

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



STUDIO
LT2

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

Orlando Furioso, XIV, 65

0207

X, secondo fascicolo - ANNO 2007

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIO
LT2

X, secondo fascicolo - ANNO 2007

Il Tolomeo

N. 10, secondo fascicolo - anno 2007
*Articoli, recensioni e inediti delle
 Nuove Letterature*

ISBN 978-88-88028-14-9

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 e Luisa Pèrcopo
- Eventi, cinema:
Armando Pajalich
- Africa:
Claudia Gualtieri, Itala Vivan
- Canada:
*Francesca Romana Paci,
 Biancamaria Rizzardi*
- 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:
*Francesca Romana Paci,
 Giuseppe Serpillo*
- Malta
Bernadette Pace Falzon
- Italoфонia:
Cristina Lombardi-Diop

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
 pajal@unive.it
 shaul@unive.it

EDITORE

Studio LT2
 Dorsoduro, 1213
 30123 Venezia
 Tel. +39.041.5232034
 Fax +39.041.2415371
 studio_lt2@libreriatoletta.it
 www.libreriatoletta.it

INDICE

Il Tolomeo ricorda

- 5 Silvia Albertazzi, *In memory of Bernard Hickey (1931-2007) and Walter Albertazzi (1923-2007)*
- 6 Armando Pajalich, *Caro Hickey, ti ricordo...*
- 8 Luisa Pèrcopo, *Marvellous Bernard!!*

INEDITI

- 9 "Teicheadh bho chàinain ann an càinain eile...": un inedito poetico in gaelico di Christopher Whyte
- 12 Marilyn Di Michele, Laura (a cura di). *Shakespeare. Una 'Tempesta' dopo l'altra, Otipemisiwak*

PROSPETTIVE CRITICHE

- 13 Silvia Albertazzi, Gabriella Imposti, Donatella Possamai (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture* (Cristina Minelle)
- 15 Lidia Curti, *La Voce dell'Altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale* (Rosaria Carbotti)
- 16 Di Michele, Laura (a cura di). *Shakespeare. Una 'Tempesta' dopo l'altra* (Valentina Castagna)
- 17 *Écrivains francophones d'Europe*, "Interculturel Francophonies", n. 7, 2005 (Fulvia Ardenghi)
- 18 «Interculturel», 10, 2006 (Massimo Brunzin)
- 19 Philippe Mottet et Silvie Vignes-Mottet (eds) *La nouvelle québécoise contemporaine, Littératures* (Anne de Vaucher)
- 20 Anjali Prabhu, *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects* (Allison Crumly)
- 21 Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British. From Post Colonial to Black British Literature* (Francesca Giommi)

AFRICA

- 23 Biyi Bandele, *Nudo al mercato* (Tiziana Morosetti)
- 24 Uzodinma Iweala, *Beasts of No Nation* (Itala Vivan)
- 26 Carel van der Merwe, *No Man's Land* (Itala Vivan)
- 26 Niyi Osundare, *Tender Moments* (Akeem Lasisi)
- 28 Zoë Wicomb, *Playing in the Light* (Itala Vivan)

AUSTRALIA E NUOVA ZELANDA

- 29 Richard Flanagan, *The Unknown Terrorist* (Maureen Lynch Pèrcopo)
- 30 Stephen Sewell, *The Father We Loved on a Beach by the Sea, The Blind Giant is Dancing, Dreams in an Empty City, The Garden of Granddaughters, Dust, The Sick Room* (Giulio Marra)
- 34 Chris Wallace-Crabbe, *The Thing Itself and Other Poems* (Cassandra Atherton)
- 38 Ian Wedde, *Three Regrets and a Hymn to Beauty* (Sara Florian)

CANADA

- 39 Margaret Atwood, *Moral Disorder, The Tent* (Caterina Ricciardi)
- 41 Marie-Claire Blais, *L'esiliato. Novelle* (Francesca Torchi)
- 42 Beïda Chikhi e Marc Quaghebeur (éd.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence* (Ilaria Vitali)
- 42 *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni* (Cristina Minelle)
- 44 Leon Rooke, *La moglie grassa* (Patricia A. Kennan)

CARAIBI E OCEANO INDIANO

- 46 Patrick Chamoiseau, *Un dimanche au cachot* (Paola Ghinelli)
 46 Myriam J.A. Chancy, *The Scorpion's Claw* (Franca Bernabei)
 47 Julian Granberry, Gary S. Vesceius, *Languages of the Pre-Columbian Antilles* (Sara Florian)
 49 Grace Nichols, *Startling the Flying Fish* (Pietro de Andrea)

INDIA

- 51 Vikram Chandra, *Sacred Games* (Shaul Bassi)
 52 Kiran Desai, *The Inheritance of Loss* (Donata Federici Monesi)

IRLANDA

- 54 Andrea Binelli, Enrico Terrinoni, Brian Thomson, eds., *Ireland in Translation* (Mirko Zilahy de' Gyurgyokai)
 55 Jorge Luis Borges, *The Concept of an Academy and the Celts* (Robert Welch)
 58 Paul Darby and David Hassan eds., *Emigrants at Play: Sport and the Irish Diaspora* (Loredana Salis)
 61 Joseph O'Connor, *Redemption Falls* (Francesca Romana Paci)
 63 Vincent Woods, *A Cry from Heaven* (Melita Cataldi)

ITALOFONIA E EUROPA POSTCOLONIALE

- 65 Valentina Acava Mmaka, *Cercando Lindiwe* (Elettra Tamborrino)
 66 Ann Harries, *Manly Pursuits* (Itala Vivan)

MALTA

- 67 *Il-Malti, Rivista ta' l-Akkademja tal-Malti, Klabb Kotba Maltin, Harga Letterarja* (Johanna Sceberas Trigona)
 69 Pierre J. Mejlak, *Riħ Isfel* (Bernadette Pace Falzon)
 70 Lino Spiteri, *Jien u Għaddej fil-Politika: Gabra ta' Memorji* (Carmen Sammut)

SCOZIA E GALLES

- 72 Le piccole patrie insidiano la letteratura inglese. Ma è proprio vero? (Marco Fazzini)
 73 Suhayl Saadi, *Psychoraag* (Esterino Adami)
 74 Justin Wintle, *Furious Interiors: Wales, R S Thomas and God; Byron Rogers, The Man Who Went into the West: The Life of R. S. Thomas* (David Newbold)

EVENTI CINEMA

- 77 Gavin Hood, *Tsotsi* (Armando Pajalich)
 78 *Sizwe Bansi Est Mort* (Angela Tiziana Tarantini)

INTERVISTE

- 80 Itala Vivan
Raccontare la storia dell'Africa al femminile dall'angolo visuale della black Britain: un'intervista a Aminatta Forna
 85 Serena Saba
Intervista a Édouard Glissant.
 86 Francesca Giommi
From the West Indian Diaspora to Black Britain: Andrea Levy in Conversation
 90 Ilaria Oddenino
Convicts for relatives. Interview with Kate Grenville
 94 Carmen Concilio
Writing like a Film: An Interview with Vikram Chandra
 98 Carmen Concilio
Intervista a Tsitsi Dangarembga
 99 Andrea Bianchi e Silvana Siviero
Menna Elfyn in Conversation
 103 Francesca Giommi
An Interview with Mike Phillips
 105 Carmen Concilio
Forms of Silence. An Interview with Amitav Ghosh



These are the lyrics of my favourite song. They are my gifts to Bernard, whose father, like mine, was an engine driver.

Silvia Albertazzi

In memory
of Bernard
Hickey
(1931-2007)
and
Walter
Albertazzi
(1923-2007)

I often dream of trains when I'm alone
I ride on them into another zone
I dream of them constantly
Heading for paradise
Or Basingstoke
Or Reading
I often dream of trains when I'm awake
They ride along beside a frozen lake
And there in the buffet car
I wait for eternity
Or Basingstoke
Or Reading
I often dream of trains till it gets light
The summer turns to winter overnight
The leaves fall so suddenly
The sun sets at four o' clock
Exactly what
I'm dreading
I often dream of trains when I'm with you
I wonder if you dream of them too
Maybe we'll meet one night
Out in the corridor
I'm waiting for
You

Robyn Hitchcock



Caro Hickey, ti ricordo...

come uno dei pochi insegnanti che mi hanno segnato la strada.

Quand'ero studente, tu tenevi "esercitazioni linguistiche" nel vecchio "glorioso" palazzo (Ca' Foscari: non sapevamo che sotto era tutto così marcio da esser stato già spazzato via dalle correnti).

Tu eri giovane. Io un ragazzino. In quegli straordinari tardi anni Sessanta... quando si sognava a luci accese ancor più che a luci spente.

Le tue "esercitazioni" consistevano in letture ad alta voce. Milton, Shelley, E.M. Forster... Certo non eri tenuto a darci letture "critiche"; ma leggevi a voce spiegata dall'entusiasmo. Noi traducevamo. Spesso i tuoi brevi commenti eran di quelli che se trascritti porterebbero un punto esclamativo! Le "Marabar Caves"! Il "test of time"! La "divided attitude"! Quando leggevi ad alta voce capivo anche parole che non conoscevo o ritmi nuovi.

Avevamo sicuramente bisogno, allora – in quel palazzo "glorioso"... – di qualcuno che ci facesse anche *amare* quanto studiavamo. Alcuni altri professori erano stimolanti accademici: comunicavano la complessità del testo, ma non davvero tanto *amore*. Forse entusiasmo, ma poco *amore*. A volte, anzi, a lezione o negli esami, molti fra loro propagavano la *paura* del testo.

Ma c'è di più. Ricordo.

Ricordo che a lezione lanciavi anche a volte un invito generalizzato a una pasta asciutta a casa tua. Chi faceva un sugo, chi portava una bottiglia, chi andava a caccia per la casa di piatti e di bicchieri, chi bolliva la pasta, chi giusto suonava il campanello e saliva su. Quanta gente in quel tuo relativamente piccolo appartamento vicino alla Salute. Punto esclamativo! Pasta, vini, formaggi e... scrittori, pittori, artisti, o giusto gente di passaggio... per lo più austra-

liani... e qualche altro "professore" (non molti a dire il vero). Le sedie non erano mai abbastanza.

E fu così che oltre alle tue "esercitazioni" e alle tue cene ci trovammo a sentire letture e seminari di poeti della tua Australia: Philip Martin, Chris Wallace-Crabbe... Erano forse quelli i primi poeti che incontravo. E con loro tu ci indicavi un mondo nuovo e la possibilità anche di studi del tutto originali: c'erano libri e luoghi e storie tutti da scoprire. Tu eri il primo in Italia e fra i primi al mondo ad aprire le porte dell'università alle letterature anglofone delle ex-colonie. Erano già arrivati i primi anni Settanta e il Governo Australiano investiva – allora! – nella sua cultura. E tu ne eri un entusiasta ambasciatore.

Finii gli studi (e tu venisti a una semplice cena a casa dei miei, con Righetti e miei compagni e compagne di studi). Dopo due anni a insegnare a scuola e a indossare un'uniforme odiosa, ricomparvi in quel Palazzo "glorioso" come tuo piccolissimo collega: il primo anno, 75-76, tenni per i tuoi studenti di "Letteratura del Commonwealth" un seminario facoltativo lungo un anno su Christopher Okigbo (il cui *Labyrinths* era fra i tre o quattro libri africani della stupenda biblioteca che avevi messo in piedi, 99% australiana). L'anno seguente riproposi lezioni e tu le rifiutasti con un "I don't see the point" che mi brucia ancora un pochino perché non lo capii e non l'avevo meritato. Ma non sapevo allora delle frustrazioni degli accademici. Ach! Università – fatta così tanto di fringuelli, fenicotteri e falchi, ma anche di migranti passerai, spaesati e onesti, incerti e piccoletti, a cui basta un po' di miglio e fan del meglio per cantare un po'.

Ricordo che cominciai a scrivere sulla poesia australiana, ma fui tu ad allontanarmene. Passai a quella africana. Evidentemente anche quel mio interesse ti turbava. Oggi penso che forse tu, essendo "straniero", avevi cento insicurezze, allora.

Ricordo che un giorno ai piedi del Ponte dell'Accademia mi dicesti che io "non volevo un padre". Se me lo ricordo! Io con padri e Padri ho sempre avuto rapporti estremamente conflittuali e non ho mai pensato e non penso neanche oggi che l'università abbia a partorire figli.

Ricordo che, come o ancora più di me, altri, interessati alla poesia australiana, ti aiutavano a gestire la biblioteca “tua” – un intero stanzone, con tanto di soppalco. Prima o dopo li allontanasti tutti, anche Giovanni i cui figli ti consideravano una sorta di nonno Kiki. Mi spiace che tutto questa sia successo. Per te e per loro. E per noi tutti.

Io invece continuai a essere un tuo piccolissimo “collega”, subendo a volte critiche tue davanti agli studenti. (Non la imparerò mai abbastanza questa lingua inglese!) Mi fecero male, sai. Se tu eri insicuro, lo ero anch’io, tanto quanto o più di te.

Comunque mi avevi insegnato ad amare il mio lavoro, e allora insegnare all’università voleva dire tempo anche per leggere, studiare, scrivere, tradurre. E avevo nuovi mondi da scoprire. Eri stato fra quelli che mi avevano additato il trampolino e io mi buttavo, piroettavo, ne godevo. Avevo il mestiere più bello al mondo.

Ricordo che gradualmente ci allontanammo. Gli anni corrono. Io insegno “Storia della Lingua Inglese” per ficcarci dentro assieme a Chaucer anche le varianti dell’inglese in Africa e... Okigbo, Soyinka, Fugard... Tu “passi in cattedra” altrove. A me viene offerto di subentrare nel “tuo” insegnamento di “Letteratura dei Paesi di Lingua Inglese”. Trampolini. Piroette. Devo ammettere che “qualcuno” mi aveva accennato che in quel modo ti avrei impedito di tenere un insegnamento *anche* a Venezia (oltre che alla tua nuova destinazione di Professore Ordinario: Lecce). Non te ne ho mai chiesto scusa. Del resto, se non l’avessi preso io, quell’insegnamento, l’avrebbe preso qualcun altro, e non tu. Ma te ne chiedo scusa, comunque. Forse avrei dovuto dire di no. Mi dispiace se ho sbagliato. Arrivo sempre tardi a capire le cose.

Almeno un paio di volte, incontrandoti a seminari o convegni, ti porsi la mano, che tu rifiutasti di stringere. Il ricordo mi farebbe ancora male, se...

E sono corsi ancora tanti anni. Ogni tanto qualcuno mi chiedeva dove eri finito: qui a Venezia ti conoscevano tutti. Gli ex-studenti ti volevano un gran bene. (Immagino che a Lecce ti abbiano voluto altrettanto bene o ancor di più.) E non solo gli studenti, ma Venezia intera ha sentito la tua mancanza: in una città che in gran parte è un va e vieni continuo di gente che vi appartiene meno che una delle tante pietre del selciato, Venezia la tua mancanza l’ha sentita. Ti aveva adottato, con la tua camminata leggermente sghemba, la mano a salutare qualcuno ogni tre passi, la risata frequente e rumorosa.

Correvano gli anni. A Lecce scopristi nuovi amici e radi-

casti anche lì studi pionieristici. Mi dicevano che ti trovavi molto bene, lì.

Di tanto in tanto ci successe di incontrarci ancora, stavolta stringendoci la mano, forse con poca convinzione per qualcosa di non chiarito: non solo gli sgambetti ma forse soprattutto l’affetto! Punto esclamativo!

Ci fu qualche pizza e qualche scambio di opinioni sul lavoro.

Quando venne la mia occasione di “passare in cattedra” tu ti proponesti subito come uno dei miei esaminatori. Ovviamente lo apprezzai moltissimo. Ma non mi sarebbe bastato a mettermi l’animo in pace se...

se... – ricordo molto bene – meno di un anno fa, non ci fossimo reincontrati per l’elezione del nuovo Presidente della nostra AISLI. Nel frattempo ti avevo visto più volte reggere con difficoltà gli incontri collettivi, assopirti o distrarti e ridstarti: mi spiaceva vederti così. Chi aveva continuato a frequentarti con regolarità si era probabilmente assuefatto a quelle tue “assenze”. Ma per me eri e sei ancora soprattutto uno di quei giovani insegnanti che mi segnarono la strada, l’eccitazione strana per la poesia, la voce spiegata, le “Marabar Caves”, il “test of time”, la “divided attitude”, i nuovi mondi... E quando ti “assentavi” mi mancava il tuo punto esclamativo di un tempo...

Dicevo che non mi sarebbe bastato a mettermi l’animo in pace se... se a quella elezione non fossi stato tu il primo a venire a stringermi la mano e a congratularti: l’occasione era di poco conto, ma fu il gesto che contò. Sarei forse dovuto venire io da te, ma non ci pensai in quel momento, o forse avevo paura che non me l’avresti stretta la mano... Fu quello il nostro commiato. E mi fa bene ricordarlo. Spero che in quel momento i miei occhi ti abbiano parlato.

Facciamo tutti così tanti errori vivendo, se viviamo! Punto esclamativo! Spesso non abbiamo neanche l’occasione di salutarci l’ultima volta con affetto, stima, reciproco perdono, affetto, qualche giusta parola, affetto.

Mi farebbe ancora molto male ricordare te e me e il nostro incrociarci in questi decenni corsi come il vento, se non ci fosse stata quella stretta di mani lì.

La ricordo e ti ricorderò con la sensazione che l’affetto è capace anche di non stringere mani – come discoletti indispettiti che fanno il muso ma si cercano il giorno dopo per giocare ancora assieme. Quasi quasi preferirei correre il rischio di trovarci e farci l’un l’altro ancora il muso... Ma ti porgerei la mano nuovamente sperando che tu me la stringessi.

Armando

Bernard Hickey



Marvellous Bernard!!

At the recent conference of the European Association for the Study of Australia (EASA) held in Roskilde (Denmark) September this year, I was asked to say a couple of words to commemorate Bernard Hickey, a dear friend, supporter and among the founders of the Association. This small eulogy was delivered at the beginning of the conference dinner, just before raising our glasses to his memory.

I am very honoured and pleased to have been asked to say a couple of words to commemorate Bernard Hickey as he was a dear friend both to me and to my family, particularly to my mother with whom Bernard shared the status of Australian expatriate and academic in Italy. Though many people in this room had the pleasure of knowing Bernard, there are a lot of new faces at this conference, and may I add a lot of young faces too – something Bernard would have been very enthusiastically pleased about. So if you don't mind I am going to say a couple of things about his life, though it is very difficult to summarise in a few words the incredible energy that sustained the many activities he was involved in and was a promoter of.

Bernard liked to define himself as Australian-born but Italian-adopted! He came to Italy in the sixties where he initially taught English in Rome and then moved to Venice. Here he taught at Cà Foscari and started alerting students to Australian literature, slowly introducing it into the Italian syllabi. During the past twenty years he was Chair Professor and then Emeritus Professor at the University of Lecce, to which he donated more than 7000 of his personal books, and I am pleased to say that just a month before he passed away he managed to see all his books finally set up on bookshelves after having been kept in boxes for years! After much insistence he agreed to his name being added to the library fund, which is now called

the Commonwealth-Hickey Fund. The amount of books he gave to his university is a testimony to his commitment to literature and culture, in the pursuit and promotion of which he devoted his whole life.

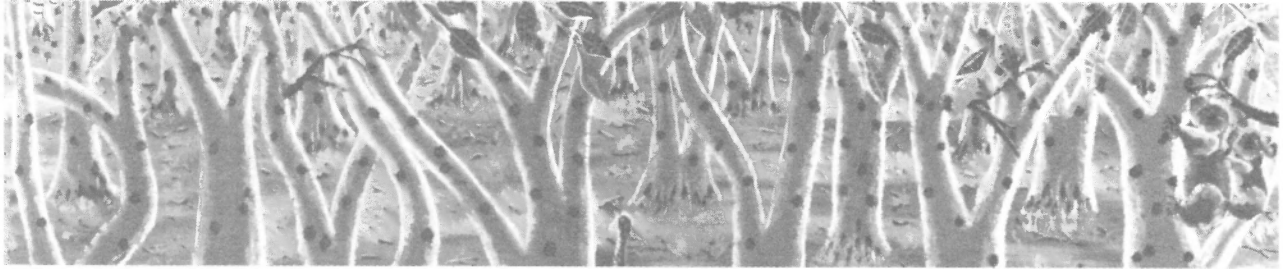
Bernard was the epitome of Australian studies in Italy, a founding member of EASA and one of its only two honorary members, the other one, of course, was Anna Rutherford, a very good friend of Bernard's. With her he shared an incredible knowledge of both Australian and 'Commonwealth' literatures.

It was suggested we commemorate his memory on this occasion with a minute of silence, but Bernard was everything but silent. He was an extremely generous person, not only in donating his books or offering his house to accommodate passing friends and Australianists, but also in giving his time and energy to support students and young scholars. I remember the first time I met him in 1990 as an undergraduate student, in Lecce, where he was the organiser of the EACLALS triennial conference. What I will always remember was his great performance as a host, which included tipping the bus driver out of his own pocket to make sure he drove us (the young members of the conference) to a club where we could continue our scholarly conversations!!

He managed to combine the qualities of an Australian larrikin, an Irish leprechaun and an English gentleman. He was charming and he was a charmer with his generous though mischievous gentleman-like manners which included a 'baciamano' every time he met you – even if he had just seen you five minutes beforehand. He was eccentric to say the least, hyperbolic and very warm-hearted in his love for life and people. He was extremely curious and always busy making projects, organising cultural events and/or going to conferences. 'No flies on Bernard' as the Australians would say!

There is however one particular word that I will always associate with him and that is 'marvellous'. This not just because it is a word he would always use in a very emphatic way, but also because I think it summarises what he really was. 'Marvellous Bernard' we will all miss you!

Luisa Pèrcopo



“Teicheadh bho chànan ann an cànan eile...”: un inedito poetico in gaelico di Christopher Whyte

Мое отношение к действительности продиктовано
языком.

JOSEPH BRODSKY

[My relationship to reality is dictated by language]

...escribir consiste en erosionar el idioma en la forma en
que el idioma lo admite

JAIME GIL DE BIEDMA

*[...writing involves eroding the language in whatever
way the language will permit]*

Teicheadh bho chànan ann an cànan eile,
's e sin a bha mi dèanamh, a rèir coltais,
's mi sireadh pailteas fhaclan ùra, coigreach,
a b' urrainn dhaibh a h-uile oillt a bh' aig
na bha air tachairt rium a mhùchadh buileach,
no sgeadachadh an aodach bhiodh nas fhèarr.

*Escaping from a language into another language,
that's what I was doing, so it would seem,
for an abundance of new, foreign words
which would be able to totally suffocate
the horror of what had happened to me
or to array it in better clothing.*

Na bhios a' cur an cèill na casaid seo,
daoin' aig nach eil a' chainnt 'na h-adhbhar gaoil,

tha iad a' smaoinichadh gu bheil na faclan
'nan seòrsa pheant', ga sgaoileadh air an fhìrinn,
a dh'fheumas neach a sgrìobadh beag is beag
air falbh, gus na tha ceilte fodha nochdadh.

*Those who formulate this accusation,
people in whom language inspires no love,
they think that words are a sort of paint,
spread over truth, which has to be
scraped away little by little in order to reveal
what is hidden beneath it.*

Ach seall air dithis a thachras ri chèile
an tìr nàimdheil, an suidheachadh gàbhaidh,
dìreach fo shùilean freiceadain sa phrìosan,
's dòcha, air neo 'n làthair peanasaiche,
is cànan àraidh aca, tè nach tuig
fear sam bith seach iad fhèin, agus comas

*But look at two people meeting each other
in a hostile country, in a dangerous predicament,
right under the eyes of a guard in the prison,
maybe, or in the presence of an executioner,
and they have a special language,
one nobody understands except themselves,
and the full*

làn ac' an caoimhneas uile phàirteachadh,
còmhla ris gach fiosrachadh tha feumail.
A dh'fheartan nan cànan, math dh'fhaoit' gur e
'n do-thuigsinneachd as uile-chudthromaich'.
Smaoinich air mar a bhios luchd-gaoil an còmhnaidh
dealbhadh, an ùine gheàrr, cànan leò fhèin,

*opportunity to share all their tenderness,
along with all the necessary information.
Of the attributes of language,
perhaps not being understood is the most
fundamental. Think how lovers always
create, in a short space of time,
a language of their own,*

's i dèant' le modhan-labhairt spèiseil, snog,
'toirt brath air tachartasan mionaideach

nach eil a' ciallachadh càil ach dhan
an dithis dhiubh, a ghlèidheas iad 'nan cuimhne.
Chan e leth-bhreac no sgàthan tha sa chàinain,
oir nochdaidh pàiste, mar a bhios e nochdadh

*composed of loving, dear expressions,/ referring in
detail to events/ which mean nothing except/ to the two
of them, which are kept in their memory./ Language is
not a copy or a mirror,/ for a child discovers, as he dis-
covers*

an comas tha aig bàlla a bhith leum,
air neo dathan nam beann 's a' ghrian dol sìos,
no caochlaideachd aodann na linn', 's a' ghaoth
a' sgapadh an-fhois ghrad a h-analach oirr',
plocan teannaichte càinain san t-saoghal,
dìreach cho teann 's cho dìleas ris na clachan,

*the ability a ball has of jumping,/ or else the colours of
the mountains as the sun goes down,/ or the changeful-
ness of the face of the firth, when the wind/ scatters the
sudden restlessness of its breath across it,/ concentrat-
ed blocks of language in the world,/ just as dense and
faithful as stones,*

ged nach tèid an togail le a làimh,
ged nach bi ach aon dòigh-mhothachaidh
ga spreigeadh leò, 's an iarrtas bhith ath-chruthaicht'
'na bheul gach uair a bhuaireas iad a chluas.
Bidh nas mò dhe ghaol aig 'orra, 's dòcha,
mar as doirbhe thèid an tuigsinn leis,

*even though he cannot lift them with his hand,/ even
though they only stimulate/ one sense, and demand to
be reproduced/ in his mouth each time they trouble his
ear./ He will love them all the more, perhaps,/ the more
difficulty he has in understanding them,*

's chan fheum na faclan fàs trìd-shoilleir, no
so-thuigseach air a shon, ach feumaidh e
ionnsachadh mar a thèid gach aon a chleachdadh,
a bhith beò ann an làthair, 's iad gu sona,
cuideachdail a' poblachadh a shaoghail.
Mas fìor gu robh mi sgrìobhadh anns a' Ghàidhlig

*and words will not have to become transparent, or/
intelligible for his sake, but he will have/ to learn how
each one is used,/ to live in their presence as they hap-
pily/ and helpfully populate his world./ If it is true that
I wrote in Gaelic*

air dòigh 's nach biodh mo phàrantan gam thuigsinn,
air dòigh 's gun èireadh balla daingeann rompha
nach b' urrainn dhaibh a leagail sìos, air neo
streapadh suas air, 's e dèanta le stuth
cho rag 's nach eil a leithid-san ri fhaighinn
fon iarmailt, le faclan is litrichean,

so that my parents would not understand me,/ so that a

*solid wall would rise in front of them/ they could not
dismantle, or/ climb over, made of a material/ so resist-
ant nothing like it can be found/ beneath the firma-
ment, of words and letters,*

tha e fìor cuideachd gun do thairg i dhomh
cothrom rèiteachaidh, a' chàinain seo,
cothrom air cùmhnant a lorg eadar na bh' ann
's na bhitheas ann, eadar na thachair nuair
nach b' urrainn dhuinn a sheachnadh, no ar dìonadh,
is rud nach tèid a chruthachadh gu ceart

*it is also true that this language/ offered me a chance
of reconciliation,/ the chance to find a covenant
between what was/ and what will be, between what
happened when/ we could not avoid it, or defend our-
selves,/ and a thing that will not find its proper shape*

mura toir sinn co-oibreachadh fìor dheònach,
an t-àm ri teachd, na dh'fhanas dhe ar beatha.
Tha sinn cho ioma-shiùbhlach anns an tìm
's gum faod a' chàinain, 's i 'na dèiligeadh
eadar an tìm 's am fiosrachadh, dreach ùr
a thoirt ri na bha ann 's na thachair ruinn.

