was there any writer or friend who encouraged your writing?*

My three years at Cambridge were, quite frankly, an extended holiday. I had managed to escape from the family, the Jesuits and Glasgow thanks to a skilful ruse nobody could call into question, and all I had to do in exchange was produce one, often two, essays a week, and perform my other academic tasks to reasonable satisfaction. As I was studying for the English tripos, we did not even have to attend lectures, so that my commitments were restricted to three or four hours of supervision each week, leaving room for fascinating discussions on ethics, literature and film lasting long into the night, or for all male tea parties when we would toast crumpets in front of an old-fashioned gas fire and deliberately not put on the lights, so that dusk gradually filled the room, making the half-lit conversation all the more engrossing. One of my closest friends then has since become Professor of Modern Greek at King's College, London and has published a novel. He was working on one while a student and, in our circle, he was seen as the writer. There was not really room for anyone else. I was too busy enjoying myself, while at the same time policing a self-imposed chastity which represented a kind of security in that environment, and which I would not abandon till my first springtime in Rome.

*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?*

Is your quote from the essay prefacing his version of Virgil's *Eclagues*? I have

no difficulty in agreeing with Valéry in this or in many of his other pronouncements about making poetry. People have sometimes asked me if I write a poem in English first, then translate it into Gaelic, and I found the question so astonishing because my experience of composition is, at least in part, one of putting words together in rhythmic patterns, so that when there is a space I am waiting to fill the potential candidates have a phonetic melody and a stress pattern which has nothing to do with English, almost as if the language itself were personified and put forward a range of possible words. Deciding where the first line ends is a crucial issue for me since it will give me a metrics for the rest of the poem. It reminds me of having a length of cloth draped across a table and deciding where you are going to make the cut, or even of rolling pastry out in a restricted space. As for the message, if that has any importance, and I would often say it doesn't, it rarely becomes apparent to me until long after a poem is completed.

*Would you speak about a period of gestation in which the poem is being pre-determined?*

I have found it possible to carry a poem, or the notion or intimation of a poem, around with me for years. 'Aig Abhainn Mhartainn' ('At Kilmartin River') was conceived on a trip I made with you, Marco, and the woman who became your wife, in July 1995. But I did not attempt to get beyond the opening line until early June 1999. 'An Daolag Shionach' ('The Chinese Beetle'), which has been translated into three languages, a polemical pronouncement which helped me get back into writing Gaelic poetry after a break of nearly five years, stayed with me for at least two before I wrote it down, and somehow became associated with the main door to the close in which I live, and which is painted black. But experience also tells me that, when you work, when you put in time and effort and compose with a certain assiduity, poems will be 'given' to you out of the blue, without any preparation or previous warning. It is one of the rewards you get for taking your gift seriously.

## interviste

*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.'*

I feel wary of Stevens's post Romantic glorification of literature and, indeed, of any ascription of religious significance to poetry. I know far too much about religion, especially Christianity, and its potential toxicity to want to mix it up with poetry. And though I would argue that believing is a muscle which can atrophy like any other muscle, but which improves with exercise, and would claim that I am able to believe in infinitely more things now than I could when I was nine or even twenty-nine, a Christian god or any monotheistic god figure is thankfully not one of these and I suspect never will be. Why does life need redeeming?

*Are you afraid to be misinterpreted or that your poems can be mismanaged by the critics?*

In all honesty I have to say that my poetry has received practically no critical attention and does not seem likely to do so in the foreseeable future. So this is one concern I do not need to have.

*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'?*

In the end a poem is an object, just as the building an architect designs is an object in the outside world. And just as, when the architect walks away from the completed building, he hopes that it will not collapse in smithereens behind his shoulders, so a poet has to ensure that the thing he makes will retain its inner coherence whatever the cultural weather and will not subside or lurch or fall apart. If you push it with your finger it will not fall down, and if you tap it gently it will give a musical ring, like a well

made wine glass. As for truth, people who search for truth or proclaim it or claim to be its mouthpieces have always made me scared. It is sensible to give them as wide a berth as possible. And truth in poetry? Truth is no more important than either beauty or pleasure and the latter two are less likely to be subverted for authoritarian ends. The kind of literary truth that interests me is what you find in that marvellous conclusion to one of Beckett's novels (is it *Molloy*?): 'I sat down and wrote: it is midnight. It is raining. It was not midnight. It was not raining.' I know it sounds bad, but I have more than once thought that my advice to people who find themselves in a situation of cultural death or stalemate would be: 'Start telling lies. Lies as interwoven, complex and multifarious as you can come up with'.