*if we do not give truly willing co-operation,/ the future,
what remains of our life./ We are so constantly moving
in time/ that language, which is an interaction/
between time and consciousness, can give/ a new
appearance to what was and what happened to us.*

'S sinn 'g atharrachadh càinain, coilionidh
sinn caochladh cèill, bidh 'm fulang dùr ga leaghadh,
is a cho-pàirtean sgaoilt' a' cruinneachadh
an cruthan ùra, cumaidhean nach robh
ar n-inntinnean a' mothachadh dhaibh cheana,
ach a bha, math dh'fhaoid', an còmhnaidh ann.

*When we change language, we bring about/ a change
of meaning, obstinate suffering is melted,/ and its scat-
tered components come together/ in new forms, config-
urations which/ our minds had never observed before./
but which, maybe, were always present.*

An neach a choisicheas air bearradh àrd
eadar dhà bhinnein, 's an iarmailt gun sgòth,
mothaichidh e do chaochladh dreach na tìre,
mar a bhios leus na grèin' a' tilgeil faileis
dhiofaraichte oirr', a' nochdadh ghilean,
shruthan a dh'airgead iomaghlusadach

*Someone who walks along a high ridge/ between two
peaks, when there is not one cloud in the sky./ will
notice how the aspect of the landscape changes/, how
the sunlight casts a different/ shadow on it, revealing
gullies./ streams of quicksilver water*

nach robh ri fhaicinn eadhon mòmaid air ais,
is saoilidh e gur breugach faoin gach map,

a tha dinneadh nan iomadh ionad-beachd
gu h-aon shealladh bochd, dìblidh, sealladh nach
co-fhreagarrach ri càil a thèid a ghlacadh
le sùil bheò dhaonna, sùil as comasach

*which he could not see even one moment before,/ and
he will think that all maps are lying and foolish,/ squeezing
all the viewpoints/ into one poor, pathetic
view, a gaze/ that does not correspond to anything a
living/ human eye can grasp, an eye that is capable*

air smaointinn is air faireachdainn. Is ann
mar sin a bhios mi siubhal trid nan cànan, air
neo, is mi 'nam eadar-theangaichear,
'cur faitheam guanach dà phìos aodaich fear
ri chèile, is a' fuaigheil, a' sìor nochdadh
far as leathainne is far as caoil'

*of thinking and feeling. That is how/ I move through
languages/ or, when I am translating,/ put the fanciful
edges of two pieces of cloth/ next to one another, and
sew, discovering again and again/ where the gap that
opens between them is broadest*

a' bheàrn a dh'fhosgla eatorra, ga dùnadh
gu foighidneach le faclan, le grèim snàthaid,
le roghainnean, ach gun a' chlà cho prìseil
a shracadh, air neo reubadh, an aon àite.
Is cuimhne leam na dh'innis fear, a chuir
Suaineach air dàn sgrìobht' san Ruiseanais:

*and where it is narrowest, closing it/ patiently with
words, with a stitch/, with choices, without tearing the
precious fabric/ or ripping it in one single place./ I
remember what a man said, who put/ a poem written in
Russian into Swedish:*

b' fheudar dhà faighneachd dhen a' bhàrd, is e
dìreach eagalach, am b' urrainn dhà
a' chiall atharrachadh air sgàth nan aicill.
Fhreagair am bàrd gu robh e ag iarraidh
sin a ràdh anns a' chiad dol-a-mach,
ach cha do cheadaicheadh a chànan e.

*he had to ask the poet, with/ genuine fear, if he could/
change the meaning for the sake of the rhymes./ The
poet answered that that was what/ he had wanted to
say in the first place./ but his language did not allow
him.*

Creidear le cuid gum bi na bàird ag obair
an dearbh eitean cànan, mar gum b' ann
an cridhe nid, 's e socrach, cofhurtail,
air neo mar dhamhan-allaidh, 's e 'na shuidhe
am meadhan eig', ag imleachadh 's a' snìomh.
Ach mar as trice, bidh na bàird rim faighinn

*Some people believe that poets work/ at the very core
of a language, as if/ in the heart of an easy, comfort-*

*able nest,/ or else like a spider, sitting/ at the centre of
a web, licking and spinning./ But more often than not,
poets are to be found*

aig iomall cànan, far an tèid i thairis
an rudeigin eile, cànan eile, 's dòcha,
air neo na dh'fhairtlich gus an àm air inntinn
daonn' a chruthachadh no chur an cèill,
air neo gu simplidh anns an fhalamhachd,
's am bàrd mar neach a tha crochte air dèil',

*at the edge of a language, where it crosses/ into some-
thing else, another language, maybe,/ or else some-
thing that no human mind has managed/ to create or to
express before,/ or else simply into emptiness,/ and the
poet is like someone suspended on a plank,*

ro aghaidh togalaich, le clogaid air
a cheann, a' peantadh gu dicheallach,
air bhàinidh, aig a chùil an neonitheachd,
nach dùraig e eadhon a smaointinn oirre,
is i cho an-mhòr reòdhta aig a ghuailnean.
Bu thlachdmhor e gu ìre shònraichte,

*in front of the façade of a building, with a helmet/ on
his head, painting laboriously,/ in a frenzy, with a
nothingness at his back/ he does not even dare to think
about,/ because it is so huge and frozen behind his
shoulders./ It was especially enjoyable,*

an siubhal deireannach a rinneadh leam
gu ruig' a' chànan tha ga bruidhinn a-nis
mum thimcheall, 's i deacair, gun dàimh, gun chàirdean,
'na h-eilean a dho-ruigsinneachd, 'na peileir
a dh'eadar-dhealachadh, nach deach a leaghadh
fhathast, ged a tha an dùthaich suidhicht'

*the last transition I made/ to the language that is now
spoken/ around me, difficult, without relatives or
friends./ an island of inaccessibility, a pellet/ of differ-
ence that has not yet/ been melted down, although the
country is situated*

an cridhe fhèin na h-Eòrpa! Anns a' ghàrradh
odhar-òrach, aig deireadh an fhoghair,
an uair a leugh am boireannach seang, rag
a-mach a ranntan àmhghairich, cruaidh-riaghailt',
ar leam gur cùrtair i a cànan, crochte
eadar dà sheòmair, ann an àite dorais,

*at the very heart of Europe! In the dun-golden/ garden,
at the end of autumn,/ when the slim, stiff woman/ read
out her painful, strictly metrical verses./ it seemed to
me that language was a curtain, hanging/ between two
rooms, in the place of a door,*

's e dèanta le aodach mìn, finealta,
cha mhòr nach robh tro-fhaicsinneach; is bhiodh
gluasad làimh, no osag chiùin a' fòghnadh

gus a chur ri taobh 's an ionad ùr
a nochdadh, far am b' urrainnear bi beò,
is obrachadh mar anns gach ionad eile.

*made of thin, fine cloth,/ nearly transparent, and/ the
movement of a hand, or a gentle draught would be
enough/ to put it aside and to reveal/ the new place
where one could live,/ and operate like in any other
place.*

Air neo dh'fhoadadh i bhith 'na peileir teannaicht',
a spùt seabhag no comhachag a-mach,
's nach biodh feum, gus gach tàthchuid, fuidheall 's lorg
air na planntaichean 's na h-ainmhidhean
ath-bheòthachadh, a shluig sìos is a chaith
an creachadair, gus an liubhairt mar bhà,

*Or else it could be a compressed pellet/ that a hawk or
an owl spat out,/ and all that would be needed, in order*

*to bring/ every ingredient, remnant and trace/ of the
plants and the animals the predator swallowed/ and
consumed, to restore them as they had been,*

ach air aon ghluasad draoidheil, cumhachdach.
Air neo mar nuair a dh'fhalaich ciùthran braonach,
grinn, le earbaill ceò, an dùthaich oirnne,
ach chaidh a thiomachadh suas leis a' ghrèin',
is bha iad againn uair eile, gach còs,
leathad is doire, aithnichte, ach ùr.

*would be a single magical, powerful gesture./ Or else
as when a drizzle full of raindrops./ pleasant, with tails
of mist, hid the landscape from us,/ but the sun has
dried it up/ and we have them again, every nook,/ slope
and grove, familiar, but new.*

XI.06-I.07

Marilyn Dumont

Otipemisiwak
.....

maybe Poundmaker
or even Big Bear
would have dreamt
those waking figures
Gatlin Gun sorrows
Bullets, crosses and misguided
soldiers
if they were hunted
like Riel
or Dumont
while Macdonald
swilling spirits
was in some crystal case of glory
and Louis dreamt
that supposedly

in broad daylight
the dawn
on its unseen bone
was lifting
above the fire

*Marilyn Dumont is a Métis poet from
Alberta (1955-). Her three collections
of poems have gained major awards
in Canada, from A Really Good
Brown Girl (1996) that won the
Gerald Lampert Award, to Green Girl
Dreams Mountains, that won both the
2001 Alberta Book Award for Poetry
and the 2002 Writer's Guild of
Alberta Stephan G. Stephansson
Award for Poetry, to the most recent
one: that tongued belonging (2007).
Her studies in English Literature,
Anthropology and creative writing*

*have helped ripen her poetic voice.
Of Cree and Métis descent, Dumont
is neither a "treaty Indian" nor a
child of the residential schools, how-
ever she reclaims her peoples'
History by directly addressing Prime
Minister Sir John A. Macdonald
("Dear John, I'm still here and half-
breed"); she deconstructs the stereo-
typical figure of the squaw ("Indian
women know too well the power of
the word squaw."/), and the circle as
all-encompassing cipher native think-
ing (there it is again, that goddamned
circle, as if we thought/in circles").
She prides her women ancestors and
nature through a counter-chant that
also questions- and engages- post-
colonial issues.*

Carmen Concilio

prospettive critiche



Cristina Minelle

Silvia Albertazzi, Gabriella Imposti, Donatella Possamai (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Atti del Convegno Internazionale, Bologna, 13-15 novembre 2003, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 214

.....

Post-Scripta vuole esprimere il senso di una scrittura che si colloca comunque e sempre dopo. Dopo l'era coloniale, dopo quella moderna, dopo la fine dell' "impero" sovietico." Queste due righe tratte dalla quarta di copertina ben sintetizzano lo spirito dei tre giorni del convegno internazionale di Bologna, così come di questi Atti. Come scrive Matteo Baraldi, *Post-Scripta* rinvia anche ad un altro "dopo", ovvero "dopo quasi dieci anni di lavoro e dialogo attivato dal Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte dei Paesi Extraeuropei, non solo promotore del progetto, ma anche convinto assertore di una possibilità di confronto fra le varie realtà postcoloniali" (p. 19).

Proprio il confronto e il dialogo sono le note caratterizzanti degli interventi dei partecipanti, un dialogo che esce dai canoni tradizionali accogliendo l'area russa e proponendo alcune interessanti riflessioni anche a proposito della realtà italiana e che viene mantenuto "vivo" anche nelle pagine degli *Atti* grazie alla scelta di mante-

nerle le lingue originali degli interventi (salvo il russo): se da un lato ciò rende la lettura integrale del volume abbastanza complessa per i più, dall'altro consente di avvicinarsi quasi "sonoramente" ai vari contributi, senza altre mediazioni se non quella, inevitabile, della carta stampata.

Jean-Marc Moura, critico postcoloniale francofono e comparatista, apre il convegno sollecitando un rinnovamento degli studi francesi extra-europei e la ridefinizione di alcuni criteri ancora in uso che si rivelano però superati in quanto legati, culturalmente e identitariamente, soltanto alla Francia intesa come "Hexagone". Una possibile pista da seguire in questo senso è offerta dall'approccio comparatista: "La critique postcoloniale comme la littérature comparée ne sont le fait ni d'experts ni d'intelligences englobantes mais plutôt la tâche de ceux qui refusent d'abandonner le sens de l'altérité, considérant qu'il est une donnée du monde contemporain" (p. 38).

Maryse Condé, scrittrice originaria della Guadalupa, descrive come la nuova letteratura si discosti dai percorsi tracciati in precedenza: "Cette littérature [la néo-littérature des Caraïbes] se caractérise par la mise en désuétude et la destruction des oppositions binaires (Pays du dedans / Pays du dehors, métropole / île, français / créole, barbare / civilisé, Prospéro / Caliban) héritées souvent du colonialisme, mais qui assureraient le fonctionnement de notre pensée

[...]" (p. 40). Al termine della sua riflessione, offre un ritratto del nuovo scrittore caraibico: «Voilà peut-être l'écrivain des Caraïbes enfin libre. Libre de résider là où il le veut, libre de choisir sa langue, libre de s'identifier aux modèles qui lui conviennent. Tombé des hauteurs où il se hissait, il est humble et ne se croit plus vertu à représenter d'autre que lui-même» (p. 48).

La sezione lusofona è inaugurata da Abel Barros Baptista, brasilianista portoghese, il quale tratta delle modalità con le quali la prima letteratura brasiliana è stata accolta nel Portogallo del XIX secolo, suggerendo la possibilità di problematizzare in modo nuovo il dato culturale nel suo essere accolto dall' "altra" cultura. Come si afferma nell'introduzione, infatti, "La lettura [...] disloca e ricalizza" (p. 9) e apre a nuove prospettive.

Con l'intervento di Carlos Montemayor, scrittore e critico, torniamo in ambito ispanofono. Montemayor parla dei suoi romanzi e del rapporto particolare che egli intrattiene con la storia: "Me ocupo de temas y hechos sociales relevantes que no han sido tratados por historiadores ni especialistas ya sea por su complejidad política, por la peligrosidad de la información militar o por la dificultad de penetrar en ciertos círculos sociales o clandestinos." (p. 61). Sottolinea inoltre il suo disaccordo con coloro che considerano la letteratura come "obra de ficción": "La

literatura es una de las formas de conocimiento de la realidad, no una forma de ficción. Cuando los trabajos des historiador y del novellista se hermanan, se aproximan, no se debe a la pasión por la historia, sino a la pasión por la realidad humana, a la pasión por lo humano.” (pp. 65-66)

Uno degli aspetti più interessanti della riflessione di Juan Villoro, saggista e scrittore messicano, è l'identità, anzi *le identità*, definite come “diluidas”. A suo avviso, concetti come “patria”, “identità”, “cultura”, “appartenenza”, necessitano di continue rinegoziazioni: commentando un sottotitolo di *Los detectives salvajes* di Roberto Bolaño, l'A. afferma “La patria es un sitio de extravío, un horizonte escapadizo, siempre extraño, que sólo entrega una promesa: mañana será distinto” (p. 72).

Nel suo “Pasolini e o Brasil: das Periferias ao Periférico”, Maria Betânia Amoroso indaga l'influenza culturale dello scrittore e regista italiano in anni cruciali per il Brasile (“A partir de publicação e divulgação de coletânea portanto já não é mais possível dissociar as diversas expressões artísticas de Pasolini de seu discurso radical sobre a sociedade contemporânea italiana, discurso esse capaz de interpretar também as ações políticas, econômicas e sociais do capitalismo no Brasil.”, p. 87) e, al tempo stesso, studia la “periferia”, luogo cruciale del postcoloniale e della modernità, in cui i conflitti e le giustapposizioni portano in superficie dinamiche altrove nascoste.

Il Mediterraneo è invece il tema centrale dell'intervento di Iain Chambers, il quale suggerisce di considerare quest'area in modo nuovo. Più precisamente, si tratta di ridefinire globalmente lo spazio mediterraneo, da intendere come spazio “problematico” nel senso di foriero di discussione e riflessione: “Then there is the Mediterranean, the sea itself, not so much as a frontier or barrier between the north and the south but rather as an intricate site of encounters and currents, involving the movement of peoples, histories and cultures, that underlines the continual sense of historical transformation and cultural translation that

makes it a site of continual transit” (p. 95).

Da parte sua, Timothy Brennan, comparatista nordamericano, analizza la teoria della globalizzazione considerandola secondo cinque paradigmi molto diffusi: globalizzazione come “a political promise”, “the development of trade and of finance” (109), “the result of developments in technology, transportation, and financial/corporate restructuring working in concert with an underlying ideology that is basically American” (p. 110), ma anche come qualcosa che “[...] explicitly ties globalisation to the problematics of the colonising ‘West’” (p. 110) oppure che “[...] avers that globalisation does not exist.” (p. 111). Brennan invita inoltre ad una riflessione sul lessico impiegato in questo tipo di critica, dal momento che, a suo avviso, “A great deal of confusion surrounds the uses of the terms ‘globalisation theory’ and ‘postcolonial studies’” (p. 104).

L'intervento di Michail Berg, critico e scrittore russo, sottolinea l'assenza di una prospettiva di tipo postcoloniale per quanto riguarda la cultura russa e sovietica e prende in esame un fenomeno nuovo di quella che viene definita “condizione postimperiale”, ovvero lo sviluppo di un vero e proprio “mercato della cultura e della letteratura in Russia” (p. 13). Nel suo saggio, Berg analizza le opere di due autori molto diversi (A. Marinina, giallista, e V. Sorokin, scrittore concettualista) sottolineando come, nonostante le differenze, essi abbiano ottenuto il successo con modalità simili, sfruttando il bisogno di “rivalutazione simbolica dell'immagine di sé” che hanno i diversi gruppi di lettori della Russia attuale.

Ellere Bohemer, docente in Gran Bretagna ma nativa del Sudafrica, prende in esame le scritture femminili “anticoloniali e postcoloniali”, ponendole in una zona liminale e spesso ibrida: “[...] these writers have succeeded even so in addressing issues of belonging that have both national and trans-local resonances [...]” (p. 133) Attraverso l'analisi delle opere di Yvonne Vera e Arundhati Roy, conclude che “[...] by exploring the different modes

through which resistance, identity, and home, may be expressed, their novels deconstruct the one-dimensional equation of the the postcolonial and the transnational, and probe its politics also” (p. 153).

Il rapporto tra il discorso postcoloniale e la cultura post-sovietica è preso in esame da Mark Lipovetsky. Secondo l'A., specialista del postmodernismo russo, quest'ultimo si differenzia da quello occidentale per lo scarso interesse verso i temi postcoloniali: questa indifferenza sarebbe il frutto della “controversa interazione di differenti e incompatibili modelli d'identificazione nazionale-culturale, generati dalla tarda retorica sia sovietica che post-sovietica” (p.14).

Vladislav Otrošenko, autore di *Lo scrittore e lo spazio*, analizza come lo spazio determini il processo creativo appoggiandosi sul mutare dei confini della Russia nel tempo. L'A. sottolinea la contraddittorietà del rapporto degli scrittori russi con la vastità territoriale: “Da una parte la coscienza dello scrittore in Russia percepiva un'acuta esigenza, assolutamente mongola, di conservare gli enormi spazi nell'immaginazione, nei pensieri, nei sentimenti, nella memoria. Dall'altra, questa coscienza provava con altrettanta forza un terrore e un timore non mongoli di fronte allo spazio gigantesco dell'impero.” (p. 181). Questo rapporto cambia verso l'inizio del XXI secolo, con la nascita di due tendenze principali: “La prima consiste nell'identificazione del proprio *io* creativo con lo spazio dello stato. [...] La seconda tendenza consiste nel tentativo dello scrittore di creare nell'arte uno spazio interiore assolutamente stabile che sia dotato di un proprio sistema di coordinate, che non dipenda dalle pulsazioni dello spazio statale” (pp. 185-86).

“Emigrata intellettuale italiana in America” (p. 15), Graziella Parati tratta il complesso tema del “multiculturalismo di stampo italiano” (p. 191) e propone alcune interessanti considerazioni sull'Italia, sulla sua dimensione mediterranea, sul suo essere sia terra di emigrazione che di immigrazione: “Lo scopo è di scoprire il non-familiare nel familiare e riconoscere il familiare in quelle rap-

presentazioni di italianità tenute artificialmente a distanza” (p. 197). Chiude il volume l'intervento di Gëzim Hajdari, “emigrato intellettuale albanese in Italia” (p. 15), il quale parla della condizione di chi arriva in un nuovo paese: “Per la prima volta scopri che la tua vera identità non è legata ad un territorio, ma è legata alla lingua, alla memoria, alla cultura” (p. 202). Da qui nasce un'interessante riflessione sulla lingua e sull'esperienza poetica, valida senza dubbio per tutti gli scrittori: “Non si tratta di bilinguismo, ma di una lingua doppia, una lingua o una esperienza di linguaggio che transita e migra da una lingua all'altra. È proprio questo attraversamento come l'esperienza poetica del linguaggio” (p. 203). ▬

Rosaria Carbotti

Lidia Curti, *La Voce dell'Altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 238

In questo vasto percorso letterario che tocca molteplici aspetti dell'alterità femminile, Lidia Curti, studiosa di letteratura inglese e insegnante all'Università “L'Orientale” di Napoli, predilige una strategia mimetica integralmente mutuata dalle stesse scrittrici che sceglie come protagoniste della sua analisi. Si tratta di un approccio alla letteratura che si apre al dialogo tra teorie critiche e si prefigge di muoversi liberamente alla scoperta di un testo, volgendosi a un'interpretazione che non rifiuta alcuna suggestione ma, anzi, la accoglie, individuando sentieri comuni e analoghe inquietudini all'interno di opere di diversa origine, epoca, genere letterario. Partendo da un nucleo irriducibile di teoria della differenza – un'alterità storicamente ascrivita alla donna da una tradizione culturale tanto antica da apparire naturale, tanto pervasiva e stratificata da sembrare monolitica – l'autrice si lascia alle spalle le vecchie coordinate per tessere un'immagineria, raffinata tela

di rimandi letterari e artistici che delineano un panorama estremamente composito della coscienza ibrida femminile.

Superata la fase del rigetto della norma e del canone, le opere qui trattate sembrano porsi come mappe appena tracciate di territori di frontiera, testi in cui non ci si propone di dare risposte o fornire spiegazioni incrollabili, ma si avanza piuttosto per una sorta di necessaria pulsione all'esplorazione e alla sperimentazione, un'urgenza di distacco da ogni pretesa di fissità, un protendersi verso una realtà di incertezza che atterrisce ma promette anche inediti, allettanti incontri con la diversità. Un abbraccio con l'ignoto e la complessità che albergano dentro di sé, ma anche nella dimensione esterna di un mondo più che mai contraddittorio.

Mossa da questa coscienza pionieristica, Lidia Curti indaga i rapporti tra prospettive critiche letterarie, artistiche e cinematografiche, spingendole a dialogare con il pensiero di genere e la teoria postcoloniale. Pienamente consapevole delle potenzialità comparatistiche offerte dai *cultural studies*, l'autrice getta luce sui fermenti comuni che animano forme espressive diverse e orizzonti culturali apparentemente lontani, che spaziano dal mondo arabo al canone imperiale britannico, fino alla produzione contemporanea di scrittori migranti in Italia, Francia, Inghilterra. Alla luce di un'indagine così eclettica, i testi letterari presi in esame svelano nuove trame e significati, entrando in relazione tra loro per suggerire una serie di passaggi intertestuali densi di assonanze, rimandi reciproci, connessioni tematiche e interrogativi comuni.

La metafora della rete come tessuto culturale potenzialmente infinito è un'allusione ricorrente nel corso del primo capitolo, «Parole, immagini, corpi», e può essere presa a prestito dall'opera di Fatima Mernissi e dall'arte di Louise Bourgeois, più volte citate, per indicare la struttura di questo testo, che si sviluppa come un intarsio di elementi diversi, armonicamente accostati ma non sovrapposti. Così, partendo dalle teorie di

Luce Irigaray ed Hélène Cixous, che attribuiscono alla scrittura il compito di dotare il corpo femminile di un linguaggio, viene individuato un canale inesauribile di scambio tra lingua e materia, esperienza e parola. Il corpo come territorio del simbolico, quindi, ma anche come soglia, frontiera, area del conflitto tra psiche e storia, luogo liminale dove trovano sede le contraddizioni dell'identità sessuale e razziale. Una suggestione che riecheggia in epoca più recente nella figura della *mestiza* di Gloria Anzaldúa, identità meticcica che esce dalla condizione subalterna in cui è confinata rivendicando orgogliosamente le sue origini ibride, o del cyborg di Donna Haraway, sintesi tra macchina e umano, biologia e tecnologia.

Per rappresentare il vasto residuo di identità che sfugge alla rappresentazione canonica del femminile, non vi è altro mezzo che ricorrere ad alleanze col mondo animale e con le figure eccessive del fantastico, dando vita a creature perturbanti e metamorfiche come Fevvers, donna-uccello di Angela Carter, protagonista del romanzo *Notti al circo*, che suscita orrore e venerazione e trascende il grottesco per divenire sublime. L'accesso alla parola, al potere del linguaggio, passa necessariamente attraverso l'affermazione di un corpo che travalica i confini del passato, sposa le contraddizioni del presente e si proietta in un futuro inquieto.

Non a caso, i primi tre capitoli del libro, che trattano principalmente della metamorfosi delle figure canoniche della rappresentazione femminile, dedicano ampio spazio a testi chiave della letteratura gotica o fantascientifica, dal *Frankenstein* di Mary Shelley ai vampiri di Anne Rice, che mostrano la devianza dalla norma come esperienza inscritta in primo luogo sul corpo, e quindi inevitabile. Così la figura femminile si afferma nello spazio della rappresentazione, attraverso un'appropriazione polemica delle funzioni storicamente a lei attribuite. Il destino materno, il ruolo filiale, il mito della seduttrice vengono rielaborati, parodiati o stravolti

prospettive critiche

per sottolinearne la natura mutevole, a tratti oppressiva, a tratti feconda. La rete del linguaggio si estende e si fa elastica, lo spazio espressivo appare più vasto, mostra margini di movimento maggiori ma anche più indefiniti. Spazio e testo si fondono in un'unica dimensione, il solo territorio in cui è possibile tracciare il segno della differenza.

Il rapporto cruciale tra spazio, linguaggio e identità diviene sempre meno astratto e metaforico con l'inclusione della critica postcoloniale e afroamericana, ampiamente trattate nella seconda parte del libro, che si concentra sulla materialità dell'esperienza del margine incarnata dalle donne migranti, dalle eroine oltraggiate e torturate delle *slave narratives* o dei racconti di reclusione ed esclusione che provengono dal mondo arabo, nelle opere di Assia Djebar e Fatna El Bouih. Il corpo femminile violato, negato, privato ancora una volta della parola e della possibilità di rappresentarsi, come nel caso delle vedove indiane sottoposte al rito del *sati*, che tanti dibattiti hanno suscitato in seno alla critica contemporanea, assume una valenza politica che trascende il caso contingente per elevarsi a metafora della condizione subalterna, del cuore irrepresentabile dell'alterità. La diversità radicale non si può descrivere con la lingua del colonizzatore o dell'oppressore, ma per esprimersi deve appropriarsi del linguaggio e proiettarlo nello spazio del margine, della frontiera, unico territorio rimasto che permetta di negoziare identità ibride, diasporiche, dislocate, con forme altrettanto nomadiche di rappresentazione. ▸

Valentina Castagna

Di Michele, Laura (a cura di), *Shakespeare. Una 'Tempesta' dopo l'altra*. Napoli: Liguori, 2007

Recentemente è uscito *Shakespeare. Una 'Tempesta' dopo l'altra*, interessante volume curato da Laura Di

Michele nel quale sono raccolti gli interventi presentati al Congresso internazionale su *The Tempest*, tenutosi presso l'Università dell'Aquila nel 2004. Il testo, diviso in quattro sezioni ("Origini", "Transiti", "A est e a ovest" e "Variazioni"), prende in considerazione molte delle numerose rielaborazioni cui ha dato vita nel corso dei secoli *The Tempest* di William Shakespeare, sia in ambito letterario e teatrale che, più di recente, in quello cinematografico e multimediale (si fa riferimento anche ad altre modalità comunicative, quale, ad esempio, la versione a fumetti di Garen Ewing presa in esame da Sheila Sciannella). Gli autori, tra i quali si annoverano Chantal Zabus (autrice inoltre di *Tempests after Shakespeare*. London: Palgrave, 2002) Marina Vitale, Claudia Corti e Antonella Piazza – sono per citare alcuni nomi – indagano le problematiche attuali presenti nel testo shakespeariano e nelle sue svariate riscritture da quella prospettiva critica post-coloniale, e non solo, che dalla metà degli anni Novanta ha dato alla luce testi quali *'The Tempest' and its Travels* (London: Reaktion Books, 2000) a cura di Peter Hulme e William Sherman, *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-visions of Shakespeare* (Urbana: University of Illinois Press, 1993) curato da Marianne Novy e *Remembering 'The Tempest'* (Roma: Bulzoni, 1999) di Jane Wilkinson, oltre il summenzionato volume di Chantal Zabus – tutte opere critiche, queste, citate nel ricco apparato di note della densa introduzione della curatrice. Soffermandosi ad indagare le ragioni sottese alla inesauribile vitalità di *The Tempest*, nel suo saggio introduttivo, Di Michele sottolinea come l'opera shakespeariana, con la sua nuova visione laica del mondo, e dunque con un atteggiamento più critico, mettesse in luce "la crescente consapevolezza dell'affioramento di un nuovo sentire da parte degli inglesi" (3), nella società dell'epoca che cominciava ad affrontare questioni relative alla colonizzazione e alla tratta degli schiavi (e a tal proposito, Di Michele cita Fernando Ferrara). I saggi contenuti nel volume mettono abilmente in evidenza come i rappor-

ti di potere presenti in *The Tempest*, intesi in termini di diversità di razza, genere e cultura, siano stati percepiti e rielaborati da numerosi artisti contemporanei di diversa provenienza e formazione, tra i quali la scrittrice, e saggista, Marina Warner (Eleonora Federici), lo scrittore e drammaturgo Derek Walcott (Viola Papetti), i registi Derek Jarman e Peter Greenaway (Chantal Zabus), a partire dall'indagine delle "dissimmetriche relazioni di potere" (2) tra i personaggi principali dell'opera (Prospero, Calibano, Miranda, Ariel e Sycorax). Essa infatti continua a riecheggiare le tensioni e le spaccature "della comunità sociale inglese, divisa dalle appartenenze di casta, classe, di religione e di sesso" (2) e, in particolare, il rapporto gerarchico tra colonizzatore e colonizzato (nel nuovo mondo) rappresentato nel testo dalla coppia Prospero-Calibano e meno direttamente Calibano-Miranda.

Tanto stimolanti quanto i saggi succitati, facenti parte delle ultime due sezioni (poiché il volume segue un ordine cronologico), sono quelli che compongono le prime due sezioni. La prima, come anticipato intitolata "Origini", include delle analisi dettagliate di *The Tempest*, del contesto culturale in cui essa è nata e delle influenze iconografiche e simboliche presenti nel testo originario (Corti), nonché di rielaborazioni di poco successive all'opera, come "*The Tempest*", or *the Enchanted Island* di John Dryden e Sir William D'Avenant (S. De Filippis; Falcone). Particolarmente interessanti le letture del personaggio di Miranda, del rapporto padre-figlia (Piazza; Celommi e Di Violante), e della figura di Sycorax come donna *sapiente* (Spazio) nell'opera shakespeariana da una prospettiva di genere. La seconda sezione, "Transiti", si apre con un bel saggio di Marina Vitale in cui viene presa in considerazione la problematicità della dimensione linguistica del testo originario, palese certo nel rapporto tra Prospero e Calibano e sottolineata negli scambi tra Ferdinando e Miranda, ma ben presente nei brevi accenni a Claribel, sorella di Ferdinando mai presente sulla scena, andata in sposa al Re di

Tunisi. All'interno della medesima sezione, meritano la nostra attenzione i saggi su *A Scene from 'The Tempest'*, dipinto settecentesco del pittore londinese William Hogarth (Laudando); sul racconto "per l'emancipazione femminile" (200) di Mary Lamb contenuto in *Tales from Shakespeare* che rivisita il testo della *Tempesta* (Fusella) da un'ottica femminile, e ancora quello di Lucia Esposito che mette in evidenza i punti di contatto tra le opere del pittore Richard Dadd e quelle shakespeariane nel radiodramma *Come Unto These Yellow Sands*, composto da Angela Carter per la BBC alla fine degli anni Settanta.

Il volume ha dunque il pregio di raccogliere, con un approccio omogeneo, testimonianze delle molteplici "sperimentazioni scritturali e drammaturgiche" (1) e delle più recenti riscritture cinematografiche, non solo quelle cartacee, prestando attenzione da un lato alla questione della lingua e dei linguaggi, dall'altro alle più attuali correnti critiche di stampo post-coloniale e femminista. →

Fulvia Ardenghi

Écrivains francophones d'Europe, "Interculturel Francophonies", n. 7, 2005, textes réunis et présentés par Robert Jouanny, Lecce, Alliance Française, 2005, pp. 224

.....

"Comment" et "pourquoi" se trouve-t-il qu'au XXe siècle (et jusqu'à nos jours) des écrivains européens adoptent la langue française pour leur activité littéraire, au détriment de leur langue maternelle?

Passionnante question, surtout si l'on retient que ces auteurs ne viennent pas de pays, tels la Suisse ou la Belgique, qui ont connu et connaissent encore aujourd'hui une réalité francophone, bien que minoritaire. Car, si l'on tient pour francophone tout locuteur qui s'exprime en français, habituellement ou pas, indépendamment du fait que le français soit sa langue maternelle ou une langue

étrangère, il s'ensuit que le cas de ces écrivains est un phénomène qui relève, à partie entière et à juste titre, de l'univers de la francophonie.

C'est pourquoi il a été choisi comme thématique spécifique du numéro 7 de la revue «Interculturel Francophonies», ce périodique semestriel publié dès 2001 par l'Alliance Française de Lecce. Comme on peut le retenir à partir de son titre, cette revue se voudrait comme le lieu d'une réflexion et d'une exploration de l'univers francophone dans son foisonnement littéraire, constitué par des productions qui, tout en gardant leurs originalité, spécificité et différence les unes par rapport aux autres, arrivent - par le biais de l'adoption de la même langue - à un dialogue, voire à une mise en relation, ou bien à une convergence.

«Écrivains francophones d'Europe» est donc le titre de ce numéro d'«Interculturel Francophonies». Il se présente comme un recueil de contributions de chercheurs de toutes origines, sous le guide et la direction de Robert Jouanny, professeur émérite de la Sorbonne. Jouanny avait déjà abordé le phénomène bizarre des écrivains européens francophones dans son livre *Singularités francophones* (Paris, PUF, 2000). Ici, dans l'introduction qui précède les différents articles du recueil, il se réjouit du caractère polyphonique de cette étude. Douze contributions de chercheurs provenant de huit pays différents et qui visent à illustrer ce qui constitue le fil rouge existant entre les textes de douze auteurs européens issus de dix autres pays. Il résulte alors évident que la tripartition géographique qui est proposée au lecteur dans le sommaire n'a nullement le but de dégager des spécificités régionales. Au contraire, il faudrait n'y voir qu'une exigence d'organisation des textes. Éclatement des nationalités alors, et seulement la langue française - à l'apparence ! - comme ciment entre ces individualités.

Faudrait-il voir dans ce recours au français une voie de salut pour l'unité dont l'Europe est de plus en plus en quête dans les dernières décennies? Ou bien l'usage du français ne dépendrait que du hasard? Jouanny est caté-

gorique là-dessus: «les hasards de l'histoire individuelle ou collective de chacun ne suffisent pas» (p. 10). Certes, dès le XVIIIe siècle, nombreux ont été les écrivains européens qui ont choisi d'écrire en français. Les raisons de ce phénomène relèvent du fait que l'usage d'une langue n'est jamais sans rapport avec une certaine idée que l'on se forge sur la société qui s'exprime par cette langue. Le français a donc été conçu, respectivement, comme la langue de la raison à l'époque des Lumières, ou bien comme la langue de l'esprit révolutionnaire et toujours comme la langue littéraire par excellence. Et pourtant, comme le souligne Jouanny, au XXe siècle le français aurait perdu bien de ses traits les plus avantageux: il a été supplanté par l'anglais comme langue de communication internationale, tandis que l'épanouissement des différentes littératures nationales lui a enlevé le titre de langue littéraire par excellence...

Murielle Lucie Clément nous aide à mieux définir la question avec son étude sur Andreï Makine, où elle met en évidence que, bien que la Russie n'appartienne carrément pas aux pays dominés d'un point de vue linguistique ou littéraire, le fait qu'elle ait connu un régime totalitaire explique l'exil «volontaire» de certains intellectuels, et l'adoption de leur part d'une langue étrangère afin de réussir à exprimer les crimes dont ils ont été témoins (la langue étrangère assurant la prise de distance de l'objet). C'est la même situation que connaît la portugaise Alice Machado, qui a fui la dictature de Salazar (M. Fernandes). Makine aurait choisi le français parce que c'est une langue qui a un grand crédit littéraire et qu'il connaît depuis son enfance; Machado l'aurait fait dans la tentative d'établir des liens entre la France accueillante et la réalité dictatoriale du Portugal. Julia Kristeva aussi est entrée en contact avec la langue française depuis qu'elle était petite, parce que le français a été, à côté du bulgare, la langue de sa scolarisation. Mais, comme l'explique Pierre-Louis Fort dans son article, pour cet écrivain l'événement clé qui a fait du français sa «deuxième langue maternelle» a

été la pratique de la psychanalyse. En d'autres termes, faire de l'analyse en français a transformé cette langue dans sa langue d'enfance. Cela dit, le bulgare n'a jamais disparu chez elle, même si elle, elle l'a par contre abandonné. Kristeva a l'impression de le retrouver dans une sorte de musicalité qui est propre de son usage du français. La dialectique entre les deux langues continue donc, bien que la maternelle soit apparemment réduite au silence.

C'est précisément l'envers qui se vérifie chez Milan Kundera: cet écrivain, même s'il s'est installé en France depuis 1975, a continué à écrire en tchèque pendant une vingtaine d'années. Ce n'est qu'en 1995, avec *La lenteur*, qu'il a adopté le français. Stefano Montes refuse d'y voir un simple automatisme dû à la pression de la langue d'utilisation quotidienne sur la langue littéraire. Son hypothèse est que les sentiments d'étrangeté et de distance qui caractérisent la vie et l'œuvre de Kundera doivent être conçus dans une langue qui permette de vivre l'altérité. À un moment donné, le fait d'écrire en français a dû lui sembler être le meilleur moyen de plonger davantage dans une situation de distance, ce qui l'aurait poussé à abandonner le tchèque. Le même désir de prise de distance nous le retrouvons chez Gomez-Arcos (P. López López-Gay). Ce romancier espagnol déclare avoir adopté le français pour mieux se connaître lui-même: l'abandon de sa propre langue envisagé donc comme expérience cognitive.

Le sentiment de l'altérité a été, par contre, excessivement traumatisant pour Agota Kristof (Licia Taverna). C'est le 1956 lorsqu'elle a été forcée d'abandonner l'Hongrie pour la Suisse à cause de l'engagement politique de son mari. Lorsqu'elle comprit qu'elle allait succomber psychologiquement et littérairement, elle décida d'assumer la langue française. Pour elle, le choix d'abandonner sa propre langue maternelle coïnciderait donc avec la nécessité soufferte d'exprimer une identité nouvelle.

Il est intéressant, alors, de noter que le manque d'une identité nationale s'accompagne dans la vie et l'œuvre

de Marianne Catzaras (Maha Ben Abdelahim) d'une sorte de Babel linguistique où s'enchevêtrent le français, appris à l'école et choisi comme langue véhiculaire, littéraire et professionnelle, un certain souvenir du grec – la langue maternelle –, et la «présence-absence» de l'arabe, que cet écrivain a toujours refusé d'apprendre. Catzaras, qui est née et vive encore à Djerba, Tunisie, lie son choix de la langue française au deuil pour la mort de sa mère, qui emporta avec elle l'usage quotidien de la langue grecque. Une liaison pareille nous la retrouvons chez Nancy Houston, parisienne de l'Alberta (A.-R. Delbart): lorsque sa mère l'abandonna, elle décida de renoncer à tout jamais à sa langue maternelle, l'anglais. Pour Katzaras, après ce deuil, la Grèce et la France deviennent des paysages mythiques, sorte de reflets de son monde intérieur. La Grèce ancestrale est présente aussi dans la vie de Clément Lepidis (K. Spyropoulou), mais son parcours est totalement différent puisque pour lui le français a été la langue maternelle. Mais le fait d'avoir assisté à la progressive disparition de «son» Belleville natale a fait ressurgir en lui ses origines grecques dont lui parlait son père.

Aucun sentiment d'altérité n'habite par contre le roumain Tsepeneag (Jean-Pierre Longres), qui paraît être un véritable cas à part. En effet, cet écrivain, exilé en France comme bien d'autres, a continué à écrire en roumain pour une certaine période: après, il a adopté le français. Mais, le fait intéressant est que, après la chute du régime dictatorial en Roumanie, Tsepeneag s'est approché de nouveau de sa langue maternelle. Il semble donc assumer son bilinguisme de façon heureuse, presque sans déchirures. Son compatriote Ilarie Voronca (V.-M. Sasu) paraît, lui aussi, vivre sa double appartenance de manière sereine. Toutefois, sa rhétorique de l'appartenance et de la solidarité dénoncent plutôt le désir d'échapper à ce dédoublement qui le rend étranger à lui-même.

La slovène Brina Svit (Alison Rice) proclame son choix délibéré et fier du français: «personne ne m'y oblige» et

elle s'affirme heureuse de se sentir déchirée, puisque c'est là son identité. Sa motivation nous décèle ce qui est, sans doute, le seul fil rouge entre ces différents itinéraires littéraires et humains: si le fait d'écrire permet à l'homme d'accéder au Moi, le fait d'emprunter une langue étrangère permettrait, comme l'écrit Jouanny, «d'être davantage soi-même». ▸

Massimo Brunzin

«*Interculturel*», 10, 2006, pp. 248

.....

E' sufficiente andare su uno dei principali motori di ricerca e inserire le parole chiave 'violenza' e 'Africa' per ottenere un numero di indicizzazioni superiore a quello di qualsiasi paese o addirittura continente. Questo può aiutare a capire perché, pur non essendo un numero precisamente monografico, il decimo numero della rivista interdisciplinare dell'Alliance Française di Lecce "Interculturel", che destina ancora una volta ampio spazio ad analisi critiche su autori e testi letterari di area francofona dell'Africa subsahariana, presenta vari contributi con un denominatore comune che possiamo ricondurre all'analisi della rappresentazione narrativa della violenza. Segno questo che, in ambito critico - qualunque ne sia la matrice, africana od occidentale - l'analisi della testualizzazione della violenza continua a essere un campo purtroppo estremamente fertile. E altro non potrebbe essere, date le caratteristiche della società che i testi narrativi presi in esame devono rappresentare.

Così dopo l'era della schiavitù, della colonizzazione, delle lotte per l'indipendenza, delle dittature, delle guerre civili e dei conflitti etnici, lo studioso Augustine Asaah ci introduce nell'era della violenza globale. Nel suo contributo *Fiction africaine francophone, violence mondialisée et contre-discours*, l'autore ghanese individua all'interno di tre romanzi, *Tu t'appelleras Tanga* (1988) di Chalixte Beyala, *Allah n'est pas obligé* (2000)

di Ahmadou Kourouma e *Johnny Chien Méchant* (2002) di Emmanuel Donala, le varie modalità di manifestazione testuale di una violenza che non è più definibile con le consuete categorie. Non più quindi depauperamento o privazioni di libertà, torture o perdita dell'identità, ma commercio di organi e tratte di umani, pandemie e allargamento delle barriere razziali. Ma soprattutto Asaah mostra come le tre opere diano un respiro di senso mondiale a conflitti locali, le cui cause vanno ricercate sempre più a livello globale.

In questo senso è pertinente l'analisi di Andrea Cali, *Douceur du Bercail, une voix pour l'Afrique*, che seguendo il filo della narrazione del sesto romanzo della senegalese Aminata Sow Fall, *Douceur du bercail*, illustra bene l'universo di violenza - non soltanto psicologica - alla quale vanno incontro intere generazioni di migranti quando cercano di varcare il confine di paesi europei. Duro il destino di un popolo che non solo non riesce a sottrarsi a una dimensione di violenza endogena, ma che deve fare i conti anche con quella che lo accoglie al suo esterno; fenomeno non nuovo e che ben descriveva tra gli altri Ousmane Sembène. La via d'uscita al migrante è come in Sembène ancora una volta il "retour chez soi", dove ricostruire e ricostruirsi, e ben fa Cali a evidenziare come il discorso di Aminata Sow Fall non si limiti alla rappresentazione tradizionale di un continente alla deriva, in preda alla corruzione, al sottosviluppo e alla miseria, ma sottolinei l'esistenza di "une autre Afrique qui refuse de sombrer dans la decadence du corps e de l'esprit".

Nel senso della testualizzazione della violenza, il contributo della gabonese Clotilde Kwevi-Kayissa, *Discours et représentations à travers l'écriture théâtrale de Ludovic Obiang. Lecture sociocritique de "Péronnelle"*, si inserisce in modo particolare in quanto attua una serrata analisi dell'apparato paratestuale presente nell'edizione della pièce di Ludovic Obiang, *Péronnelle*, al fine di verificarne la coerenza con l'universo di senso dal testo teatrale, in cui l'autore sviluppa un discorso dal tono fortemente anti-

coloniale. Operazione tanto più interessante in quanto la veste grafica è opera di Veronique Tadjou, illustratrice ma soprattutto autrice recentemente premiata recentemente con il Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire 2005. Per concludere di sicuro interesse il contributo di Ludovic Obiang, studioso nonché autore gabonese, che nel suo *Un passé en devenir? Le roman gabonais dans l'histoire littéraire Africaine*, in un primo tempo ripercorre le tappe del processo che, in Africa, ha condotto una certa critica a privilegiare le analisi che operavano per raggruppamenti testuali a carattere nazionale, mentre in un secondo illustra il processo che ha portato a una lenta e tardiva legittimazione, all'interno del campo letterario subsaharaiiano, della letteratura gabonese. ▸

Anne de Vaucher

Philippe Mottet et Silvie Vignes-Mottet (eds), *La nouvelle québécoise contemporaine*, *Littératures*, n.52, 2005, Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le-Mirail, pp.274

Ces deux dernières années ont été favorables à l'étude du genre bref et plus particulièrement à la connaissance de la nouvelle québécoise en Europe et en Méditerranée. En 2004, un congrès a été organisé par l'Université Libanaise intitulé *Nouvelles-Passerelles*, un second s'est tenu auprès de l'Université Lille 3-Charles de Gaulle, en partenariat avec le CRILCQ de l'Université de Montréal les 17-19 et 19 mai 2005 intitulé *Frontières de la nouvelle québécoise de Langue française de 1945 à 2005 (Europe/ Amérique du Nord)* en concomitance avec la sortie de ce numéro, le premier en France à être consacré entièrement à la nouvelle québécoise.

Le *dire bref* intéresse les chercheurs en littérature contemporaine car il semble bien que la nouvelle dise mieux que le roman la crise des

valeurs de l'Occident, la société éclatée, la dérive des couples, le désarroi de l'individu devant un univers "polyédrique et instable" (p. 76). Il est vrai que sur ce plan le Québec est un observatoire très intéressant: longtemps figé et silencieux il s'ouvre brutalement à la modernité dans les années soixante, ses institutions sont démantelées, il en découle une volonté de parole extraordinaire, une littérature jeune et d'une extrême vitalité. Ce numéro 52 de *Littératures* est donc conçu comme un instrument de connaissance de la nouvelle québécoise depuis son explosion en 1980 jusqu'à aujourd'hui et se divise en deux parties: *côté réception* et *côté création*. La première comporte trois sous-parties: tout d'abord une *mise en situation* où trouve place une réflexion riche et nuancée sur le rôle stratégique du Québec comme «centre d'innovation et de promotion des lettres francophones» et «lieu de dialogue multipolaire, vraiment à l'image du monde» (Pierre Soubias, p. 17) et un état présent historique de la nouvelle (1940-1990) dressé par René Godenne, spécialiste incontesté du genre mais peu enclin à reconnaître le dynamisme de la nouvelle québécoise après 1970. Suit une deuxième sous-partie *Poétique et esthétique* où sont prises en examen les constantes récurrentes de la nouvelle québécoise - le réalisme magique, l'effet de réel, à la manière de Borgès, où le lecteur vient combler les vides de la narration (Marc Rochette), les thématiques comme le rêve et le fantastique (Simone Grossman), la cruauté chez les nouvelles femmes, sujet toujours actuel dont la forme brève rend très bien compte puisque l'acte de violence se joue sur la rapidité de l'acte (Eric Vauthier), le rôle du nom du personnage souvent unique de la nouvelle ou des quatre noms parmi lesquels il peut choisir au Québec, ou du changement de nom ou de la volonté de l'A. de ne pas nommer son personnage si ce n'est par il, elle, cette piste onomastique pose dramatiquement les «confins de l'identité» (Gilles Pellerin, p. 91). Enfin, d'un point de vue formel, Cristina Minelle démontre le glissement de la nouvelle, genre

prospettive critiche

traditionnellement fermé, «un», d'un récit accompli vers le fragment, genre ouvert, qui exprime le lacunaire, «la perte, l'inachevé». Ce binôme apparemment contradictoire se révèle en réalité très dynamique (p.72) et permet d'élucider ces nouvelles québécoises extrêmement courtes, quelques lignes parfois, qui désarçonnent le lecteur et le mette en demeure de reconstruire le texte. De *la brisure* peut naître *le nouveau*.

La partie *Monographies* regroupe six études approfondies et polyédriques de la part de chercheurs non québécois, mais européens et israéliens – ce qui montre une très grande ouverture de la part des organisateurs de ce numéro spécial – sur des nouvelles de Monique Proulx, Claude Mathieu, Pierre Yergeau, Gaétan Brulotte, à la fois auteur et critique de nouvelles, Aude et Roland Bourneuf, plus connu comme critique que comme auteur, un auteur qui possède admirablement la langue française, une véritable découverte pour une lectrice européenne et française.