*Can you tell me anything about your passion for foreign languages and translation?*

In London in 1975, when I was just beginning to be able to read German poetry with any fluency, I did some prose versions of Hofmannsthal. But my first serious translations were of 'The Ashes of Gramsci' and 'Lament of the Mechanical Digger' by Pasolini, done in Rome in 1979 and 1980. At that time, though I wanted to write, I had no plans to come back to Scotland. Putting Pasolini into English, I imagined, could furnish me with a vocabulary and a style for writing about the place where I was living. Since then I have repeatedly used translation as a kind of launching pad for original work, tuning into the voice of another poet and then altering the frequency ever so slightly to locate an intonation of my own. Akhmatova, Tsvetaeva and Luis Cernuda have repeatedly helped me in this respect, though I have never managed to publish any of my English versions of Cernuda. You can only do this with carefully selected authors, so I would concur in what Poggioli says about 'elective affinities'.

*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?*

My views on the current state of writing in Scotland are very different from yours. I would say that what is lacking is any sense of the sacred. If my Catholic upbringing (with the associated Irish ascendancy) continues to make me feel an outsider in the place where I was born, it also induces a particular alienation from Calvinism and the Calvinist inheritance, which in the end have produced the very worst kind of secularity, a society riddled with petty bourgeois materialism and the delusion that the most unruly energies, not least sexuality, can be made to submit to its utilitarian logic. Deep down I cannot resist the notion that this will, in the end, create its own nemesis, though in what form I am unable to say. While I would define myself, if pressed, as a born again pagan, I have to confess that, as I get older, I increasingly feel the need to spend time in countries that were Catholic, if for no other reason because of the greater closeness these retain to natural cycles and to the exercise of magic.

*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?*

What big words you are using! Art can do lots of things, and it undoubtedly has a connection to the immaterial, the spiritual, the transpersonal. But artists would do well to think of themselves as craftspeople first and foremost. I learnt a lot about how I can make poems thanks to a pottery class I once attended, and cooking and ironing continue to be inspiring and exemplary activities. Patient, unhurried application is what is needed. As we cannot in any case gauge or control the effect of what we will do, we might as well concentrate on doing it as consummately as we can. Modesty is a commodity in short supply among Scottish artists in the present day. I would suggest it needs to stage a comeback.

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

Who would I be to pronounce on such a topic? It makes me think of a well known Scottish poet foolish enough to fall into the trap laid for him by an interviewer, who had asked him to name the two or three most significant poets writing in Scotland in the present day. How to make yourself twenty enemies in the space of one single sentence! What I will say is that I am not sure the generation of poets who have come to the forefront in the last decade or so are superior to the figures who have died (I think of Sorley MacLean, Norman MacCaig, George Mackay Brown and Iain

Crichton Smith), yet are receiving infinitely more coverage and public exposure than they did. I cannot quite decide what to make of that paradox. It may be part of the general marasma we have all got caught up in since the parliament opened. When a nation gains autonomy, things either get a lot better or a lot worse, and I remain to be convinced that, in Scotland, they have got better.

*What do you think Scottish literary identity is today?*

I find the concept laughable. Is it a club of which one can be a paid up member? Could I go to my GP and tell him: 'I feel a bit low on Scottish literary identity today and wonder if you

could give me a topping up?' I write and, for better or worse, I was born and currently live in Scotland. That is the beginning and the end of it as far as I am concerned. People who talk about Scottish literary identity are interested in constructing fences and marking out territory for themselves. I want no part of either activity.

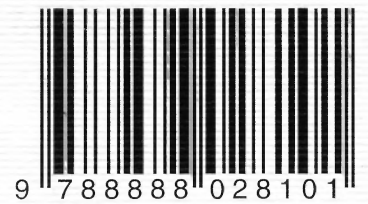
*Do you consider yourself a Scottish poet or a British poet writing in the United Kingdom?*

As both a poet and a novelist, I aim to produce work which will have meaning on both a Scottish and a European level. England and Britain are quantities I do not engage with. –

[Marco Fazzini]

Euro 30,00

ISBN 978-88-88028-10-1



9 788888 028101