La partie *Création* représente la partie la plus innovante du volume. Elle se compose d'inédits, souvent accompagnés d'entretiens brefs et denses (celui d'Aude est remarquable), de textes théoriques sur l'acte de création de la nouvelle (Monique Proulx, Suzanne Myre, Marie-Claude Mallenfant), enfin de témoignages d'éditeurs (Gaétan Lévesque, directeur de la revue de la nouvelle XYZ); on peut y lire aussi des textes d'auteurs à la fois critiques, éditeurs et novellistes, ce qui donne un aperçu très dynamique de la polyvalence des gens qui écrivent au Québec et qui participent à l'élaboration d'une littérature en train de se faire. –

Allison Crumly

Anjali Prabhu, *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*, Albany, NY, State University of New York Press, 2007, pp. 186

In *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*, Anjali

Prabhu analyzes the politics of several contemporary theories of hybridity and proposes a framework for inscribing a radical conception of agency in readings of hybridity in literary, theoretical, and social texts. Prabhu asserts the indispensability of a rigorous attention to history and totality in this field, arguing that a politically useful notion of hybridity requires a careful consideration of the historical terms of hybridization and of the overarching logic—whether colonialism, nationhood, or *Relation*—that frames a given hybridizing encounter. To test and support her claims, Prabhu offers detailed readings of Francophone texts from the islands of Mauritius and La Réunion, as well as of theoretical texts by Édouard Glissant and Frantz Fanon, two authors whose works figure prominently in contemporary discussions of hybridity. Balancing theoretical arguments with literary and social analysis, this book makes a provocative and subtle contribution to an ongoing conversation about hybridity, creolization, diaspora, and *métissage* in postcolonial studies.

Prabhu takes issue with a tendency within postcolonial studies to lose sight of the historical circumstances, including slavery and rape, that led to the formulation of racial hybridity as a colonial concept. Hybridity has moved away from its roots in racial discourse and today often stands in for cultural multiplicity, generalized difference, and forms of poststructuralist textuality. Prabhu argues that although such theories often claim to promote subaltern political agency, a rush to celebrate the utopian potential of hybridity leads them to both overstate their ability to effect social change and to ignore histories of real conflict in societies that continue to grapple with significant inequalities bequeathed by colonial systems. As a corrective, the book begins by examining the differing presuppositions and politics of two terms—'diaspora' and 'creolization'—that often emerge in discourses of theoretical hybridity. Tracing the historical development of these terms and the imagined spaces that they imply, Prabhu links them

respectively to a concern for a traumatic, shared past and a privileging of new connections and multiplicity in the present. The discussion both illustrates Prabhu's method of interpreting hybridity through the lenses of historical confrontation and totality and provides a framing concept for the rest of the book: the idea that discourses of hybridity often negotiate tensions between the two opposing poles represented by diaspora and creolization. With an analysis informed procedurally as well as thematically by a robust Marxian insistence on conflict, Prabhu aims to lay a foundation for addressing inequality and injustice through a conception of radical agency that will "align more closely the notion of hybridity in postcolonial studies with the exigencies that led to the founding of this academic discipline itself" (1). The relationships that Prabhu constructs among literary, social, and theoretical texts form a particularly interesting aspect of this book. She tests theoretical claims in the contexts of several societies that have a long history of engagement with hybridity in various forms, but in a way that takes seriously the theorizing of novels, political speeches, and colonial records rather than treating them simply as evidence for prior claims. Conversely, the analyses of two 'theoretical' texts, Glissant's *Poétique de la Relation* [*Poetics of Relation*] and Fanon's *Peau noire masques blancs* [*Black Skin, White Masks*], derive much of their force from close readings of these texts' narrative structure and voice. Prabhu defends her insistence on contextualization by characterizing her method not as an attempt to explain literary production from hybrid societies as a direct outgrowth of reality, but rather as an exploration of the encounter between text and reality in order to test formulations of hybridity for their viability as interpretive frameworks and as bases for action. This model of reading brings together "[s]ocial manifestations of readable hybridity as well as theoretical methods of hybrid social analyses" in order to develop a set of analytical tools that can be useful both in theoretical discussions and in read-

ings of particular texts or social phenomena (148).

Four chapters of *Hybridity* focus on texts from one of the lesser-studied centers of Francophone culture, the Indian Ocean islands of La Réunion (a department of France) and Mauritius (which gained independence from Great Britain in 1968). For non-specialists in this area of literature, the book provides some background information and a helpful bibliography, but its explicit aim is to contribute to a dialogue about hybridity rather than to construct either an introduction to Indian Ocean Francophone literature or an extensive intervention in the literary criticism of this region. The chapters about Glissant and Fanon will perhaps be the most interesting to a general audience, although the sections about La Réunion and Mauritius also cover important theoretical ground. Prabhu argues that a lack of attentiveness to conflict and totality produces misreadings of some classic theorists of hybridity, such as Glissant and Fanon, who rely on a Marxian notion of agency that incorporates these concepts. She traces Hegelian and Marxian currents within Glissant's *Poétique de la Relation* to show that Glissant inscribes revolutionary agency within a theory of hybridity through his attention to transformative encounters of radical difference and a concept of analytical totality (*Relation*) that gives coherence to the encounters. The analysis of Fanon describes a form of hybridity performed by the text itself, which alternates ironically between universal and individual narrative positions that correspond to the opposite poles of a recognition of racist colonial reality and a "struggle for utopia" (142). Through this confrontation, Fanon's text demonstrates the tactics of an ethical engagement with the structures of colonialism.

Although Prabhu criticizes theories that conflate textual practices and revolutionary social change, in the end this book's most compelling contribution to the search for agency within hybridity is a model of "hybrid reading" (147) that allows for a rigorous exploration of the variously inflected

tensions between conflict and multiplicity, society and theory, and history and utopia. In addition to its contributions to the fields of Mauritian, Réunionese, and Caribbean literary studies, *Hybridity* offers theoretical perspectives and analytical models that will be useful to scholars interested in hybridity, diaspora, creolization, ethnicity, transculturation, and multiculturalism in any colonial or post-colonial context. ▸

Francesca Giommi

Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British. From Post Colonial to Black British Literature*, Hertford, Hansib, 2005

Aggiungendosi ad una già nutrita lista di definizioni controverse, da *Commonwealth* a *Postcolonial Literature*, da *New Literatures in English* ad *Anglophone Literatures*, la definizione di letteratura *Black British* scaturisce da un complesso e variegato dibattito articolatosi in Gran Bretagna negli ultimi decenni, circa le nuove etnicità che popolano la nazione. Il dibattito ha coinvolto sociologi, critici, narratori, poeti e artisti di vario genere e ha interessato i più diversi ambiti sociologici, artistici e culturali. Il binomio *Black British*, sebbene non ancora unanimemente riconosciuto e accettato, o da alcuni addirittura rigettato e superato, si è delineato negli ultimi decenni seguendo le dinamiche storiche, politiche e culturali del paese. Le migrazioni di massa dalle ex colonie negli anni '50 e '60 del secolo scorso, coincidendo con il momento di profonda crisi economica ed identitaria del secondo dopoguerra, hanno infatti offerto la possibilità di una rinascita e di un rinnovamento che venivano dai margini e dalle periferie dell'impero, dando avvio, a partire dagli anni '80, ad una fase di estrema creatività artistica e letteraria, all'insegna dell'ibridismo e della mescolanza, della creolizzazione e della plurisignificazione. Indicatore di una realtà complessa, mutevole e multiforme ma ben rico-

noscibile, geograficamente localizzata e irripetibile altrove, la definizione racchiude al suo interno una tensione creativa tra termini apparentemente antitetici, che si contendono tuttavia terreni comuni e talora sovrapposti, arricchendosi e ridefinendosi a vicenda.

Write Black, Write British è una delle prime raccolte di saggi interamente dedicate alla narrativa in questione e il fatto che nel titolo i termini del binomio, *Black* e *British*, vengano accostati alla pratica della scrittura, suggerisce quanto questa sia stata strumento fondamentale di enunciazione ed affermazione di identità ibride sempre più presenti sul territorio, che hanno trovato anche sulla carta luoghi di appartenenza e negoziazione e forme e strategie originali di espressione. All'interno del volume sono racchiusi i contributi ad una conferenza omonima organizzata nel 2001 dalla SAKS Media/SAKS Publications - editrice, tra l'altro, del foglio letterario SABLE LitMag - che ha fornito anche il *parterre* per presentare ad un pubblico di specialisti e non *The Companion to Black British Literature and Culture*, primo compendio nel suo genere. Kadija Sesay, curatrice del volume, aveva già pubblicato l'anno precedente, insieme a Courtia Newland, l'antologia *IC3: The Penguin Book of New Black Writing in Britain* ed è lei stessa a ribadire, in apertura della raccolta, la necessità di superare la definizione di postcoloniale in riferimento agli autori presi in esame e alle loro opere e di trovare definizioni più consone, per quanto vano rimanga in ogni caso il tentativo di etichettare identità così composite e stratificate: "I am not suggesting here that the term 'postcolonial' is an outmoded one, but for many emerging writers, a shift away from this canon to the development of another one. Such books as *Extravagant Strangers* edited by Caryl Phillips and *Other Black, Other British*, edited by Robert Lee tell me that is so - prime examples of how inconsequential 'labelling' and categorising can be." (p. 16)

Le tre sezioni in cui il testo si articola offrono una panoramica su quella che è stata la produzione *Black British* sia

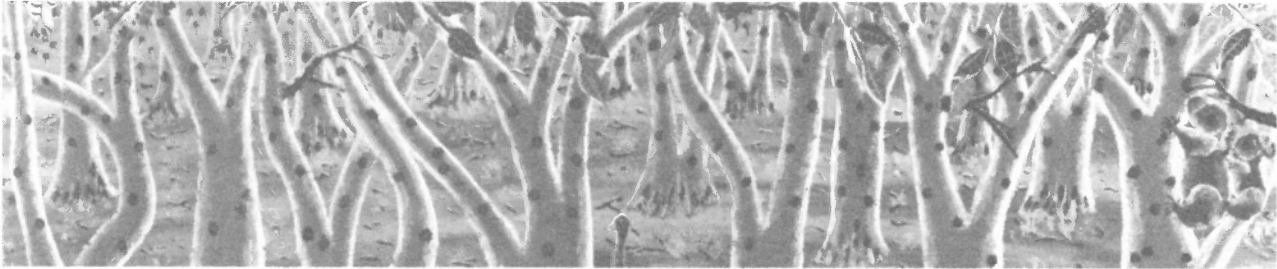
prospettive critiche

in prosa che in versi a cavallo tra la fine del secolo scorso e l'inizio dell'attuale, concludendosi con alcune prospettive critiche e suggerimenti per future analisi. La prima parte è dedicata ai narratori e si apre con un contributo su Diran Adebayo, vincitore con *Some Kind of Black* del primo discusso Saga Prize, istituito da Marsha Hunt nel 1995. Nella seconda prova narrativa del giovane autore londinese di origini nigeriane, al vissuto quotidiano metropolitano si sovrappongono elementi della sua tradizione Yoruba e nel saggio dedicato a Courttia Newland risulta ancora più evidente come l'esperienza *Black British* sia sottoposta a costanti mutamenti e subisca innumerevoli influenze e contaminazioni. Gli altri quattro saggi della sezione sono dedicati a quattro narratrici di origine africana o caraibica, che testimoniano il ruolo chiave delle donne nel narrare storie da punti di vista alternativi e nel ritagliare spazi familiari da poter definire "home" anche in contesti ostili, come dimostrato dall'esperienza personale e dalla parabola letteraria di Andrea Levy, acclamata autrice di *Small Island*. Patrick Williams esalta le doti narrative di Jackie Kay e la sua capacità di

cogliere e descrivere le diverse sfaccettature della società inglese contemporanea nella raccolta di racconti *Why Don't You Stop Talking*, mentre a Zadie Smith viene unanimemente riconosciuto il merito di aver portato alla ribalta la letteratura *Black British* nel 2000 con il fenomeno massmediatico che *White Teeth* ha rappresentato, inserendola prepotentemente nel *mainstream* e nel canone britannico, per quanto ambivalente questo traguardo possa risultare.

Nella sezione dedicata alla poesia si enfatizza il ruolo primario della *performance*, che si rifà alle tradizioni orali di cui la poesia *Black British* è erede e depositaria nonché al carattere corale e comunitario della loro trasmissione. Patience Agbabi, Dorothea Smartt, Bernardine Evaristo sono altre donne pioniere, che giocano con il verso e le forme espressive classiche e canoniche, riadattandole a un contesto modificato e ad identità ibride, mentre il saggio dedicato a Benjamin Zephaniah, affermato a livello internazionale come il *Black British Griot*, riconferma la capacità di valicare limiti e confini propria di tutte le culture ibride e transnazionali.

La terza e ultima sezione contestualizza la letteratura sinora analizzata collocandola in un quadro storico, culturale e sociale disseminato sì di ostacoli e barriere ma che ha anche prodotto cambiamenti, acquisizioni e importanti traguardi, passando per le lotte di piazza degli anni '70 e '80, sfociando nella narrativa urbana nera degli anni '90, fino alla definitiva affermazione agli inizi del nuovo millennio. Koye Oyedeji propone il superamento di una terminologia ancora legata a vecchi retaggi coloniali e imperiali con la definizione di "prelude to a brand new purchase on black political identity". Kwame Dawes, in un saggio già apparso su *Wasafiri* e ormai divenuto punto di riferimento per gli studi in materia - "Negotiating the Ship on the Head: Black British Fiction" - sottolinea da un lato la necessità di "togliersi la nave dalla testa" e guardare con confidenza e ottimismo ad un futuro fatto di convivenza e mescolanza, ma anche quella, dall'altro, di non dimenticare le proprie origini e preservare dall'assimilazione pratiche, tradizioni e culture alternative. -



Tiziana Morosetti

Biyi Bandele, *Nudo al mercato*, a cura di Pietro Deandrea, trad. di Barbara Del Mercato, Edizioni Gorée, lesa 2007, pp. 266
.....

Dopo Tsitsi Dangarembga e Sindiwe Magona, il catalogo di Gorée si arricchisce, nella sua collana Diritti&Roveschi, di una nuova voce africana, quella di Biyi Bandele: un autore che mi pare rientri molto bene nello spirito stesso di questa collana, che nel titolo sembra voler rievocare i molti diritti, perduti, degli autori postcoloniali, dei migranti e in generale delle popolazioni del Sud del mondo, e i molti rovesci (della medaglia, in senso lato) che spesso sfuggono ai nostri occhi. *Nudo al mercato* ribadisce l'esistenza di un mondo reale al di là di quello immaginario, e viceversa, nel momento in cui il racconto della voce narrante, Kayo, si dissolve mano a mano che ci si avvicina alla fine, perdendo in parte autorevolezza e credibilità. Nonostante ciò, il romanzo sottolinea con lucidità e determinazione la perdita dei diritti elementari della popolazione nigeriana, descritta con dovizia di particolari nella sua miseria materiale e morale, nell'impotenza di fronte a una gamma di soprusi che, partendo dalla corruzione ormai mitica della classe politica nigeriana, si riverbera finanche nel bullismo scolastico. In questo senso, due dimensioni convivono nella struttura complessa di que-

st'opera: la fantasia del racconto, con le sue molte linee d'ombra, le paure e i ricordi, non sempre nitidi, del narratore; e la brutale realtà quotidiana, interpretata spesso con umorismo nella scrittura di Bandele.

L'autore, nato in Nigeria nel 1967, pubblica *Nudo al mercato (The Sympathetic Undertaker and Other Dreams)* nel 1991, a un anno di distanza dal suo definitivo trasferimento a Londra. Il titolo originale suggerisce immediatamente la possibilità di applicare a quest'opera una duplice chiave di lettura, considerandola per quella che apparentemente è – un romanzo realista incentrato sulla conflittualità fra due fratelli, Kayo e Rayo, la cui vita è vissuta in un rapporto speculare e raccontata come simbolo delle problematiche nigeriane – e per quello che potrebbe essere: una raccolta di impressioni che in realtà, come sottolinea il curatore Pietro Deandrea, tenta “di non limitare il racconto della Nigeria alla cifra del realismo” (p.253). Lo stesso titolo originale sembra ricalcare quello di molte antologie di racconti, da *Lokotown and Other Stories* (1966) di Cyprian Ekwensi, a *Wives at War and Other Stories* (1984) di Flora Nwapa, passando per *Girls at War and Other Stories* (1972) di Chinua Achebe, sostituendo, tuttavia, le storie con i sogni: una scelta che consente a Bandele di farsi erede di Amos Tutuola, condividendo anche quella visione fantastica del reale che, da Ben Okri (con *The Famished Road*, 1991) a Ken Saro-Wiwa (con *Sozaboy*, 1994),

rifiorisce in Nigeria negli anni Novanta.

Nudo al mercato racconta in primo luogo la storia di Rayo, che

aveva troppe idee per uno della sua taglia, e discutere di taglie nel parlare di lui era come discutere di forme quando si parlava di un'ameba [...]. Rayo aveva la testa grande come il guantone di un peso welter, ed era alto come un Maggiolino Volkswagen (con il tettuccio chiuso, o quasi). Era il più piccolo della classe e, come molte persone basse, aveva una bassissima soglia di resistenza alle provocazioni [...]. (p.81)

Alle disavventure di Rayo fa però eco la più modesta vita del fratello, che il lettore non può trattenersi dal considerare personaggio secondario fino a quando, dopo le rivelazioni dell'ultimo capitolo, Kayo non diviene prepotentemente protagonista dell'opera. Contemporaneamente alla vita dei due fratelli, con i loro aneddoti privati ed il rapporto con piccoli angoli del mondo nigeriano quali l'aula scolastica e la sala d'aspetto del medico, la penna di Bandele si sofferma anche su quegli episodi che, pur presentati come ordinari incidenti della quotidianità, costituiscono in questo romanzo un duro capitolo d'accusa nei confronti della realtà politica nigeriana.

L'abuso di potere, tema fondamentale per Bandele e ricorrente in tutta l'opera, è esemplificato da un passaggio particolarmente scioccante, nel quale

Kayo ci describe quanto accaduto presso la stazione di Kafanchan una domenica mattina. Essendo i treni in ritardo, un gruppo di soldati aggredisce il capostazione picchiandolo fino a renderlo "il corpo di un uomo mezzo morto" (p.168). Uno studente universitario interviene per aiutare il capostazione, cercando di spiegare al caporale come, sebbene sia vero che le ferrovie nigeriane versino in uno stato pietoso, questo non possa essere attribuito alla colpa di un solo uomo, bensì alle falle del sistema nel suo complesso. Allora

Il caporale annuì come se fosse completamente d'accordo con lui [...].

"Ammiro veramente il tuo fegato" ripeté il caporale. Estrasse una lunga pistola americana che fino a quel momento aveva tenuto alla cinta, nella fondina. Ci giocherellò [...].

"Questo paese ha disperatamente bisogno di gente come te. Sono contento di non averti sparato non appena ti ho visto, l'avrei avuto sulla coscienza, credimi".

Teejay lo guardò sorpreso. "Mi avrebbe sparato? Così, su due piedi?"

Il caporale annuì imbarazzato. "Eh già [...]. Stavo per puntarti la pistola alla testa, così...".

[...]

E premette il grilletto.

[...] Pezzetti di cervello del ragazzo, dove il proiettile si era aperto un varco trapassandogli la testa, erano volati in aria [...].

Questo stile narrativo, che nel risvolto di copertina viene appropriatamente paragonato a quello cinematografico di Quentin Tarantino e che dona al romanzo un sapore agrodolce definito da Deandrea "tragicomico", viene a mio avviso ottimamente reso dalla traduzione di Barbara Del Mercato a partire dalla azzeccata resa del titolo. Come spiega il curatore nella sintetica e utile postfazione, "to go naked to the marketplace" ("andare nudo al mercato") significa [in Nigerian English] "impazzire", "uscire di senno", ed esprime efficacemente l'importanza dei luoghi di mercato sia per la sfera pubblica sia per quella naturale" (p.250).

Far assurgere quest'espressione a titolo è dunque un modo per introdurre immediatamente anche il pubblico ita-

liano, come fa l'originale con i lettori di lingua inglese, nell'atmosfera di un'opera che concilia ambiguità di contenuto e di forma sovrapponendo la realtà politica (il mercato come luogo sociale) a quella privata e immaginifica (il mercato come luogo di rivelazione), accostando paragoni inconsueti (il guantone, il maggiolino) e descrivendo con tono sorprendentemente distaccato, a tratti addirittura lieve, scene di quotidiana atrocità. La cura di Deandrea e la traduzione della Del Mercato non fanno che contribuire alla resa di quest'atmosfera e, sommate alla rilevanza di Bandele nello scenario internazionale, rendono dunque questa lettura davvero gradevole. ▸

Itala Vivan

Uzodinma Iweala, *Beasts of No Nation*, New York: HarperCollins, 2005, pp. 180; trad. it. di Alessandra Montrucchio, *Bestie senza una patria*, Torino: Einaudi, 2006, pp.130

Il romanzo di Uzodinma Iweala è sorprendentemente simile al celebre *Sozaboy* di Ken Saro-Wiwa, originariamente pubblicato in Nigeria nel 1985 e tradotto in italiano da Roberto Piangatelli nel 2005 per Baldini Castoldi Dalai editore. Come è noto, Saro-Wiwa è l'inventore del personaggio del ragazzo soldato africano travolto da una crudele guerra civile in cui milita senza capirne i motivi né le modalità, fino a rifiutarla per la sua follia, corruzione e insensatezza. Il ragazzo soldato è diventato poi eroe di uno splendido romanzo di Ahmadou Kourouma, *Allah non è mica obbligato*, e/o editore, 2002, e ora ricompare anche – non più da protagonista, ma come personaggio di rilievo – nel secondo romanzo di Chimamanda Ngozi Adichie *Half of a Yellow Sun*, Fourth Estate 2006.

Come accade in *Sozaboy*, anche il romanzo del giovane Iweala ha per protagonista un giovane (di nome Agu) che viene arruolato a forza durante una guerra civile e soffre ma a sua volta fa

soffrire, uccidendo e violentando e saccheggiando, sino a che la morsa del conflitto, improvvisamente come si era stretta, si allenta e lo abbandona come un relitto in un asilo affidato a dei religiosi.

Agu è un personaggio onnicomprensivo, nel senso che tutto ciò che accade sembra accadere dentro di lui e all'interno del suo sguardo, come se all'interno di lui non vi fosse nient'altro. Tale punto di vista conferisce al racconto una valenza allucinata e ossessiva.

Analogamente a quanto accade con Ken Saro-Wiwa, anche per il giovane Iweala l'aspetto maggiormente degno di attenzione è il linguaggio, affidato all'io narrante di Agu ed espressione della sua personalità. Ma a questo punto nascono i problemi, perché fra il testo originale e la traduzione italiana si spalanca una discordanza preoccupante.

Prima di procedere a un discorso generale, si propone una analisi comparativa di brani in originale e in traduzione.

(1/A), da *Beasts*, p. 1:

It is starting like this. I am feeling itch like insect is crawling on my skin, and then my head is just starting to tingle right between my eye, and then I am wanting to sneeze because my nose is itching, and then air is just blowing into my ear and I am hearing so many thing: the clicking of insect, the sound of truck grumbling like one kind of animal, and then the sound of somebody shouting TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW! QUICK! QUICK! QUICK! MOVE WITH SPEED! MOVE FAST OH! in voice that is just touching my body like knife.

(1/B), da *Bestie*, p.7

Comincia così. Io sento prudere come se insetto mi striscia su pelle, poi testa comincia di prudere proprio in mezzo di occhi, poi io vuole di starnutire perché mio naso prude, poi aria soffia in mie orecchie e io sente tante tante cose: tic tic di insetti, rumore di camion che brontola come animali, poi persona che urla PRENDE POSIZIONE SUBITO! SVELTI! SVELTI SVELTI! VOI MUOVE SVELTI OH! con voce che tocca mio corpo come coltello.

(2/A), da *Beasts*, pp.145-6:

It is night. It is day. Its is dark. It is too

hot. It is too cold. It is raining. It is too mucvh sunshine. It is too dry. It is too wet. But all the time we are fighting. No matter what, we are always fighting. All the time bullet is just eating everything, leaf, tree, ground, person – eating them – just making person to plead everywhere and there is so much blood flooding all over the bush. The bleeding is making people to be screaming and shouting all the time, shouting to father and to mother, shouting to God or to Devil, shouting one language that one is not really knowing at all. [...] All the time, we are sick and going to toilet, shitting water. We are hungry too and living off anything we can find. Lizard, we are eating them. Insect, we are eating them or even better, if we are finding them, we are eating rat or every other kind of bush animal. Sometimes we are eating this leaf or that leaf, but leaf is what is always making my belly to turn so I am not eating it too much. [...] I am so hungry I can be eating wood if it is making me too hungry less, but it is only hurting my belly and making me to vomit and shit. I am so hungry I can even be eating my skin small by small if it is not making me to bleed to death. I am so hungry that I am wanting to die, but if I am dying then I will be dead.

(2/B), da *Bestie*, pp. 107-8:

E' notte. E' giorno. C'è luce. C'è buio. Fa troppo caldo. Fa troppo freddo. Piove. C'è troppo sole. E' troppo secco. E' troppo umido. Ma noi combatte sempre. Noi combatte sempre e comunque. Sempre proiettili mangia tutto, foglie, alberi, terra, uomini, li mangia e fa sanguinare persone da per tutto e c'è così tanto sangue che inonda tutta boscaglia. Sanguinare fa sempre gridare e urlare persone, loro chiama padre e madre, chiama Dio o Diavolo, chiama e grida con lingua che nessuno sa. [...] Noi è sempre malati e fa i bisogni, caga acqua. Noi ha anche fame e mangia tutto quello che trova. Lucertole, noi le mangia. Insetti, noi li mangia o, se noi ha fortuna che li trova, noi mangia topi e tutte razze di animali selvatici. A volte noi mangia questa o quella foglia, ma foglie mi mette sempre pancia sottosopra perciò io non mangia tante. [...] Io ha così fame che potrebbe mangiare legno se mi fa pas-

sare fame, ma mi fa venire solo male di pancia e vomitare e cagare. Io ha così fame che piano piano potrebbe mangiare anche mia pelle, ma questo mi farebbe sanguinare e morire. Io ha così fame che vorrebbe di morire, ma se muore dopo io sarà morto.

Se si confrontano le due versioni del testo si nota subito che, mentre l'originale ricorre a un inglese non standard che deriva le sue strutture dal parlato nigeriano e riecheggia le cadenze dell'oralità anche nigeriana, sino a usare tipiche ripetizioni ed esclamazioni d'uso corrente, l'italiano è articolato in segmenti sgrammaticati che non riflettono alcuna consuetudine sociolinguistica. L'effetto che deriva dalle due serie di testi è quindi profondamente diverso. L'originale proietta il lettore in un contesto reale, entro una personalità situata entro una certa cultura che suggerisce determinate modalità espressive, mentre la versione italiana sbalotta il lettore in frasi ove le concordanze non sono rispettate, gli articoli eliminati o cambiati a casaccio, i verbi confusi nei tempi e nelle persone. L'effetto che si ha leggendo l'italiano è quello di trovarsi dinanzi a qualcuno che sta imparando la nostra lingua senza conoscerne per così dire la grammatica: un effetto straniante, dato il contesto del romanzo, che dovrebbe invece tuffarci nella notte della guerra nigeriana.

A conferma di ciò, una *Nota del traduttore* avverte, in apertura, che "Per restituire al lettore un linguaggio che che 'suonasse come' quello originale, ho quindi pensato di ispirarmi all'italiano parlato dai nigeriani (connazionali dell'autore) residenti nel nostro Paese e alle difficoltà che incontrano nell'esprimersi in una lingua tanto diversa dalla loro." In questa operazione, la traduttrice Alessandra Montrucchio è stata aiutata, oltre che da Jennifer, Michael, Olushola e Mathias, anche da padre Adolfo, padre Erastos, padre Manolo, suor Maresa, Anna Casella, sempre stando alla "Nota del traduttore" già citata. Ottimi consulenti, a giudicare dai risultati!

Non si è tenuto conto, qui, del fatto che il protagonista Agu non è uno che incontri difficoltà ad esprimersi in una lingua che non è la sua, bensì un giovane che parla la propria lingua, anche se

distorta, ma sempre tale da alludere a una lingua realmente esistente, un inglese nigeriano reale, con le inflessioni, i tic, le elisioni e le peculiarità che caratterizzano il linguaggio orale giovanile. Il risultato è sconcertante, e il povero Agu viene trasformato in un apprendista di lingua italiana che incorre in ogni sorta di svarioni e così suona non come l'originale, ma semplicemente come uno che appunto non conosca l'italiano. Questa è l'impressione che ne ricava il lettore, che resta attonito dinanzi a un'operazione tanto bizzarra quanto pernicioso.

Il romanzo, letto nell'originale – come consiglio si faccia, per poterlo godere serenamente – colpisce per la sua decisa intenzione a proiettarsi entro la pelle di una storia lontana, che risale ai lontani anni Sessanta, ma evidentemente ancora bruciante nella memoria del popolo ibo che visse quella tragedia.

Iweala ha voluto riproporre il ricordo dell'incubo della guerra civile, in un momento in cui la Nigeria sembra essere sull'orlo di un nuovo disastro, ed è comunque afflitta da una guerriglia interna, anche per risvegliare la percezione di che cosa sia o possa davvero essere un conflitto civile. Ma lo fa non solo riportando in scena l'indimenticabile Mene, protagonista di Saro-Wiwa, ma cacciandosi lui stesso dentro la pelle di un ragazzo e facendo sì che anche noi lettori veniamo trascinati dentro il sangue e il dolore dell'esperienza, calati nella realtà perennemente notturna di un cataclisma inarrestabile, incalzati dal ritmo e dalle allitterazioni ribadite di una storia che sussulta e balza e fugge, senza respiro.

Peccato che la versione pubblicata da Einaudi stravolga i notevoli pregi del romanzo, che, sebbene un po' manierato e derivativo nell'impianto strutturale, ha una sua vivacità stilistica che riflette una precisa ricerca personale. Non è un caso che Iweala abbia lavorato sotto la direzione di Jamaica Kincaid e ami un autore arduo e splendido quale è Faulkner, anche se la sua scrittura non è quella di un ragazzo prodigio. Vedremo quali esiti futuri offrirà ai lettori, e soprattutto speriamo che non venga mai più tradotto in modo così discutibilmente strampalato. ↯

Itala Vivan

Carel van der Merwe, *No Man's Land*, Cape Town, Umuzi/Random House, 2007, pp.206

Nella ormai lunga scia di romanzi che in misura più o meno esplicita si ispirano alla vicenda della Commissione sudafricana per la Verità e Riconciliazione (TRC) si iscrive ora *No Man's Land*, uscito dalla penna di uno scrittore afrikaner alla prima prova letteraria, presentato alla Cape Town Book Fair del 2007. Ci si trova di fronte a un prodotto assai ben costruito e nuovo nell'impostazione, poiché si colloca all'interno dell'esperienza di un giovane afrikaner, Paul Johannes du Toit, che anni dopo la fine dell'apartheid e durante i lavori della TRC si vede costretto a chiedere l'amnistia benché non sia stato chiamato in causa dalle vittime. Paul deve infatti confessare di aver militato nelle file della Military Intelligence che negli anni '80 sorvegliava le formazioni antiapartheid dell'UDF e dell'ECC, e rivelare di aver appoggiato attivamente un'azione di guerra che aveva causato la morte di due studenti periti nell'esplosione di una bomba destinata a distruggere una sede dell'ECC, perché verrebbe comunque chiamato in causa dalla imminente confessione del suo superiore di allora, il capitano Harris. La sua confessione giunge come un fulmine a ciel sereno, perché Paul non aveva mai raccontato queste sue segrete affiliazioni e nessuno le sospettava. Il romanzo si apre con il protagonista che rientra in casa dalla prima convocazione pubblica della TRC e si trova abbandonato dalla moglie, tenuto alla larga dagli amici e licenziato dal datore di lavoro. L'emarginazione diventa via via più accentuata e sprofonda Paul in uno stato d'animo cupo e depressivo. A nulla vale una ripresa dei rapporti con i genitori che vivono in una isolata fattoria del *veld*, mentre i tentativi di fraternizzazione che subisce da parte del suo ex capo della Military Intelligence lo spaventano e lo disgustano. Ciò che più lo ferisce è il fatto che la moglie Louise se ne sia andata senza parlargli e quindi senza cercare una spiegazione. La trama si sviluppa

seguendo l'evoluzione della crisi di Paul e si alterna con capitoli che riportano i verbali della TRC con gli interrogatori cui Paul viene sottoposto.

La spirale della ricerca – spontanea o forzata – della verità si fa sempre più turbinosa e micidiale, rivelando ogni sorta di tradimenti e violenze sepolti nella coscienza dei vari attori, nessuno escluso: tutti hanno tradito tutti, e tutti sono in varia misura colpevoli. Ma l'atteggiamento di Paul, che inizialmente si irrigidisce chiudendosi nel suo guscio e pretende di non ricordare e di aver agito secondo i dettami di una cultura in cui credeva, per una patria che gli era cara, muta gradatamente, man mano che il passato gli rinfaccia e gli rivela abissi di abiezione. Stretto nella morsa di una doppia crisi, personale e identitaria, Paul rompe i legami con il Sudafrica e va in Inghilterra a cercare Louise che si è rifugiata a Londra. Alla fine la troverà e chiarirà il suo rapporto con lei, consumando una storia d'amore anch'essa basata sul reciproco inganno: ma ciò lo porterà a sentirsi finalmente libero e in grado di ricominciare una nuova vita.

L'originalità del romanzo consiste nella capacità di van der Merwe di calarsi nella mentalità di un afrikaner che era stato attivo alleato del braccio violento e segreto dell'apartheid e non si era mai posto problemi etici sino a quando il mondo gli è crollato addosso, costringendolo a una resa dei conti e spezzando la corazza di menzogna dietro a cui si era barricato sino allora. Paul du Toit è un piccolo anti eroe che nella grande storia gloriosa del Nuovo Sudafrica si scava un suo tunnel personale per uscire dalla tana del silenzio, alla luce del sole, affrontando faccia a faccia un nuovo nemico, che non è la Commissione, bensì il bozzolo di menzogna, ignoranza e silenzio in cui era vissuto, simbolo delle condizioni che creava l'apartheid con la complicità e nell'apatia individuali.

Se la struttura alternata della narrazione appare interessante e utile all'evolversi della trama, rievocando un passato che deve consumarsi attraverso la sofferenza e la presa di coscienza, tutta la prima parte del romanzo lascia un po' perplessi perché la ricostruzione della mentalità di Paul e del suo ambiente non apre spiragli di coscien-

tizzazione: sino a che il protagonista entra veramente in crisi, e allora inizia il cambiamento e la redenzione che possono verificarsi soltanto fuori dai confini del Sudafrica, in un'Inghilterra anonima e anche inospitale in cui Paul sembra essere ritornato il soldato coraggioso d'un tempo, con la differenza che ora combatte per uno scopo moralmente accettabile – la verità e la sua stessa salvezza. Un romanzo per nulla ideologico, che rivela abilità e anche astuzia narrativa e offre una variante di nuovo conio nel panorama della recente letteratura sudafricana, cercando di rispondere con un gioco di scacchi agli interrogativi pressanti posti dalla TRC in cerca della verità e in nome di una riconciliazione che qui vengono entrambe raggiunte, anche se a costo di una distruzione di antiche fedi e vecchi legami. →

Akeem Lasisi

Niyi Osundare, *Tender Moments*, Ibadan, Nigeria, University Press Plc., 2006, pp.102

“There are no girls behind my love poems”

“As he continues to confront the memory of the Hurricane Katrina that nearly swept off his life, renowned poet, Niyi Osundare, dances back to the stage in *Tender Moments*, a collection of love poems that raise suspicion even about his own possible romantic escapades”, writes Akeem Lasisi.

Fans of the renowned poet, Niyi Osundare, must have been itching to read a poetic memoir of the ugly experience he passed through when the Hurricane Katrina struck in New Orleans in 2005.

They will be eager to see how he will poetically react to the loss of his belongings, including his certificates and PhD. thesis, to the hurricane. He says he has started contacting his alma maters towards getting his papers replaced, but he has not been successful so far.

Yet the material loss was minimal compared to the threat the hurricane spelt for his life. At the climax of the

tragic comedy, he and his wife, Kemi, remained drowned to the neck for two days, in a surge of corrosive sea that climbed to the artic of their New Orleans home, where they had clutched at a straw like the proverbial drowning man. Now, to poetry freaks, the experience is a potential goldmine in the hand of a maverick like Osundare.

But it is a pity that those salivating for the Katrina poems will still have to wait a bit more. Reason: The crafting of post-disaster verses has been the most difficult in Osundare's eventful literary career. Here is a man whose bold pen would cut through the liver of the meanest dictator – the way hot yam does red oil – and effortlessly hew powerful rhythms from all the Olosunta and Oroke mountains in his home country, Ikere Ekiti, South West Part of Nigeria. But now the Katrina debacle has weighed so heavily on him that its ghost appears to be scaring his muse.

“It has not been easy writing what you call the Katrina poems,” Osundare confesses. “The hurricane assault was so overwhelming that poems about it are not falling like rain. At times, when I am writing a poem in this series, the experience my wife and I passed through flows back and weighs down on me. My hand becomes so heavy that I have no other option but to suspend the writing of that particular poem till another time.”

There is a consolation, here, however. While Osundare vows that the Katrina will still eventually end up in the cemetery of poetry, he has come up with a new collection whose theme will pleasantly surprise many people who are familiar with the poet-as-fighter manifesto that governed his earlier works like *Songs of the Market Place*, *Waiting Laughters* and *Songs of the Season*. Published by the University Press, Ibadan, the new work, *Tender Moments*, is a bunch of love poems that not only reveal the soft side of the writer, but also highlight his strengths beyond poetry as war by other means. Just imagining the former Head of Department of English at the University of Ibadan pleading rather uncontrollably: “Wherever you go/ Something follows:/ A pair of happy Mountains/ Difficult not to

see/Impossible not to love (in *Mountains*, pg. 84); “Hold me tight/ Unfreeze my night/ Count my teeth/ With the tip of your tongue/ Count my mountain and pluck a star/ Love's blue sky is never far (in *Do it*, pg. 89); and “Beloved./ When you go to bed tonight/Leave your window unclosed/ I am coming with the early morning breeze/ The moon on my right/ On my left a choir of stars” (*Keep the Window open*, pg. 78).

Osundare too is very excited about the new work. On the one hand, he regards it as a gift to many people across the world, who, he says, has demonstrated inestimable sympathy for him over the Katrina challenge. On the other, most of the poems in *Tender Moments* are those he had to regurgitate, because the original copies were swallowed by the hurricane. In other words, if Osundare were a pregnant mother, *Tender Moments* would be a child that sent him to the labour room twice.

“Many of the poems are old and gray,” he says. “Some are young – in fact, frosty like a chaste wine. I was thinking of publishing them before the Katrina swept them away. When the recovery process came back, the first thing that came to my mind were the love poems. It was a titanic battle trying to recollect them. Once a poem is gone, it is gone in most cases, because a whole lot of circumstances that produced it have changed. We are talking about some of the poems I wrote as far back as 1978.”

So moving are some of the poems that our correspondent (of *The Punch* newspaper) suspects that they were provoked by some daughters of discord – sorry, daughters of honey – that have one time or the other crossed the path of the poet. After all, Osundare himself has professed in his collection, *Midlife*, that he is human in every sense. But the winner of the Commonwealth Poetry Prize, NOMA Award, ANA/Cadbury Poetry Prize, among other diadems, appears too clever for the reader here. He says none of the verses is dedicated to any Toyin, Ngozi or Tina. Even our question on how many of the poems were fired by his spouse was indeed greeted with a rather pregnant laughter.

“This man wants to cause a civil war!”

He exclaims. “As much as I will like to celebrate my wife, I still need to respect our privacy. I think we must learn to separate the personality of the poet from his work. You see, I had been very shy in getting the love poems published. On a few occasions I have read them, people were asking me: Who did you write that for?”

Yet, he concedes: “Love is a pretty difficult subject to write about – almost as difficult as it is to practicalise. It raids the interior world that you want to by all means protect. It tries to bring personal secrets to the open Writing love, or writing about love exerts the most intriguing kind of self censorship: You are constantly trying to protect the private realm, trying not to give too much away, but at the same time trying not to insult your readers with a pale and scaly tale.”

He adds that iconic love poets like Boccaccio, Sidney, Shakespeare and John Donne dedicated their works to lovers of their imagination. But while he believes that love poems demand of the poet additional responsibility in terms of the need to avoid vulgarity, he notes that love is so beautiful that people should feel free to talk about it.

“Why are people scared about talking about love? Sheer hypocrisy! If you do it in secret, let's talk about it in the open. I am a poet who believes in the elevation of the soul, idealisation of the spirit and the celebration of the body corporate.”

Coming in two parts – *In the Mood* and *Metaphor* – *Tender Moments* features 77 poems that generally dwell on love, but from different perspectives. While a majority of the poems such as *In the Mood for Love*, *You are the Reason*, *The Evening of our Smile*, *Miles and Rice* and *While You were Away* are addressed to some lovers, Osundare waxes philosophical and even political in others.

For instance, *Love Can* is a celebration of the power of love through ages, while *Puzzle* and *Love in a Season of Terror* takes the reader to the socio-political situation of the country where love itself is a victim of misrule. He, for instance, writes in *Love in the Season of Terror*, “I wanted so much to come/ but there were corpses across the path/ The Generals, drunk on beer

and blood/ emptied mortar shells into surging crowds/ in desperate awe of a foe called Democracy". -

Itala Vivan

Zoë Wicomb, *Playing in the Light*, Umuzi Random House, 2006, pp. 218

Zoë Wicomb, sudafricana, è la prima scrittrice griqua del Sudafrica, dove è nata nel 1948 e cresciuta. Ha studiato in SA e poi in Inghilterra, trascorrendovi gli ultimi anni dell'apartheid; dopo la fine del regime è rientrata temporaneamente nel suo paese per insegnare e scrivere. Ora però è ritornata a Glasgow, in Scozia, dove ha marito e figlio e dove insegna alla Strathclyde University.

E' scrittrice raffinata ed eccellente critica letteraria; dotata di una intelligenza acuta e ironica, ha una personalità schiva ed esigente, che la porta ad essere selettiva nelle frequentazioni e nelle attività. Questo è il suo terzo romanzo. Il primo, *You Can't Get Lost in Cape Town*, edito da Virago nel 1987, è stato tradotto in italiano nel 1993 da Maria Teresa Carbone per le Edizioni Lavoro di Roma con il titolo *Cenere sulla mia manica*, ottenendo un eccellente successo di critica. Il secondo, *David's Story*, pubblicato dalla Feminist Press nel 2002, non è mai stato tradotto ed è un romanzo difficile e fortemente sperimentale, particolarmente interessante per il critico letterario grazie al suo tentativo di dar vita a un nuovo senso della storia e del tempo attraverso le vicende delle varie generazioni griqua da cui proviene la stessa Wicomb.

Playing in the Light costituisce un caso nuovo nella produzione di Wicomb ed è spiccatamente attraente per il lettore, senza cessare di esercitare fascino sulla critica per la ricchezza degli spunti che offre. Pur mantenendo sempre vivo l'interesse sperimentale e dirigendosi verso mètte originali e ambiziose, questo nuovo libro si apre a interessi più scoperti, più popolari, e gioca sia sul piano della ricostruzione storica che su quello dell'indagine interiore.

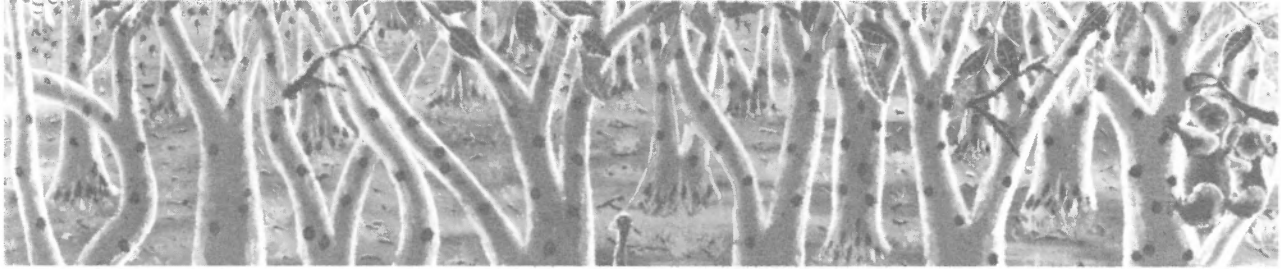
Il titolo gioca con una serie di teorie e discorsi postcoloniali e si intreccia con i titoli di Toni Morrison (*Playing in the Dark*), Caryl Phillips (*Dancing in the Dark*) e Mike Phillips (*A Shadow of Myself*), dichiarando in exergo l'intenzione di affrontare tematiche contemporanee molto dibattute nel mondo della diaspora nera, e che si soffermano sull'identità e sulle identità (multiple), sul gioco della performance, sul ruolo drammatico della maschera nel contesto della storia del razzismo. La vicenda è calata nella bruciante realtà sudafricana e si attiene a modalità quotidiane e fortemente sentite da un ampio pubblico. La protagonista, Marion Campbell, è una giovane donna bianca sulla trentina, riservata e schiva, che nel Sudafrica del post-apartheid, a Città del Capo, gestisce un'agenzia di viaggio di sua proprietà e vive un'agiata vita di single in un grazioso appartamento con vista sulla Table Mountain, circolando in Mercedes, un'automobile che rappresenta un tipico status symbol nel mondo africano. La vita di Marion, imperniata sul lavoro, è piuttosto vuota. Oltre all'agenzia, deve occuparsi dell'anziano padre cui è affezionata ma che le rimane estraneo. Marion non ha mai viaggiato e non desidera viaggiare, e sin dall'inizio questa sua peculiarità desta sorpresa e sconcerto, soprattutto se si pensa che la giovane donna dirige un'agenzia turistica.

Complesse situazioni di post-apartheid portano Marion a stringere rapporti amichevoli con una ragazza di colore, Brenda Mackay, che abita in un remoto e povero sobborgo dei Cape Flats. Mentre crea questo strano rapporto (un po' conflittuale in quanto Marion è attratta, ma anche respinta da Brenda), e mentre frequenta un giovanotto simpatico e ben portante, Marion a poco a poco sviluppa una sorta di nevrosi, quasi in lei stesse prendendo forma una seconda personalità. E' il suo inconscio che si risveglia e porta alla luce storie obliterate e represses della sua infanzia e fanciullezza che la legano alle condizioni vissute dal Paese, in cui si scava e si cerca per ricostruire un passato perduto, le mille storie occultate e nascoste dall'apartheid. La lunga parte centrale del romanzo, in cui gradata-

mente Marion porta alla luce in proprio inconscio sepolto, è di straordinaria bellezza e riesce intrigante per il lettore che si trova a muoversi a tentoni, al buio, in un panorama di mostri innominabili: terrori e suspense si alternano senza clamore né colpi di scena particolari, ma con grande finezza drammatica. Infine si scopre che Marion è oscuramente consapevole di essere una figlia con un passato che i genitori hanno voluto celare; pensa di essere stata da loro adottata, ma poi emerge una verità ben diversa e più complessa: l'intera famiglia in realtà viene da un ceppo meticcio e, all'epoca delle prime leggi razziali dell'apartheid, ha occultato la verità e si è fatta passare per bianca, trasferendosi in un quartiere di bianchi e tagliando i ponti con i parenti visibilmente meticci. Il plumbeo coperchio che aveva serrato il segreto dei Campbell durante l'apartheid si è ora sollevato, e nell'inconscio di Marion il profondo disagio chiede chiarezza e cerca un riscatto, una storia di aperta verità, una confessione e una ammissione di responsabilità. "To play white" significa appunto "farsi passare per bianco", quando si ha una pelle sufficientemente chiara, per poter far parte della razza padrona in un universo razzista e discriminatorio. Anche gli schiavi di colore chiaro lo facevano, negli Stati Uniti, quando ci riuscivano. Marion, la cui madre si era fatta passare per bianca senza esserlo, decide di portare alla luce la propria reale identità assumendo un nuovo ruolo in un Sudafrica che finalmente glielo permette, anzi, quasi glielo impone, in nome della ricerca della verità individuale. Trasparente qui la tematica socio-politica sudafricana legata alla Commissione per la Verità e la Riconciliazione: ma risolta in chiave squisitamente narrativa.

Marion alla fine farà dunque luce sulla storia della famiglia e recupererà i parenti 'diversi', emergendo più limpida, anche se sempre più sola, dalla tormentata vicenda. Le sue amicizie saranno ora più normali, sciolte dall'impaccio che l'ombra del perturbante (il freudiano *Unheimlich*) aveva gettato sino allora sulla sua vita. Alla fine, il romanzo è anche una parabola della storia del Sudafrica, a modo suo. -

australia e nuova zelanda



Maureen Lynch Pèrcopo

Richard Flanagan, *The Unknown Terrorist*, Picador, Sydney 2006, pp.325

.....

If we accept, as Conrad has suggested (*The Observer*, April 8, 2007), that in *Gould's Book of Fish* Richard Flanagan reinvented the novel, the surprise awaiting the reader of *The Unknown Terrorist* is almost even greater than that afforded by the post-modern, magic-realist world of the 19th century convict artist. Here, however, the surprise originates not in the novelty of the writing or the reader's immersion into a fantastic tragicomic world, but in the author's adherence to a genre found at the opposite end of the 'literary scale' – that of the thriller. This is, however, a thriller from an exceptional writer, one which intends to subvert the genre while fulfilling its demands. To what extent does the attempt succeed?

The Unknown Terrorist certainly achieves its intent as a psychological thriller; but it aspires to deeper levels of meaning. It is supposedly meant by the author to be read as a work of political and social criticism, one which focuses on contemporary global fears, and more specifically on the current Australian scene, with, for Flanagan, its delusions. It attacks what he sees as the public manipulation of fear in Australia in the wake of

the Al-Qaeda terrorist attacks, particularly in the aftermath of the Bali bombings of 2002 in Indonesia, in which 89 of some 204 victims were Australians. Followed by a similar series of bomb blasts in 2005, directed once again at Western tourists, these attacks resulted in the 'draconian' anti-terrorism laws passed by the Federal Government in 2005, giving rise to a climate which Flanagan, in an ABC interview with O'Brian (1/11/2006), views as having come to subvert the virtues a democratic society should hold most dear, that is, the principles of freedom and the telling of truth. Both fail to be safeguarded in *The Unknown Terrorist*. This is true not only for the protagonist and her lover, but also for her intimate friend, Wilder, who learns that under the ASIO Security Act, she can be detained under suspicion for up to five years, even for only "breathing one word" about her interrogation "to a single soul, including the media". A chilling verdict of her guilt is given as assured in the final pages of the work. The protagonist of *The Unknown Terrorist*, a young woman named Gina Davies, is a pole dancer, known in the 'gentleman's club' in which she exercises her erotic talents as "The Doll". To the club owner she appears as enigmatic, aloof, uncaring. It is he who has given her the name, "The Russian Doll": "whoever you thought you knew, there was always another different person the next time you met her." The Doll is there to entice

men, to make them spend, while she herself remains unfeeling, cast in the role of the "Black Widow". Uniquely self-centred, her only desire is to dress in designer clothes, her only aim to acquire enough in the way of money to buy an apartment in upper-class Sydney and there to start her life anew. Each night, now alone, she covers her naked body with \$100 bills, for literally and symbolically, money is the price of survival in a world which has already left her flawed: an abused childhood, a broken relationship with a former lover, now dead, the sorrow of the loss of her still-born son. These are the scars she bears.

Events quickly precipitate when at the Sydney Mardi Gras she again meets an accidental acquaintance, a young Middle Eastern man, Tariq, with whom she shares a night of sex, drugs and tenderness. Due to this encounter, she is named by an unscrupulous fading media commentator, Richard Cody, a frequenter of the Club, as the "unknown terrorist" with whom the suspected Tariq is associated. In an investigation in which police and ASIO security ransack her home, intimidate her friends, destroy her remaining certainties, the tension spirals newsreel after newsreel, alert after alert, commentary after commentary, to become a four-day witch-hunt which climaxes as the unbearable heat and humidity of Sydney suddenly change to an unprecedented icy hailstorm, the hail

australia e nuova zelanda

of golf-ball size. So too does the plot move from the heat of pursuit to an icy finale.

Flanagan's portrait of The Doll is touching, compassionate but unflinching. She reflects supposed working-class Sydneysiders' racism and prejudices: "equally racist about everybody" but "slimy Lebs" she "really hate[s]". Vindictive or perhaps only apathetic, she fails to warn a Chinese colleague of the presence at the Club of a sinister Mr. Moon. The girl, Fung, never again seen alive, is found murdered some time later, when it seems that a friendly warning from The Doll could have saved her life: Gina Davies, however, prefers to remain 'uninvolved', a situation which rebounds when she herself becomes the victim of the "war on terror", "a different person", the suspected murderer of her 'co-terrorist', Tariq. She sees her identity destroyed, her hard-earned savings, viewed as terrorist finance, confiscated. All this she views as the fault of one man - Richard Cody, whom she had refused as a sex-partner at the Club.

Cody too, is drawn with extreme realism. There is nothing essentially evil in Cody, only the necessary evil of retaining his TV anchorman's position, already sliding from his grasp. When he is presented with the opportunity of allying his flimsy investigation with material made available by an ASIO agent with links to government power, he does so only too willingly, giving no questionable thought as to the truth of his affirmations, no doubts as to the guilt of his victim. Cody destroys a life, and is in turn destroyed by this destruction. For Siv Harmsen, the agent, people are fools: "Unless they're terrified, they won't agree with what we do, and why we have to do it". A "strange and terrible thought" then emerges in the mind of the listener. It refers to the nature of the three unexploded bombs which had caused the initial state of "High Alert" for Sydney. Harmsen's reply makes the answer clear: "Anything is better than another Sari Club".... and later: "The needs of the state [...] are like they used to say about God: everywhere apparent, but nowhere

visible".

Cody and Harmsen in their fictional *convivenza* reflect Flanagan's conviction of a similar connection between media and government, of the danger of the emergence of an overreaching state, a "Big Brother" little interested in the matter of individual freedom. But the author's exploration of contemporary Australia goes beyond the area of political fiction. He offers the reader, in forms of grotesque ultra-reality, the vision of an all-embracing social malaise reaching from the privileged to the dispossessed, images reflecting an unfeeling indifferent Australia, masking a sickness, a form of lovelessness at its spiritual core. As Flanagan states in his preface, he sees love - empathy, kindness - as all we can expect in this world. It may fail, it does fail, but there is nothing else. Its lack is the ailment of the age, a lack embedded in a complaisant, comfortable society which has turned its back on a caring Australian culture, once there but now eroded. Blame lies not with either the Right or the Left. The problem goes far deeper: in the triumph of materialism, of wealth and power, in their allegiance with corporatism, all of which mix with public indifference, with the oppression of the marginalized. As Conrad has epitomised: "This is a novel about the state of a nation, and it apostrophises Australia with a rage that derives from betrayed love".

Herein lies the problem; for it is at this level that *The Unknown Terrorist* is flawed. In its essential aspiration, it seeks in the guise of a thriller to be a literary novel of discerning moral dimensions. The treatise, however, has overtaken the fiction. Flanagan offers his readers overdrawn, unmitigated, no doubt intended judgements, but this pretension, disdaining irony, neutrality, complexity, weakens the core of his narrative. *The Unknown Terrorist* is a novel that offers necessary warnings, and in this, is required reading; but as creative, imaginative writing, it suffers from the confines to which it has been restricted, is disallowed the freedom of objection. ▸

Giulio Marra

Stephen Sewell, *The Father We Loved on a Beach by the Sea* (1980), *The Blind Giant is Dancing* (1983), *Dreams in an Empty City* (1986), *The Garden of Granddaughters* (1993), *Dust* (1994), *The Sick Room* (1999)

Le opere che citerò di Stephen Sewell non sono state pubblicate nel corso di quest'anno, ma il fine del *Il Tolomeo* è anche quello di presentare autori e opere che risultano sconosciuti al lettore italiano. E' il caso di Stephen Sewell, drammaturgo centrale nella produzione teatrale australiana degli ultimi decenni. Sewell è uno di quei rari autori che tentano di affrontare i problemi della società e della civiltà contemporanea ampliando la prospettiva alla globalità dei fenomeni politici ed economici che ci investono. L'ampiezza dell'impegno intellettuale si traduce in una complessità del disegno drammatico che ha reso difficile la messa in scena di opere gigantesche per complessità dell'azione e per il numero dei personaggi. La visione di Sewell, quindi, anche quando tratta di temi australiani, si legge alla luce della prospettiva storica mondiale, una prospettiva sicuramente marxista che ha prodotto spesso reazioni irritate tra spettatori che non condividono le valutazioni della sinistra radicale. L'Australia è certamente alla ricerca della propria identità, ma secondo Sewell essa non si trova nelle vignette e nei miti locali dello "ockerism" o del "larrikinism", quanto collegandola alla vastità dei movimenti ideologici in cui anche l'Australia si inserisce. La tradizionale e fortunata "comedy of manners" non appartiene al teatro di Sewell, come non appartiene al teatro di Sewell il dramma borghese naturalistico. Anche se, come è inevitabile, vi sono nei suoi drammi relazioni tra padri e figli che rispecchiano la storia personale dell'autore nel suo contesto australiano, e prese di posizione nei confronti della religione che richiamano il cattolicesimo della sua adolescenza. Scrive Sewell che la sua ambizione è di scrivere testi teatrali

in cui attraverso ogni personaggio e ogni scena si possa vedere non solo il resto dell'opera, ma anche il resto del mondo. Nel corso della sua decennale attività, gradualmente, la intransigenza della prospettiva politica è andata ammorbidente; rimane, certamente, una visione, come si diceva, marxista, ma al contempo Sewell viene esprimendo una innegabile simpatia nei confronti delle sofferenze e delle difficoltà di uomini e di donne che vivono in un mondo inevitabilmente imperfetto, qualunque sia la prospettiva politica adottata.

Sewell ha quindi qualcosa da dire ai suoi concittadini e un commento da fare sulla tradizione teatrale australiana. Si tratta di un messaggio, ovviamente non ancora concluso, che si articola lungo una intensa carriera drammaturgica. Come Louis Nowra, Stephen Sewell è stato accusato di non parlare dell'Australia e in alcuni drammi questo succede, ma è inevitabile che accada in autori naturalmente portati ad allargare lo sguardo alle problematiche mondiali. Quando l'attenzione, poi, viene rivolta al proprio paese, Sewell, come Nowra, vuole scuotere la sensibilità dei connazionali. Per un lettore la prospettiva è quella dei "cultural studies", in particolare si fa riferimento alla ben nota concezione, di ascendenza marxista, secondo la quale l'individuo è una costruzione sociale. Sewell la riprende nell'espressione "common sense", con cui indica un complesso di credenze, spesso erronee, riguardo al capitalismo, al potere, alla religione, alle relazioni interpersonali, alle donne. Nella teoria marxista il "common sense" è stato analizzato come ideologia, cioè come un sistema di false credenze. La religione, ad esempio, è ideologia dal momento che dio non esiste. La teoria marxista intende quindi scoprire le radici di un'errata credenza e analizzarla in termini di potere. Sulla scorta di queste posizioni, Sewell vede in patria una società scarsamente consapevole della sua stessa storia, delle dinamiche economiche, del significato degli eventi politici. Il "common sense" infatti, scrive Sewell, ci consegna un'immagine dell'australiano

passionato di sport, "complacent, exuberant, innocent carefree", che non riesce ad essere maturo per sperimentare ciò che Sewell definisce "spiritual pain". Al massimo, gli australiani sono vittime innocenti dei credi degli altri, pertanto i prodotti culturali australiani nella migliore delle ipotesi evocano "the sorrow of life, the tragic pity of existence... the sweet taste of defeat". L'impianto dei suoi drammi rispecchia queste convinzioni; in genere essi si articolano in conflitti tra posizioni "sovversive" e conservatrici, posizioni quest'ultime spesso rappresentate in modo fallimentare dalla figura del padre, una figura sempre debole che non si rende conto dell'utilizzo ideologico che di lui fa il potere politico ed economico, anzi una figura che si scaglia contro chi vorrebbe difendere le sue prerogative e i suoi diritti.

A tale conservatorismo risponde la deleteria condizione culturale definita del "cultural cringe". L'espressione fu coniata nel 1950 da A. A. Phillips per indicare la sensazione di inferiorità che l'intellettuale australiano provava in particolare nel campo delle arti, delle lettere, del teatro nei confronti di ciò che veniva prodotto in Europa e in Gran Bretagna. Furono osservazioni in seguito applicate a tutte le nazioni coloniali e costituiscono un contributo importante nello sviluppo della teoria postcoloniale. Alla luce di queste considerazioni, secondo Chris Wallace-Crabbe la parola "Australia" viene fatta rimare con "failure". E Sewell, come Chris Wallace-Crabbe, reagisce ad una diagnosi che confina l'Australia ad una posizione del tutto secondaria nel panorama culturale mondiale. E', pertanto, critico della tradizione teatrale australiana di Jack Hibberd e Mike Mullins, ad esempio, che si dichiarano a favore di un teatro del tutto australiano. Li accusa di evitare accuratamente la tragedia, ciò che Sewell definisce "the collapsing chaos of the modern world", preferendo il "larrikinism", che così egli definisce: "A rough-house, Ginger Meggs kind of theatre where all this alien stuff about pain and anguish and people taking themselves too seriously can be evaporated in the wholeso-

me atmosphere of good old Australian high-jinks". Entrambe le scelte – irrazionalismo e populismo – nascono dalla convinzione che gli australiani non pensano, che l'Australia è un'entità diversa dal resto del mondo, alla quale la tradizione intellettuale occidentale non è applicabile. Il teatro australiano nel suo localismo, scrive Sewell, elimina la storia e concetti come capitalismo, classe, alienazione, potere... ciò che resta in Mullins è "a formless, protean anarchy of sense impressions; and in Hibberd's an egalitarian paradise of harmless fun and cantankerous eccentricity". Si preferisce, cioè, non vedere la realtà in faccia, una realtà che invece Sewell vuole affrontare, quella di un'Australia "weeping, crying, laughing, cavorting. Living and dying".

L'ampiezza dell'impianto drammaturgico e ideologico di Sewell è evidente in *The Father We Loved on a Beach by the Sea* (1980) quanto in *The Blind Giant is Dancing* (1983). Le due opere condividono un problematico rapporto tra padre e figlio che è anche una contrapposizione di appartenenze politiche e, più ampiamente, una contrapposizione ideologica che divide il mondo. La figura paterna è posta come autoritaria e conservatrice; sia in *The Blind Giant* che in *The Father We Loved*, ponendosi agli antipodi del figlio. Joe di *The Father We Loved* appartiene al mondo chiuso dell'autodifesa contro il "pericolo rosso" che minaccia la stabilità del sistema e il benessere sociale. Il periodo storico è quello della crisi di Cuba. Il padre, Joe, ha una reazione di totale rifiuto soprattutto nei riguardi degli attivisti locali, che gradualmente diventa paura e terrore. Nel passato Joe aveva subito la crisi della fine anni '60, la mancanza di lavoro, e le conseguenti difficoltà familiari. Il figlio Dan agisce nel presente e, sul fronte politico opposto, è alle prese con i medesimi problemi. Tra padre e figlio non c'è, tuttavia, comunicazione anche se la giustapposizione dei tempi e delle scene suggerisce che ci sarebbe la necessità di una comprensione reciproca poiché da un lato il padre, sconfitto e impotente, si fa difensore di un siste-

australia e nuova zelanda

ma che lo ignora, e dall'altro Dan vive un momento di crisi politica che si coniuga con una crisi personale, ed entrambi diventano ironicamente una "sicurezza" per l'élite dominante. Alla fine l'attivista Dan se ne andrà in "volontario" esilio, ma nel dramma si legge che quando gli ideali finiscono l'uomo rimane "a much more ugly and diseased thing".

Si può rinunciare ai principi per ottenere il potere? Vale la pena ottenere il potere se si deve rinunciare ad una visione? E' questo il dilemma del protagonista, Allen, un dilemma che percorre e chiude *The Blind Giant is Dancing* coinvolgendo storie private e pubbliche, relazioni internazionali e politica locale. Anche qui la figura paterna è cieca dinanzi alle ingiustizie sociali e si trincea dietro un cupo autoritarismo. Ne consegue che la famiglia di Doug va a rotoli: il figlio Bruce viene cacciato, antitetico ad un padre che si identifica con l'anticomunismo come filosofia di vita. Partendo dalla premessa del "common sense", Sewell scrive che *The Blind Giant is Dancing* offende "common sense" in primo luogo poiché attacca e smuove una disposizione d'animo che tende a ignorare il significato e persino l'esistenza di fatti compiuti, come non fosse accaduto il genocidio degli aborigeni, o il cosiddetto Kerr coup che licenziò il governo di sinistra Whitlam nel '75; l'opera altresì offende la convinzione che l'Australia sia una nazione indipendente, anche se dipendente dal capitale straniero. Sewell pone il problema di come una nazione possa essere indipendente politicamente se economicamente non lo è. Nell'opera gran parte dell'intreccio viene dedicata agli accordi segreti e fallimentari di politici australiani con compagnie statunitensi, che promettono di rimettere in sesto l'industria dell'acciaio australiana. Attorno a questo intreccio ruotano storie di finanza bancaria tra Australia e USA, storie di arrivismo personale, problematiche femministe, situazioni domestiche, una serie di immagini di gente in difficoltà, violenze contro i gruppi attivisti. In Bob Lang, economista e banchiere, Sewell incarna l'immagine dell'australiano

che, come dice la moglie Janice, 'doesn't believe in anything' a cui risponde la figura di Allen che rifiuta, nel nome del socialismo, ogni compromesso: 'at the heart of socialism is the idea of justice and if we betray that, we betray socialism, even if we achieve power'. I protagonisti di Sewell sono alla fine vittime del sistema e lo stesso Allen affronta un atroce momento di crisi personale quando si troverà a non condividere le posizioni della base attivista popolare.

In *Dreams in an Empty City* Chris soffre costantemente di 'a gap between what we believe and what is, and that's the gap where we live our lives'. Anche questo è un dramma dalle grandi dimensioni sceniche e ideologiche. Qui individui e mondi si confrontano con opposte filosofie tra cui si dibatte la figura martire di Chris, richiamando il Cristo, sia nel dramma sia nel "play in the play", *The Conversion of Father Romero*, nel quale Chris recita la parte la parte di Romero, un prete in un paese sudamericano "trying to stay true to his faith". Analogamente, nel dramma, Chris manifesta dubbi circa la possibilità di coltivare un ideale e di dare un significato alla propria vita e alla sofferenza. Il dramma è, nonostante la vastità degli interessi e degli ambienti che scorrono sulla scena, ben costruito e coinvolge lo spettatore in un crescendo di intrecci che interessano l'intera società australiana: il sistema politico, il sistema bancario, il sistema imprenditoriale, le relazioni tra l'Australia e gli Stati Uniti, la finanza mondiale - legata ad un dollaro, che nell'opera fluttua vertiginosamente fino a portare al collasso delle istituzioni bancarie, quali Interbank e First International, e delle multinazionali come New York Mercantile; le relazioni interpersonali: tutto ciò si organizza in uno scontro tra il bene e il male, tra l'onestà e la disonestà. Di contro alla purezza e, a volte, alla inconsapevolezza di Chris sta la spregiudicatezza e il cinismo di Wiesland, truffatore fiscale e insolvente, che rimane sino alla fine il simbolo del male, della violenza e dell'esercizio cieco del potere, del ricatto personale e politico, un uomo

che non nutre esitazioni sull'utilizzo spietato dell'eliminazione fisica degli avversari. Attorno a lui ruotano gli interessi di First International (USA), di Interbank, di costruttori disonesti come John, di manager corrotti come Nat Boas, di Wilson, personaggio ambiguo e disilluso, che in momenti di debolezza confessa, a differenza di Wiesland, di avere paura della "absolute futility of everything" e di vivere nella sensazione di "a central emptiness". E' in questo contesto che acquista gradualmente valore la figura e il sacrificio di Chris. E' Chris che trova il coraggio di affermare di credere ancora in "Basic decency, ordinary trust, common truthfulness". La conclusione pessimistica offre una visione davvero catastrofica del mondo e c'è forse da dubitare che questa descritta sia la verità. Sono pochi i personaggi che mantengono un senso di umanità in un mondo governato dal denaro e dal potere: Karen, Chris, Harry, Deborah. Non ci sono prospettive trascendenti nel mondo di Sewell; il suo materialismo lo porta a pensare che le qualità umane devono potersi affermare sulla violenza e sul male senza l'aiuto di un dio trascendente. Anzi, l'uomo che si crede dio raggiunge il culmine della perversione. Chris alla fine viene assassinato, ma trova la forza di affermare: "The rage of cruelty and war can never dull the exultation of existence. Our lives, our efforts, our civilization, the works of our hearts and brains mark forever the triumph of human life and the value of the world. We live; our life is glorious; our sin is to deny it and despair". Chris è stato criticato come "pure corn", ma è un personaggio che avendo perso il trascendente ritrova nell'umanità la sua religione e il senso del Cristo. E' un percorso umano e politico che non deve essere sottovalutato anche se a volte i monologhi di Chris rasentano la predica, tuttavia stimolano a pensare. Prima della tragica conclusione Wilson porta Chris nel suo ufficio e gli descrive la sua visione del mondo, improntata alla violenza: 'greed and hatred are the dominant emotions'; quello che esiste è solo il potere, che può creare e distruggere, si passa la vita cercando

di ottenerlo, e tutto si piega davanti ad esso; avvicinandosi alla finestra indica la città: 'empty edifice of dreams and nightmares', non c'è nulla oltre a quello che egli vede, nulla oltre il potere: 'This is the horror of our life!'.

Nelle opere più recenti Sewell ritorna a queste tematiche in *Dust* (1994), ma in altri drammi come *The Garden of Granddaughters* (1993) *The Sick Room* (1999) si ha la netta impressione che il discorso politico si interiorizzi e che l'attenzione del drammaturgo si rivolga all'interiorità dei personaggi, cosa che in precedenza Sewell rifiutava a favore della grande prospettiva storica. *Dust* affronta i problemi che affliggono la società contemporanea alla soglia del nuovo millennio e, al tempo stesso, parla di una famiglia comune che vive una propria tragedia. L'opera ha suscitato perplessità perché il modo in cui viene presentato il disorientamento giovanile non viene accettato dalla parte conservatrice della società. Ma avere consapevolezza della realtà, sostiene Sewell, è un momento essenziale di maturazione collettiva, che rimane quindi uno degli "issues" di quest'opera. *Dust* è importante anche perché si chiede quale sia la funzione del teatro. Diversamente dalla superficialità televisiva, il teatro riesce ancora a porre allo spettatore domande reali e metaforiche: "Are miracles possible? Do angels exist? Is there hope in our world?". Queste domande, sostiene ancora Sewell, sono rivolte proprio ai giovani che non sono più interessati ad un tipo di teatro borghese.

L'opera si svolge ad un duplice livello, da un lato si avvia un dramma storico in cui soldati cristiani, guidati da un convertito e feroce Avenal, sconfigge tribù pagane condotte da Kodor, dando origine ad un seguito di intrighi, sospetti e vendette; dall'altro, si svolge il dramma della giovane Julie che, psicologicamente malata, si fa carico di denunciare i mali del mondo in un continuo vagabondare in luoghi periferici e degradati della città, tra gente reietta come prostitute, ruffiani, spacciatori, punks, e "winos". Il messaggio è chiaramente comunicato dall'alcolizzata Benedict: il mondo è

diventato selvaggio, s'è perso il senso di umanità che è difficile recuperare: "reconstruct the sense of essential human decency?... once that basic trust is gone, it's gone forever". Attorno a Julie che vagabonda in un percorso di conoscenza ruotano le storie del padre Doug, che la cerca disperatamente, e del marito Joe con il quale Julie vive il dramma della sua sterilità. Le due storie coincidono per il fatto che è stato Doug a volere una isterectomia per Julie quando essa, giovanissima, era rimasta incinta dopo l'incidente mortale del fratello, quasi a fornire al padre, disperato per la perdita del figlio, un nuovo figlio. L'estremismo della situazione ci consegna in Doug un personaggio che, incontrando la parte derelitta e ignorata della società, produce una serie di domande che riguardano i misteri della vita: il suo fine, il valore dell'amore, il senso della disperazione, la possibilità del miracolo, l'esistenza dell'odio; e riguardano il significato della fede: la distanza di un Dio che nulla fa e tutto permette, il fallimento della civiltà cristiana sia nel dramma familiare quanto nel dramma storico che corre parallelo al presente della famiglia Williams. Una serie di quesiti martellano lo spettatore che, come Doug e Joe, è costretto a rendersi sensibile della esistenza di altre realtà, di altri luoghi, del dramma quotidiano di altre esistenze: "Every one of these people is facing the reality of death, and not just death in the future...". Il testo si fa denso, le situazioni si susseguono senza tregua tra realtà e allucinazione; la sofferenza sfocia nella pazzia e nel "displacement", ma è proprio a questo punto che lo spettatore normale, o "straight" come dice Street Girl, capisce che lo sforzo di Sewell è di fargli capire che quello che vede è anche il suo mondo. E' una medicina difficile la digerire, poiché è difficile tradurre l'allucinazione in realtà, e Sewell corre il rischio che lo spettatore non creda a quello che vede; e non accetti il pessimismo "positivo" del finale quando si riprendono le parole bibliche riferite ad un uomo che si colloca al di là delle religioni, un uomo che deve ritrovare se stesso trovando DUST, la sua verità, nella quale deve

risiedere la sua forza. E' la conclusione a cui arriva Crista, moglie del pagano Kodor, quando dice: "every person must judge themself".

Come dicevo in precedenza, *The Garden of Granddaughters* (1993) e *The Sick Room* (1999) aprono prospettive decisamente intimistiche, la prima riguarda una famiglia in cui i genitori si confrontano con le realtà delle loro tre figlie, la seconda si incentra sul valore della vita dinanzi al letto di morte della giovane Kate. Qualche commento sulla situazione generale del mondo contemporaneo rimane, ma quello che in *The Garden of Granddaughters* Moriley raccomanda a Max è di passare una vacanza rilassata con le figlie e le nipoti "without any reference at all to the deeper questions of existence which might disturb the surface calm with which we've cloth'd our lives". Max è un famoso direttore d'orchestra, che ha dedicato la vita al raggiungimento della perfezione artistica; Moriley è stata una moglie a volte sacrificata, ma il vincolo d'amore e di rispetto che la lega al marito è un dato che le figlie non hanno forse adeguatamente considerato. E' Max che, venendo a conoscenza dei fallimenti sentimentali delle figlie, offre la prospettiva: parla alla figlia Fay dell'importanza del matrimonio e soprattutto dell'amore, da conquistare con il tempo e attraverso le difficoltà, ma alla fine ha capito "that nobody plays with love, that it's the hardest thing in the world to find, and that once you have it, you'd be an utter fool to ever let it go". E questo, ironicamente, sconfessa la convinzione di Fay che i genitori debbano essere tenuti all'oscuro delle vicissitudini delle figlie: "Believe me, Lisa, this is the only way to handle parents: don't tell 'em what they don't want to know and they won't feel like they've got to do something about it. It's the sole basis of happiness in the contemporary family". L'opera si svolge lungo questi binari di progressivo disvelamento di situazioni tra genitori e figlie e alla fine la prospettiva di Moriley e di Max non è più quella di occuparsi e di preoccuparsi delle figlie adulte, quanto piuttosto delle nipoti. Così conclude Moriley: "It's for the chil-

australia e nuova zelanda

dren, all our lives were for you children, and it's for the grandchildren, our granddaughters; and we love everyone of you as our future and our hope". E' un'opera meno impegnata delle precedenti, che si ritira nella intimità delle verità famigliari toccando momenti di delicatezza nella notazione psicologica. Più dolorosamente inquieta è senza dubbio *The Sick Room* in cui la famiglia Alexander si riunisce attorno alla giovanissima Kate che sta per morire di cancro. Qui ci si scontra con la consapevolezza dell'incapacità umana di curare il male. E sembra che Sewell passi dal male della società al male dell'uomo, in entrambi i casi incurabile. E' naturalmente attorno a Kate che ruota l'azione: la crisi esistenziale che divide i genitori, Megan e Paul; le domande inquietanti di Cecilia, la governante, sul paradiso; le prospettive di vita del fratello Jason che davanti alla crisi della madre cerca "A different way of living"; le allucinazioni di David, il nonno, presso cui la famiglia si riunisce, che sembra non credere alla realtà, non credere che la moglie Maureen sia morta suicida, e crede di poter andare a sciare con Kate e a giocare a tennis, "my life is not real; I am not real... Am I mad?". E' un vortice di situazioni e di domande che si intensifica con il procedere dell'intreccio che raggiunge il suo culmine nell'incontro tra Kate e il prete a cui Kate ha chiesto di confessarla. La domanda, quindi, che precede la conclusione dell'opera riguarda la fede. Riesce la fede a dare una risposta al quesito della futilità umana quando Kate si chiede: "Why was I brought here? I'm nothing; a failure"? Il prete si mostra incapace di rispondere alle domande di Kate sul perché della sua morte e del suo destino. Parla in generale di Adamo e di Eva, del peccato e dell'orgoglio che li hanno condannati, ma questo non serve a spiegare il destino di Kate. Kate non accetta l'idea di una "afterlife", vuole sapere che cosa "makes it worthwhile living now"; non accetta l'esortazione di rassegnarsi alla misericordia divina, "Because I'm tired of bullshit, and I want to know the truth!" Dopo che il prete se n'è andato, i personaggi,

come negli altri drammi di Sewell, scoprono se stessi, scoprono che tutto laicamente si riduce ad assumere le proprie responsabilità, a capire "That every moment is precious because it stands alone against an infinity of nothing". Su questa base Megan decide di dedicarsi ai poveri - progetto su cui Paul ironizza, poiché pensa che Megan non riuscirà a staccarsi dalla sua vita agiata, dal club, dalla civiltà, a cui Megan replica: "We've come a long way, haven't we, when the simple desire to do good is regarded as either laughable or naive"; su questa base David, nella "sick room", guarda con Kate la sua barca e trova una parola di consolazione per se stesso e per la giovane nipote: "See the boat, how beautiful it is - it's the look of things that matters - Very few people understand that these days". L'urlo di Megan: "I don't want my baby to die!" chiude il dramma. Con il passare delle scene l'opera raggiunge una grande intensità, nella quale si legge l'ansia di trovare un significato della vita, un'urgenza questa che l'uomo avverte davanti alla morte. Sewell è riuscito a trasformare in dramma l'assunto di ogni filosofia e di ogni religione, cioè il tentativo di affrontare e di spiegare la morte, ma chiaramente quanto il dramma mostra è l'incapacità di religioni e filosofie di fornire una spiegazione. La prospettiva della morte apre invece orizzonti ai membri della famiglia Alexander, uniti nel pensiero di Kate, e al contempo divisi. Megan se ne andrà, Paul continuerà a vivere come prima, il vecchio David avrà un suo finale lampo filosofico di rassegnazione davanti alla bellezza del mondo che è la sola cosa che gli rimane da contemplare, e non è poco. Sewell lamentava che quando si trovava a discutere del suo teatro con critici teatrali la conversazione andava subito a toccare questioni di estetica teatrale trascurando quasi del tutto il messaggio. Ma a Sewell sta a cuore il messaggio, Sewell crede e confida di avere qualcosa da dire sulla società contemporanea ai suoi concittadini australiani. A volte, il testo di Sewell sembra volere abbracciare troppo del mondo: la storia, la politica, l'economia, i movimenti di emancipazione della donna, la psico-

logia familiare, i problemi del rifugiato politico, l'impegno antigovernativo, ma è indubbiamente interessante incontrare un autore che sposta decisamente l'attenzione dalla forma della rappresentazione ai contenuti e che, così facendo, sfida lo scetticismo della banalità. →

Cassandra Atherton

Chris Wallace-Crabbe, *The Thing Itself and Other Poems*, Wagtail 62, Picaro Press, 2007

Perhaps Wallace-Crabbe best sums up his latest selection of poetry in his inscription on my personal copy. He writes, "Old wine in new bottles, eh?" This selection is in many ways like a full-bodied, aged, red. It's the Chateau Mouton Rothschild of poetry. It's the wine that has been in the cellar, waiting for a special occasion to be dusted off and placed in the centre of the table. And yet it has a new bottle: a funkier label. The poems in *The Thing Itself and Other Poems* are timeless and, as they are already acclaimed, they may not get better with age, but they certainly take on new meanings in a different setting. In fact, Wallace-Crabbe's selection of could be said to mirror the change in Rothschild's motto from '*Premier ne puis, second ne daigne, Mouton suis*' to '*Premier je suis, Second je fus, Mouton ne change*'. For the name Wallace-Crabbe is now synonymous with first class poetry.

The selection of poetry opens with "A Summons in the Peak Period" and is juxtaposed with "God" and "The Beginning of the World". These poems all deal with loss, and Wallace-Crabbe has stated,

I think I, and my poetry, have had to learn a great deal more about loss in later life with the deaths of - well the whole of the elder generation

have gone. There is no one left there. And my eldest son died some years ago, so I've had to learn a lot about loss. Even then loss does present itself. Even to a cheerful little chap like me there is a sense of things slipping away, things passing away, but it's become much more acute since I've known people close to me vanishing from this conscious life in which we walk around.¹

Loss, absence, things "slipping away...passing away" are concerns which weigh heavily in Wallace-Crabbe's mind and are reflected in this selection of poems. And yet Wallace-Crabbe asserts that he is a "cheerful little chap", perhaps hinting that he accepts the inevitability of death and, by its very nature, loss. In many ways Wallace-Crabbe's poem could be seen as exploring the same theme as John Donne, in his holy sonnet X. Both deny Death power in their refusal to be fearful. *The Thing Itself and Other Poems* asserts that death is a part of the process, part of the cycle, part of life. For this reason, you could be excused if you were to read these poems in a religious light and mistake Wallace-Crabbe's poems as conventionally God-fearing. For they do focus on resurrection and God in combination with death. However, Wallace-Crabbe is adamant that he is not a religious poet in any conventional sense,

He says he's not a religious man, but not an atheist either. At a recent lecture at the State Library of NSW, Chris Wallace-Crabbe spoke about the ways in which poetry stretches language to its very limits - providing us with a glimpse of something beyond discourse. A taste of transcendence, perhaps.²

However, Wallace-Crabbe's poetry is more tangible than transcendent. It touches the reader, grabs hold of them, and while it may be "providing

us with a glimpse of something beyond discourse", the unspeakable, it is not removed from us. It is a peek into something real and startling.

And yet despite this, I think that 'Transcendentalist' may be an appropriate term for Wallace-Crabbe, and he would certainly be in good company with Emerson and Thoreau. His work certainly wrestles with some transcendentalist doctrines. However, Wallace-Crabbe and Professor Paul Kane from Vassar College, perhaps in response to discussions of transcendentalism pervading their poetry, invented a group called the Descendentalists, whose doctrines Wallace-Crabbe claims are "inscrutable, tone jocular".³ The word "descend" and the idea that instead of having transcended, they have in fact descended, is evidence of their wit and their descent into mischief making. The repartee and banter between Wallace-Crabbe and Kane is at its best with comments such as Wallace-Crabbe's quip that Kane is "an expert on the New England Transcendentalists, especially himself" and Kane adds that "The Descendentalist Club early on had a newsletter (two issues, 1995 and 1996. There's lots to say about it, but I don't know how much is fit to print."⁴ Early members of the Descendentalists are said to have included Dr David McCooey, Professor Peter Steele, Professor Mary Jo Salter, Ms Kristin Headlam, Mr Peter Rose, Other early members included Tom Bishop, Kevin Hart and the poet/artist Dennis Nicholson. Robert Gray was present at one meeting as well and most recently, Mr Craig Sherbourne. The Descendentalists would meet at Universita (An Italian restaurant in Lygon street, Carlton, near The University of Melbourne) "twice or thrice a year". But in many ways I see Wallace-Crabbe's work as pantheistically charged. There is a spirituality in the landscape, a world that is somehow the personification of divinity.

The first poem in this selection, "A Summons in the Peak Period" is rem-

iniscent of Emily Dickinson's "Because I Could Not Stop For Death". Wallace-Crabbe's characters are too busy to stop for death; they ignore death's call as they are "driv[ing] on to work, or merely shopping". They are unwilling, as Dickinson's character is, to "put way [their] labor and [their] leisure too for His civility." The narrator can hear the calls, but "not a soul appears to have heard the summons." The use of the word "soul" is a clever reference to the dead. Phone calls can be representative of sociability, they can bring people together, and yet they can also be the bearer of bad tidings. In "A Summons in the Peak Period" the pointlessness of a phone call in a cemetery is made apparent. There is no-one to answer the call in a cemetery and surely there can be no worse news for the dead. The pun, "maybe they're all sick to death of phone calls" is one of Wallace-Crabbe's constant gripes with technology, especially mobile phones, ruining the simplicity of life.

The images become more confronting with "Cyprus fingers" and the steadfast "elegant ironbark" conjuring images of Death reaching out for the living and the "gross" inevitability of death. Lorikeets provide the only splash of colour and freedom in the greyness of this piece. They are not rooted to the earth like the ironbark or hopelessly holding onto life. The "brand-name kids" are juxtaposed with the lorikeets and by this very label they are tied down, doomed.

The final three lines of the poem are short and blunt. When the suggestion is that the "Call might just have been from grandma" the inevitable line that follows is: "Or for her". The poem is steeped in loss, specifically the loss of loved ones. Nobody does answer the phone as "there's nobody awake." This image of death as a counterfeit sleep is also reminiscent of John Donne's "Holy Sonnet X" where "one short sleepe past we wake eternally". But it is "God calling collect from paradise" which is the standout image. God on a pay phone

australia e nuova zelanda

with no change, calling those to the afterlife is comical and yet oddly disturbing.

God appears again in an eponymous poem. Only Wallace-Crabbe could write a poem from God's point of view and present him as an 'Aussie bloke'. God in this poem is a larrikin who uses many of Wallace-Crabbe's trademark colloquialisms such as "donkey's years ago", and yet even the mention of 'donkey' conjures Palm Sunday and the triumphal entry of Jesus into Jerusalem. Looking at His own creation, God states, "Shit, but it's lovely/and no end of trouble at all."

God is a wizard, in Wallace-Crabbe's poem, a Merlinesque figure who "sp[ea]ks like a solar lion/beguiling physics out of chaos." God is not pompous, even when he refers to the beginning of the world when "I spun my brilliant ball in the air." This playful image of the world spinning on its axis, like the top of a shining sceptre rotating, is magical.

Eden and paradise are foregrounded as Wallace-Crabbe refers to "a jewel and a garden at once". But it is a living garden: "bluish-green with the track of silver engraving its veins". The word "veins" coupled with the word "track" can also be viewed as a drug infused paradise. And yet the question at the end of the poem is whether Eden was much fun as "it was once bare/of all salacious language/of goats and bladderwrack/of banksia trees and wrens."

Finally, museums and history are coupled as God throws a party that he cannot name. It is heavy like the cross Jesus carried to Calvary and images of wood are introduced as heavy. The final image of "honoured guests", again nameless and this time "impaled like scarecrow rags", is a violent end. The final line uses an ambiguous first person pronoun: "I thought of it as being/a party for my son". Here Wallace-Crabbe and his God share a personal moment, as both their sons died.

It is no surprise after this dramatic ending that in "Trace Elements" Wallace-Crabbe grapples with the concept of resurrection: "but surely the dead must walk again". The poem begins with an ellipsis, as if the narrator has been deliberating on the subject matter for some time and has finally come to this desperate wish-filled conclusion. The "but" with which the poem begins can only be an argument with his fears that in fact the dead do not "walk again". Wallace-Crabbe's own father returns from the dead and "roundshouldered./shuffles along to wait for lights to change" and his "tall son shambles down the footpath". Wallace-Crabbe "would not have it/any other way."

Wallace-Crabbe's thoughts on friends and loss can be seen to inform these thoughts:

A number of friends have been very important to me: some very influential;
some lingering on and reappearing, at point after point in my life, like characters in a novel turning around the corner. And one of them has gone,
died just a few weeks ago for instance. And there would be times when I wouldn't see him for many years and then he would turn up. Then there are older friends, like Vin Buckley and Alan Davies who were also university influences and imaginative influences on me. So they were kinds of surrogate, benign fathers. And when they go there is a loss, there is a sense that you are having to move into the front line; you are having to be part of the inventory in the front trenches.

For Wallace-Crabbe, life is trench warfare and he is ever moving towards the frontline. Like Rupert Brooke, there is a sense that Wallace-

Crabbe sees the afterlife as "the other front". And yet in "The History of the World" there is no mention of God and his "spinning ball". In this single quatrain, which encompasses the entire poem, nature and wonderment are allied. In this poem the beginning of the world is a triptych of sea, ice and rock:

Froth, nodules, granular dynasties,
a glacier dragging
its non-existent heels
artistically through rock.

"The Inheritance" is also about history, but this time Wallace-Crabbe is lamenting "The Englishness of the English language". The poem begins and ends with water. "A squalling brat" is "Dunked into life" in the opening baptismal image and the final line of the poem, "we swim and drown", has been described as a "grotesque final comment concerning the [English] language".⁵ At first the language is a source of joy, "I let this language buoy me up", it is "rich as mother's milk" but "inherited" words infiltrate the vocabulary: "nasty, nice, nectarine, nasturtium, noun". And yet the narrator still "couldn't see it didn't fit". It is only when Wallace-Crabbe appeals to the psychologist and philosopher William James and his statement, "Origins prove nothing" that forcing the use of ostensibly 'English' words into an Australian vocabulary is labelled "grossly wrong". Like the Jindyworobaks, a nationalistic movement developed in the 1930s by Rex Ingamells, Wallace-Crabbe takes up their philosophy to free themselves from all alien (non-Australian) influences. He does this by referring to the alien English language of "heath,/lorries, wolves, bobbies and snow." In addition to this, "winter English buds/flushed into fluffy pastel bloom again". Michael Sharkey argues that, "In this review of earlier assumptions, Realpolitik is skewed: 'City Fathers / had long conspired with Empirespeak / by cancelling native foliage,' and 'Empirespeak,' "this international currency," is now seen for what it is: 'as cunning as a leaning dunny.'"⁶

In "There", Wallace-Crabbe muses that "at the bottom of consciousness there is a lake". Once again, language and water are combined to create the sparkling images of "diamonds" and "insatiable glittering...". The ellipsis serves to highlight the continuous shimmering of the lake and, by extension, of thought. Again, reminiscent of John Donne's poetry, the sexual and religious are merged as both are seen as states of ecstasy. In this poem "the waters...throb...(Like the bodies of lovers after their spasm ends)" while "Sexual love flows directly through God." Together, water and sex create loud, guttural sounds:

Water moves the slubbing barab-
ble of language,
Gust and pith, cacophony, glosso-
lalia,
Gift f the gab and purple rhetoric,
Moaning in rut, scream, snicker,
and the rip
That is sheer pain.

Onomatopoeia is used to convey childbirth. Giving birth to thoughts that have been swimming the lake of consciousness is a mixture of pleasure and pain.

In "There", the dead occasionally inhabit the land of the living. The dead talk but, "we don't know what [they] will ask us/ When they walk through the scrub like sunbeams." This simile is reminiscent of Wilfred Owen's "fatuous sunbeams" in his famous poem about the first world war, "Futility". This is taken up in "Other People" when Wallace-Crabbe states that, "In the First World War they.../Who were they? Who cares anymore?.../Killed four of my uncles./So I discovered one day."

Thomas Bishop argues "that whether speaking of personal grief or expounding the creature comforts of underwear, Wallace-Crabbe lives in his language and world with a lively at-homeness that combines curiosity, playfulness, and incisive emotional analysis." "Amorous Cannibal" is not about "the creature comforts of underwear" but its racy exploration

of sex and language is indeed playful. The most provocative of Wallace-Crabbe's poems, the famous opening line of "Amorous Cannibal": "Suppose I were to eat you", with its bold reference to oral sex, is exciting. However, to be devoured also introduces the concept of lost identity. To be consumed by someone is to surrender one's sense of autonomy and identity to the other person and Wallace-Crabbe explores this theme as the narrator sinisterly dreams of "lay[ing] the little bones/every so gently round my plate/and caress the bigger bones/like ivory talismans." This image is a cross between Hannibal Lecter and the border ballad "The Twa Corbies" where ravens feed on a dead knight's bones, sitting on his collarbone as they feast.

The devoured partner eventually returns as a ghost in this poem, munching at the fingers and toes of her devourer:

When I had quite devoured the
edible you
(your tongue informing my voice-
box)
I would wake in the groin of night
to feel, ever so slowly,
your plangent, ravishing ghost
munching my fingers and toes.

Eating and sexual intercourse are fused so that deep tongue kisses and "munching" on fingers and toes are oral pleasures. The ghost is simultaneously "plangent" and "ravishing" so that the ghost's melancholia at its loss is nothing more than "ravishing" to the narrator. "In the groin of night", a wonderfully erotic description, the ghost tries to claim her lover. But the ghost only manages to "munch" rather than "devour". "Someone" then manages to "slide out his heart and offer it on a spoon./garnished with adjectives". As this line is indeed devoid of all adjectives, the romance of the moment becomes sexualised and language-based: cerebral. His heart becomes dessert in a gesture or macabre feast that binds them together.

"The Thing Itself" also combines lan-

guage and sex. Wallace-Crabbe's assertion that "The important thing is to build new sentences" and his instruction "to get acquainted with grammar like a new friend" are the demands of a lover of language. This is made even more apparent as language in many ways becomes his lover:

One rubs down syntax
into a course familiarity
such foreplay as closes down all
thought.

"The booklet's title comes from Kant ("Ding an sich") in whose unreadable writings it is a synonym for the Noumenon".⁷ Kant gives the name 'noumenon' to

whatever kind of 'reality' lies on the other side of an image created by the mind. He also refers to a 'noumenon' as the "thing-in-itself", a term actually used by the narrator in Section XVI of Preludes for Memnon. The world as it appears to us, he calls the phenomenal world. Kant also makes it clear that the noumenal world of things-in-themselves is eternally unknowable and that human beings are, so to speak, 'trapped' within the phenomenal world created by their own minds.⁸

Wallace-Crabbe's dream is "to devise...a sentence/unlike any such creature in creation." He reaffirms this desire with his demotic style, "That would be a sentence to really show the buggers...It would be the thing itself." But he is unable to do this, perhaps because he is indeed "trapped" within his own mind, like Alice in Wonderland is trapped in the tain of the mirror, or in his lake "at the bottom of consciousness".

Wallace-Crabbe's poems often seem to promote activity and engagement. Somehow the flotsam and jetsam of life are able to ward off death. His poems are about being too busy to

australia e nuova zelanda

die. Wallace-Crabbe leaves us with the final thought that although “everything slips away too soon” that “something leaves its mark here like/A rainbow ring around the moon.” It is this optimism at the heart of such loss and absence that can be read as cheerful, as Wallace-Crabbe once identified himself, but sadly illusory. In this way, Wallace-Crabbe is a poetical illusionist. ▸

¹ Chris Wallace-Crabbe's website at The Australian Centre: <http://www.hlc.unimelb.edu.au/cwc/index.html>

² Ibid

³ Wallace-Crabbe in an email to the author, October, 2007.

⁴ Kane in an email to the author, November 2007.

⁵ Michael Sharkey, “Starting From Melbourne” The coherence of Chris Wallace-Crabbe. <http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/jasal/article/view/365/595>

⁶ Ibid.

⁷ Wallace-Crabbe email, op. cit.

⁸ Ian Kluge, “Becoming God: A Philosophical Background to Reading Conrad Aiken”, <http://members.netbistro.com/iankluge/god.htm>

Sara Florian

Ian Wedde, *Three Regrets and a Hymn to Beauty*, Auckland: AUP, 2005, pp. 74

Fra le migliori poesie neozelandesi del 2005, ‘A Hymn to Beauty: Days of a Year’, è compreso in questo recente volume di Ian Wedde, insieme a ‘Three Regrets’, ‘Solomon’, ‘Letter to Peter McLeavey’ e ‘Mother’s Day’. Sono poesie piene di riferimenti alla letteratura classica e al mondo contemporaneo, aperte alla musica e al cinema, tramite dialoganti fra queste arti e i lettori, che a volte possono avere l’impressione di leggere un calendario di compleanni di persone celebri o sentir riecheggiare i primi versi di *Imagine*, insieme a versi, pensieri, musiche o immagini di Wordsworth, P.B. Shelly, W.H. Auden, Verlaine, Jean Harlow, Montgomery Cliff, Spinoza, Handel, Rachmaninoff, Raffaello, Chopin,

Renoir. Wedde è capace di fondere realtà locali, ancestrali, Maori, alla contemporaneità della musica della soprano Maori Kiri Te Kanawa, della tedesca Nina Hagen, della svedese Agnetha Fälstskog o, di attrici o modelle americane, di Gagarin, Jack Kerouac o Matilde Serao. E ciò che si sente leggendo sono echi multiple, che passano dalla musica country alla cinepresa di Bertolucci, la misticità di Kurosawa, o la morbosità di Buñuel, come brevi aforismi che sembrano confondersi in un calderone. In realtà ogni suggestione sta a significare che per l’autore tutto è – o può essere – espresso dalla poesia del linguaggio ordinario.

Tutto ciò ha naturalmente uno scopo: la ricerca della bellezza, qui come nelle dodici raccolte di poesie, i romanzi e i saggi di critica d’arte, che costituiscono la sua produzione. E Wedde lo fa attraverso i suoi long poems catapultandoci sul Mount Martha o dentro il fiume Whanganui o il lago Waikareiti, o nel *Parmenide* di Platone e nei quadri di Turner. Bellezza fantasmagorica, evanescente, al medesimo tempo naturale ed artistica, senza dubbio filosofica. La poesia veicola questa ricerca a mo’ di entimema, verso le viscere più profonde da cui sgorga il linguaggio, perché Wedde pensa che il fine della propria missione di poeta sia quello di trovarne la succinta bellezza, fondendo “ordinary speech” e filosofia, New Zealand English e lingua Maori. In uno dei suoi ‘quotidiani’ rimpianti Wedde racconta di non aver portato una bottiglia d’olio a John, mentre era troppo impegnato a correre, col suo linguaggio, oltre la quotidianità di un matrimonio a Pekapeka, oltre le ombre del tramonto sul Mount Martha e i riflessi del sole su un *toitoti* che guizza in un lago. Il linguaggio di tutti i giorni permette al poeta di dire “Io sono rinato” ma in realtà la mancata rinascita si inabissa insieme alle ombre che si formano sui monti al calare del sole. Il linguaggio ordinario allora diventa quello da Discovery Channel, che aggredisce la natura incontaminata della Nuova Zelanda e la impone all’occhio dello spettatore in modo semplicistico.

Linguaggio e rumori cittadini e della

natura che tenta di sopravvivere tra martelli pneumatici e canzoni di cui si odono solo ritmi e non più voci, descritta nella sua molteplicità che non può essere unificante secondo l’ottava antinomia di Platone nel *Parmenide*. E’ come festeggiare il giorno nazionale, il Waitangi Day (a ricordo del trattato ivi firmato nel 1840) con il rimpianto di aver perso troppo tempo ad aspettare, senza far niente, eppur non volendo morire. Le foto di Muybridge evocano la verità, che Wedde invoca, come indugia sul ‘tecnocalipso’, i palindromi e i punti cardinali che, nel tentativo di localizzare i suoi versi, si espandono ad abbracciare virtualmente il mondo intero. Dissacrando la saggezza di Salomone descrive i sapori di rapporti d’amore, salati, acri come odori del corpo, vibranti come gli strattoni di un macaco nella gabbia. E la Bibbia ritorna con il nome Ziklag, originariamente dato ad una città del regno di Giuda, qui ad un villaggio fortificato – un *Pa* – a ‘Te Porere’, in entrambi i casi col significato di ‘fortezza’, sito di una delle guerre Maori nel 1869 per il *mana*, il prestigio, il comando.

Infine il viaggio alla ricerca del linguaggio che tutto può esprimere chiude il cerchio poetico ed evoca le ombre lunghe del sole sulle pareti del Mount Martha, che tentano di riprodurre la galleria d’arte di Peter McLeavey, un mercante d’arte di dipinti di Nicholas Chevalier, James Crowe Richmond, Toss Woollaston, Eric Lee Johnson, Rita Angus o van der Velden, da cui si evince la natura spettacolare di questi paesaggi vulcanici e rigogliosi, altro paradiso tropicale, o la storia della Nuova Zelanda, visti dall’occhio dell’indigeno o dello straniero. Il giorno della madre è un pretesto per condensare senso in un pegno d’amore, un braccialetto d’avorio che il padre getta nel mare avvolto in un fagotto cremisi dalla fantasia floreale di *pohutukawa*. Il *repoussoir* cartonato che Wedde impalca dà profondità scenica, come nei dipinti degli olandesi o di Caravaggio, alla ricerca della bellezza nella (e della) propria poesia, che il “vecchio” poeta definisce “esegetica, discorsiva, polemica”. ▸



Caterina Ricciardi

Margaret Atwood, *Moral Disorder*, London: Bloomsbury, 2006

Margaret Atwood, *The Tent*, London: Bloomsbury, 2006

.....

È stato chiesto a Margaret Atwood di scrivere la storia della sua vita. Troppo tardi, ha pensato lei. Prima sapevo tutto, ed ero più disposta a dirlo. Tuttavia, ci ha meditato su, e poi l'ha fatto. Non l'ha messa insieme la sua vita, l'ha "smontata". Ecco allora *Moral Disorder* (*Disordine morale*, trad. Raffaella Belletti, Ponte delle Grazie, pp. 227, Euro 15,00), una raccolta di racconti, la quinta, che arriva quando Margaret è sulla soglia dei settant'anni. Dentro si avventurano 11 episodi, stagliati nel tempo e nelle situazioni: dagli anni Trenta al presente. Pare proprio un'autobiografia. Deve essere questa, dunque, l'opera di cui parla nel primo pezzo di *The Tent* (*Microfiction*, trad. Raffaella Belletti, Ponte delle Grazie, pp. 110, Euro 10,00): "Sto lavorando alla storia della mia vita", mentre pressata dalla "fame" ("hunger": non "sete") di storie, scopre ora (ma non è vero!) le virtù di forbici e "fiammiferi" ("matches", anche, e soprattutto qui: "accoppiamenti/accostamenti"/collage). Meglio le fotografie delle storie, ormai, ammette, le "persone là dentro non hanno più scelte", a meno che pure in tal caso non si usino le

forbici, cosa che Atwood ha fatto già nel passato: "*I take this picture of myself / and with my sewing scissors / cut out the face. // Now it is more accurate: // where my eyes where, / every- / thing appears*" (*The Journals of Susanna Moodie*, 1970), approdando presto al collage, versi e immagini, nel ritratto degli "occhi" abrasivi di una pioniera canadese dell'Ottocento. Come quelle di *Moral Disorder*, le 35 "Microfiction" di *The Tent* (il tepee indiano in copertina) sono storie d'invenzione e Atwood le ha scritte, o cucite insieme (o rubate al mito, ai Vittoriani, alla fiaba, agli Indiani), contemporaneamente, dandole entrambe al suo pubblico affamato nel 2006. Adesso, forse, sta pensando già a qualcos'altro. Allora: dov'è la differenza? Nella lunghezza e nella diversa modalità di costruzione delle storie assemblate (nello smontaggio, sforbiciamento, completamento: dove "ogni /cosa appare") per le une e di frantumazione per le altre? Movimento dalla prima alla terza persona in quelle del "Disordine", e la prima nelle altre? E ancora: ferma fedeltà a una netta arte del racconto da un lato e missaggio di forme e di genere (poesie, disegni o petroglifi, apologhi, bestiari, riflessioni sulla scrittura, sul "postcoloniale", e così via) nelle storie "minime"? Raccontini attorno al fuoco, quest'ultime, esplicito prodotto di un soggetto artista. Spesso chi ci parla qui è addirittura la Sibilla Cumana (come in *Negotiating With the Dead*, 2002),

con la voce che le sfuma dalla bocca, le sue foglie sibilline, sferzanti, spesso crudeli, beffarde. No, si direbbe, non solo tutte queste differenze. Diversamente dalle altre, le storie di *Moral Disorder* imbastiscono il progresso di una donna dall'infanzia alla età avanzata. Si inizia col presente, le "brutte notizie" dalle ali di "corvo" del giornale del mattino: catastrofi, assassini politici, governi instabili, foto che ti costringono a guardare, non solo a leggere; e poi più vicino: incidenti stradali, e lupi in avvicinamento, minacce per gli ultimi cervi e buoi muschiati; e poi: guerre, come in *The Robber Bride* (1993), e distopie, come in *The Handmaid's Tale* (1985) e *Oryx and Crake* (2003), che nello scorrere dei nostri anni diventano realtà, pagine di un quotidiano. Il sangue sparso fuori entra in casa, imbratta il pavimento, rovina la colazione. Lei è "io", lui è Tig, il compagno/marito, sul frigorifero una foto della figlia. Questo io è il soggetto che s'inoltra a ritroso nella storia di una vita, indietro fino agli undici anni, quando le estati erano nei boschi primitivi del Quebec (*Surfacing*, 1972), e l'io già si mostra affamata lettrice di storie e di manuali di sopravvivenza (*Wilderness Tips*, 1991) o di utopistico *bon ton*. E, guardando i due volti di una domestica ben addestrata a servire a tavola di giorno o di sera, riflette ella stessa su chi vorrà essere da adulta: vuole trasformare o essere trasformata, come la brava domestica una volta trasandata?

Fin qui tutto vero, fino alla nascita di una sorella irrequieta che trasforma la madre, le succhia il sangue, la indebolisce, ma la narratrice, ancora inesperta tessitrice, mentre il feto cresceva, le ha confezionato a maglia un abitino deforme, magari di "ortica", come in una fiaba. E in seguito, per sé e per quella sorella sensibile, la maschera di Halloween di un *Headless Horseman* (Washington Irving): una mostruosità. Si capisce presto che la narratrice interpreta il personaggio di cui di volta in volta legge; la sorella/doppio è invece quella di altre storie inventate da Atwood (di *The Blind Assassin*, 2000). Ma questo soggetto anonimo non scrive mai, non è un'artista, una memorialista, è solo una donna che cresce e legge, lavora a maglia, s'innamora, si sposa, ha una figlia, si occupa dei genitori anziani. Tutto qui. Crescendo, legge romanzi vittoriani (su donne perdute, orfanelle, cacciatrici di dote e mariti) e studia con la brava Miss Bessie (Northrop Frye?) *My Last Duchess* di Robert Browning, e continua a diventare quello che legge. Quest'ultimo racconto, il quarto, è un vero capolavoro di analisi testuale, con in più i primi semi di una di "sexual politics". È anche un giallo, e alla prova d'esame di maturità c'è, comunque, anche qui sangue suo versato, mentre s'arrovella sul sospetto che il Duca l'abbia proprio assassinata la bella moglie (*Murder in the Dark*, 1983). Intanto, si è laureata e gira il vasto paese, come "i vagabondi dei fumetti" e le governanti delle Brontë, insegnando, abitando case provvisorie (inquietanti), godendosi una vita solitaria e il beneficio dei primi guadagni a Vancouver, maturando la convinzione di non fermarsi "mai troppo in un posto". Non vuole sposarsi, non vuole farsi trasformare da nessuno, o farsi "mangiare" (*The Edible Woman*, 1969), come le lumache che trova per la strada, "mangiavano tutto, nulla mangiava loro. C'erano dei vantaggi a essere brutti". Preferisce offrire lei un pasto qualunque o uno spuntino chiamato "viti e bulloni" (ma in inglese, "nuts and bolts", un po' più osceno, oltre che pericoloso) a uomini di passaggio: cereali e arachidi in

salsa, tostati nel forno (siamo alle poesie di *Power Politics*, 1971), e tenersi lontana dal matrimonio, una delusione per i genitori esperti scout ma perbenisti. E la libertà dai legami resta il grande "sogno" di questa donna. Ma qui, nel quinto racconto, "The Other Place", entra in scena Tig. Ora, in "Monopoly", lei è Nell e la narrazione passa alla terza persona. È nata qualcuna, un'identità precisa. Nell lavora in una casa editrice (Anansi di Toronto). Corregge bozze, fa "editing" (spesso "riscrittura"), è brava, e insegna all'università: l'eterno romanzo vittoriano (donne ribelli e donne isteriche, e istitutrici e l'altra moglie di *Jane Eyre*). Il sogno dell'indipendenza finisce. Tig è sposato, ma il matrimonio con Oona (mediocre manualista di *bon ton* femminista) è solo un accordo civile per amore dei figli. Tig, uno scrittore, va a vivere in campagna, vita da pioniere. Nell è l'altra donna, quella che deve sparire come un criminale quando si riunisce la famiglia. Intanto sferruzza una coperta a scacchi matrimoniale (*Alias Grace*, 1996). Ora matrimonio e maternità sono il nuovo sogno. Basta sfidare le convenzioni sociali! Vuole una casa sua (si gioca a Monopoli con i bambini di lui, e lei vince sempre, ma è l'"istitutrice"), magari una fattoria, più vicina ai boschi dell'infanzia, con orto e alberi da frutto, a zappare la terra, togliere le erbacce, piantare fragole e carote, roba da pioniera dell'Ottocento (ancora *Susanna Moodie*). E indefessa fa alchimie in cucina: marmellate, burro, gelatine, salamoie, birra e pane fatti in casa (provviste per il duro inverno). È una brava massaia anche a contatto con gli animali, e con la morte degli animali: accette, decapitazione di polli, mattatoi, congelamenti, pavoni impazziti, anatrocchi ghermiti dai rapaci, galline sgozzate da una donnola. E, dunque, ancora sangue versato, e le sue mani che s'infilano nella placenta di una mucca: la nascita di un vitellino, un bambino. Nell ha 34 anni, ha fretta. E forse è anche stanca del tradimento dell'uomo verso gli animali, di arrostiti, bisticche, brasati: è la mucca Susan "che stiamo mangiando?" (*The Animals in That Country*, 1968); è stanca dei suoi tra-

vestimenti: concubina, complice di adulterio, amante, sciacallo, ladra di mariti, cannibale, lettrice famelica, dieta o non dieta, dall'anoressia della vagabonda, alla quasi bulimia della brava donna di casa con, si sospetta, forse una vita segreta (*Lady Oracle*, 1976). Qui è il "Disordine morale" (il concubinaggio, e il sangue animale, e gli spettri in fattorie ottocentesche: sangue umano mai eroso dalle storie perse dei pionieri, come nel giallo di *Alias Grace*). Poi arriva la cavalla bianca, che ricorda Nell, la cavalla della madre di Atwood (lo sapremo nell'ultimo racconto). Gladys è bizzarra come quella, e Nell è in cinta di sua figlia, come sua madre di lei quando la cavalcò in un giorno di umore bizzarro. Anche qui sangue: Gladys è macellata sull'autostrada. Si ritorna in città. Siamo intorno agli anni '80. Si cerca casa, case, traslochi, e anche qui spargimento di sangue: prima moglie, più affascinante ma instabile, seconda moglie, più giovane e più posata, come in *Rebecca*, la prima moglie, o in *Jane Eyre*. Un ictus fa stramazze la vampiresca Oona. Le case (come il mondo) non riescono a restare pulite e soprattutto libere dalle misteriose "entità", spettri, incantesimi (Atwood discende da un puritano cacciatore di streghe), presenze antecedenti, tracce invisibili, morti indecifrabili, memorie silenziose che s'accumulano sulle pareti, e sulle pagine del libro che leggiamo. Non si sa di cosa si occupi ora Nell ma è tornata a Toronto, come la protagonista pittrice di *Cat's Eye* (1988). Lei però continua solo a leggere. E ne "The Labrador Fiasco" è ridiventata "io" e legge al vecchio padre cieco, un entomologo (non un Milton), esperto della vita insidiosa nei boschi. La figlia prodiga legge la storia, che lui conosce bene, di Hubbard e Wallace, due inesperti e faustiani esploratori che, nel 1903, vollero tentare qualcosa di mai fatto prima, neanche dagli accorti indiani (li: *spiriti malvagi*, "niente da mangiare", luoghi sacri, da non violare): 800 chilometri nel desolato Labrador, verso un lago da miraggio. Il padre non vede e non cammina più, eppure ricorda tutto perfettamente (e Atwood nel 1996 scrive sul malevolo Nord:

Strange Things, con le radici anche nel suo vecchio *Survival* del 1972). Mentre alla madre, qualche anno dopo, racconta e chiede storie, storie di fotografie. L'io deve entrare ormai nel tunnel lungo e stretto dell'orecchio/memoria della madre, che ha perso le sue storie misteriose, ellittiche, o non le vuole raccontare. Che fine ha fatto quel ragazzo della fotografia nei boschi lontani di *Surfacing*? Chi era? Cosa gli è successo? Riserbo materno, dimenticanza. Una storia anche quella, un tornare a galla di un paio di piedi nudi che spuntano in una fotografia, una storia che la figlia proverà ora a completare, immaginando, inventando ("scrivendo" finalmente), ciò che la madre non può o non vuole ricordare. "Alla fine tutti noi diventeremo storie", concludeva quell'io due racconti prima.

Ormai sappiamo chi è questa donna, questa Penelope, fedele sia al suo compagno (*The Penelopiad*, 2005) sia all'altro suo "sogno": la sua arte. È lei Peggy, Margaret Atwood, prestigiatrice dai molti volti, dalle parole liriche e taglienti, che fa la maglia, e trama, trama continuamente, autrice oggi di ben 46 titoli: poesie, romanzi, racconti, saggistica, libri per l'infanzia, cui va aggiunta la ristampa aggiornata del pionieristico *Survival* (2006), la sua preziosa guida alla letteratura canadese, che la rese celebre. Solo che qui, in *Moral Disorder*, Atwood ha tessuto in segreto, accanto a Tig (Graeme Gibson). Non ce l'ha mai detto. Ci ha raccontato la vita comune di donna qualunque, una canadese che ha visto la trasformazione del suo paese (di se stessa) da fedele, invisibile eppur vasta, colonia inglese, piena di complessi e inibizioni, di oscure colpe verso le alterità conquistate (francesi, nativi), in una nazione multiculturale, ricca di potenzialità e di un passato interessante, tutto ancora da scavare. Al contempo, al di là della sua nazionalità, questa donna è una di noi, anche lei con i suoi problemi, ma è una che legge e legge avidamente libri, storie, poesie, romanzi: inclusi i suoi. Questa è la sua autobiografia. Il suo miglior ritratto: il più domestico, il più abile da architettare, per ora. Pare smorto, come quello dell'"Ultima

Duchessa", eppure, mentre lei, Atwood, qui umile, guarda di sbieco il lettore, riesce, come sempre, a ghermirlo, per catturarlo infine, da esperta predatrice, nella sua perfetta tela di ragno. —

Francesca Torchi

Marie-Claire Blais, *L'esiliato. Novelle*, seguito da *I viaggiatori sacri*, cura e prefazione di Anne de Vaucher Gravili, Roma, Sinnos, 2007, pp. 142. (*L'exilé, nouvelles, suivi de Les voyageurs sacrés*, Montréal, Leméac, 1992), Trad.it di Cristina Minelle; (*Les voyageurs sacrés*; Bibliothèque québécoise, 1992). Trad.it di Alessia Tormen

Un occhio scuro che guarda altrove, un tratto forte e marcato che tratteggia i particolari di un volto. È questa l'immagine di copertina che accompagna l'edizione italiana di *L'esiliato. Novelle*, seguito da *I viaggiatori sacri* di Marie-Claire Blais, il dettaglio di un disegno originale dell'autrice stessa, senza alcun dubbio una delle scrittrici originarie del Québec più importanti ed internazionalmente riconosciute. Dalla fine degli anni Cinquanta sino ai giorni nostri, infatti, la sua opera, che attraversa la storia letteraria e culturale del Québec, evolve e rende conto di un'incessante ricerca sulle tecniche narrative, sulla parola poetica e su alcune tematiche centrali, tra le quali la marginalità riveste un ruolo particolarmente significativo.

Seguendo l'esempio di una recente edizione quebecchese, la collana 'Laurentide' (Sinnos editrice) dedicata alla letteratura canadese francofona si propone di presentare in uno stesso volume due testi di Marie-Claire Blais. Molto diversi tra loro sia per forma che per contenuto, essi costituiscono insieme una prova della riflessione sulla forma breve e sul ritmo della parola operata negli anni da Marie-Claire Blais, come sottolinea nella *Prefazione* Anne de Vaucher Gravili. I due testi offrono uno sguar-

do sull'intera produzione letteraria della scrittrice, marcando i punti di svolta della sua riflessione poetica ed estetica. Se *L'esiliato* infatti raccoglie una scelta di novelle scritte dal 1969 al 1989, periodo 'di transito' per l'autrice verso una nuova fase di maturità creativa, i *viaggiatori sacri* rappresenta invece un *unicum* dal punto di vista formale, un racconto-poema scritto dall'autrice a vent'anni, in cui la musica e una scrittura che si avvicina a quella teatrale svolgono una funzione determinante alla messa in scena della tragica storia del triangolo amoroso formato dai giovani artisti protagonisti.

Il titolo della novella che dà un nome all'intera raccolta, *L'esiliato*, introduce il lettore nell'atmosfera dominante dell'intero testo. Ogni novella è in fondo dedicata a un esilio, a un momento di sconfitta, di distacco dalla vita, dalla realtà, dalla propria identità, oppure a un momento assolutamente fugace, transitorio, di felicità che si corrompe in fretta. Ritratto dopo ritratto, Marie-Claire Blais dipinge l'affresco di un'umanità che deve fare i conti con le zone d'ombra della società, di un'umanità difficile da raccontare se non con l'amore di chi ne scorge, ingigantita, quella fragilità, quella solitudine e quella precarietà che è in ognuno di noi, noi trascinati in una vita fatta di combinazioni di eventi dominate dal caso, noi sempre sul ciglio dell'ignoto e della perdita. Marie-Claire Blais fissa i suoi personaggi fotografando con la sua parola poetica alcuni attimi attraverso una narrazione in terza persona o in una prima persona spettatrice, distaccata. Un'intera vita diviene così, come ne *L'amica rivoluzionaria*, un unico istante di tragico splendore, mentre in altri casi, come in *Ai margini* o in *Tenerezza*, l'istante si dilata all'infinito creando un universo tra ricordo, proiezione e congettura. Come viene fatto notare nella *Prefazione*, per testi in cui ogni parola, ogni pronome, ogni virgola, ogni a capo ha un peso rilevante come in una partitura musicale, la traduzione, che in questo caso troviamo armoniosa e particolarmente accurata, diventa una comunicazione poetica con l'autrice, un rapporto intimo con la scrit-

tura, una sfida particolarmente difficile. Chiudono il volume una nota bio-bibliografica su Marie-Claire Blais e un elenco cronologico che si propone come un ottimo strumento per chi, specialista oppure no, si voglia avvicinare alla sua opera. —

Ilaria Vitali

Beïda Chikhi e Marc Quaghebeur (éd.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Colloque de Cerisy-la-Salle 2-9 septembre 2003, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp.561

La Storia, intesa come elemento fondamentale di recupero e riappropriazione del sé nel campo delle letterature francofone, è il tema di un convegno tenutosi a Cerisy La Salle nel 2003 e i cui atti sono oggi pubblicati in questo volume. Storia e storie, quelle degli autori che sono presi in esame in questo saggio collettivo, e che provengono da immaginari e paesi radicalmente diversi — dall'Algeria, al Congo, alle Antille, passando per il Belgio e il Québec — pur avendo in comune una sorta di "dépossession" o "blessure irréparable de l'histoire."

Due curatori d'eccezione rendono il volume ancora più prezioso: Beïda Chikhi, titolare della cattedra di Letterature francofone presso l'Université Paris IV-Sorbonne, specialista di letteratura maghrebina e curatrice di importanti saggi su Assia Djebar; Marc Quaghebeur, critico e poeta, direttore degli Archives & Musée de la Littérature di Bruxelles. Nell'introduzione, i curatori sottolineano con forza l'importanza della Storia e le sue peculiarità nella finzione letteraria all'interno del contesto francofono. "Pas de collectivités sans Histoire" affermano, e sottolineano come, a differenza dell'Hexagone, le altre aree francofone prese in esame non possano erigere a monumento il mito della Storia, per via del passato di conflitti e violenze che hanno subito, così come non possono eludere i

fenomeni di pluriculturalismo e plurilinguismo.

L'influenza, il ri-pensamento e il riappropriarsi della storia sono qui affrontati nelle loro diverse sfumature, suddivise dai curatori in tre grandi variazioni strutturali: "filiation", "écart" e "dissidence". Tre grandi linee-guida che costituiscono il mezzo per preservare le storicità e gli immaginari di ciascun autore, affermando allo stesso tempo la necessità di un rapporto attivo nei confronti della storia, che coinvolga tanto l'autore quanto il lettore, entrambi "intellettuali responsabili".

"Écrivains, scripteurs et interprètes", secondo la definizione di Nabile Farès, autore dell'intervento di apertura, gli scrittori portano, attraverso la loro voce singolare, un contributo da inserire nel discorso collettivo e sembrano far proprio il pensiero di Jacques Rancière, che, in *Le partage du sensible*, affermava: «le réel doit être fictionné pour être pensé». Ecco allora che la *vis scribendi* si appropria della storia, vicina o lontana, drammatica o ridicola. Dalle Antille al Belgio, dal Québec alla Svizzera, dall'Algeria alla Guinea, dalla Costa d'Avorio al Madagascar, grandi autori sono presi in esame in queste pagine. Basti pensare a Poulin, Djebar, Métellus, Glissant o Rabearivelo, per citarne solo alcuni.

Nell'impossibilità di ricordare tutti i contributi presenti nel volume, vogliamo almeno tracciarne le prospettive trasversali per sottolineare come la finzionalizzazione della storia costituisca un procedimento letterario comune, intrinseco alle letterature francofone di ogni latitudine. Una prima linea di studio può essere definita come quella che parte dagli inizi della colonizzazione francese per arrivare al culmine della guerra d'Algeria, passando attraverso l'Africa nera e le Antille della "traite". Tra i diversi interventi del volume è possibile seguire anche un altro *fil rouge*, che porta sulla pista della letteratura del Québec, da Jacques Poulin alle scritture migranti. Anche la francofonia europea non viene dimenticata e costituisce quello che potremmo definire un terzo segmento

di studio, che va dai "drammi storici" del Belgio alla posizione di "creuset" della Svizzera.

Rifutando le semplificazioni culturali indotte da una griglia interpretativa dettata dal sistema dominante delle letterature nazionali, gli interventi raccolti in questo saggio costringono a ripensare l'approccio letterario al mondo francofono. Il risultato è un volume prezioso, che sottolinea in modo non scontato l'importanza della Storia e della sua indispensabile riappropriazione attraverso la finzione letteraria. Un saggio di sicuro interesse, che si pone come un tassello importante nella costruzione degli studi francofoni attuali. —

Cristina Minelle

Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni, textes réunis et présentés par Alessandra Ferraro et Anna Pia De Luca, Udine, Forum, 2006, pp.116

Le colloque international « Oltre la storia. Beyond History. Au-delà de l'histoire: l'identità italo-canadese contemporanea » qui s'est tenu à Udine, organisé par le Centro di Cultura Canadese de l'Université d'Udine et l'Association des écrivains et écrivaines d'origine italienne du 20 au 22 mai 2004, a donné lieu à trois volumes, dont celui-ci qui rassemble les études sur les auteurs francophones. Le volume est divisé en deux parties: « L'italianité dans les œuvres littéraires » et « L'immigration italienne: aspects artistiques et linguistiques ».

Bien que la première partie porte un titre très général (« les œuvres littéraires »), le véritable protagoniste est sans aucun doute Marco Micone: le premier essai porte sa signature et, en outre, il fait l'objet de plusieurs autres essais, ce qui empêche peut-être d'avoir une vision plus variée de l'apport des Italiens à la littérature canadienne et québécoise. La contribution de Micone, « L'italianité: une voie vers l'univers » s'ouvre et se termine sur deux passages autobiographiques

qui expliquent la prise de conscience de son italianité au Québec et le retour au village natal; ce sont les deux pôles de sa vie: «tre Italien ici, c'est être habité à la fois par le Québec et par le lieu d'origine» (p. 19). L'A. propose aussi un bref survol sur l'histoire de l'émigration italienne vers le Québec qui met en relief la complexité de l'héritage culturel et insiste sur la nature mouvante et relationnelle de l'identité culturelle: «Ainsi, au Québec, l'italianité est le résultat en constante transformation de l'interaction entre la culture immigrée propre aux italophones, la culture des francophones de vieil établissement et celle des anglophones» (p. 17).

Pierre L'Hérault, spécialiste d'écriture «immigrante» (sic), présente un texte intitulé «Entre essai et autofiction: l'indécision générique dans l'écriture de Marco Micone». L'Hérault affirme que l'autotraduction en italien de la *Trilogia* a porté Micone à réécrire ses trois pièces, c'est pourquoi il se pose la question: «Puis-je suggérer que cette entreprise illustre le rôle que tient l'instance autobiographique dans l'écriture immigrante?» (p. 21). À partir de là le critique montre qu'il y a une sorte d'interférence dans l'écriture migrante «entre la mémoire et le présent, qui s'exprime sous la forme d'une tension entre ce qui est vécu (l'autobiographie) et ce qui est réfléchi en quelque sorte par la fiction [...]» (p. 22). Il y aurait donc dans l'écriture de Micone une «indécision générique», une oscillation constante «entre l'aveu et la réflexion» (p. 25), ces éléments étant fonctionnels et complémentaires.

Le troisième essai, par Jean-Paul Dufiet, traite encore de Marco Micone et, plus précisément, de la «représentation de la langue italienne» dans *Trilogia*. Dufiet souligne que les personnages de Micone, tout en étant italophones, s'expriment en français. Cependant leur italianité demeure présente dans leur expression verbale et c'est pour cette raison qu'il parle de *représentation* de la langue italienne: d'un côté, le français est socialement non-référentiel; en plus, l'italien est toujours présent

dans les pièces, dans les titres, les noms des personnages, les «identités énonciatives» (c'est-à-dire que les personnages insistent souvent sur le fait que l'italien est leur langue), quelques mots italiens (par exemple «zia», «prosciutto», «francesi»), des italianismes («ménéfreguiste»). Le français devient alors un *plus que français*, un idiome qui en représente un autre et qui agit comme dispositif linguistique en mesure d'assurer aux personnages italophones une authenticité du discours.

Katalin Kürtösi présente un texte en anglais, «References to History and Stereotyping Italian Characters in Canadian Plays». À son avis, l'œuvre de Micone a changé le cliché de *l'italien* «We will see that the notion of the stereotypical Italian character underwent a remarkable change when Marco Micone [...] started to write for the stage in Montreal» (p. 47) et pour le montrer elle s'appuie sur trois pièces écrites au Canada entre 1968 et 1989, à savoir *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, *Ever Loving* de Margaret Hollingsworth et *Babele* de Marco Micone. Au cours de ces pièces, on peut voir comment les stéréotypes concernant les Italiens sont utilisés et finalement dépassés. *Les Belles-Sœurs* abonde en stéréotypes, et les personnages de *Ever Loving* – Chuck Malecarne et Luce Maria Marini – sont décrits de façon assez sommaire: Chuck est «exaggeratedly Mediterranean» et Luce est souvent associée à des accessoires typiques de la femme italienne («[...] she is strongly holding to her rosary», p. 49). *Babele* introduit par contre des nouveautés importantes: pour Micone, en effet, les stéréotypes ne sont qu'un point de départ pour peindre les personnages et créer l'atmosphère, «but the playwright soon moves on to elaborate on the cultural and generation differences» (p. 52). L'italianité est vue par contre comme une malédiction dans l'essai d'Élisabeth Nardout-Lafarge portant sur le roman *Impala* de Carole David. Il est intéressant de remarquer que l'édition québécoise ne mentionne pas le nom italien de l'auteur (Carole Fioramore David), tandis que cette donnée biographique paraît dans l'édition ita-

lienne, tout comme d'autres références à son origine que l'on peut trouver dans le paratexte. Comme le dit Nardout-Lafarge, «[c]e soulignement de la dimension biographique dans le paratexte de la traduction italienne infléchit l'interprétation vers ce que Dominique Viart a appelé le 'récit de filiation' ou de 'restitution' [...]. Au contraire, la version originale publiée en français au Québec se présente avec la distance d'une fiction» (p. 57). C'est un récit au féminin, où l'héritage est caractérisé par la honte et par la peur: les trois générations, en effet, se ressemblent jusqu'à se superposer. Dans plusieurs textes d'auteurs migrants, *l'origine* est problématique; ici, elle devient un horizon inatteignable: «Dans cette origine perdue réside peut-être l'une des constantes des récits italo-québécois: l'arrachement des premiers partis a été trop fort, trop dur pour que quelque chose du pays de départ puisse être conservé, et malgré la reconstitution communautaire dans le pays d'arrivée, malgré les pèlerinages aux sources, le lien est défait» (p. 63). Stefania Cubeddu reprend encore une fois l'œuvre de Micone et focalise son attention sur *Trilogia*, c'est-à-dire *Gens du silence*, *Addolorata* et *Déjà l'agonie*. L'espace tracé par ces trois pièces est défini «polyédrique» puisque les personnages «vivent entre le lieu quitté et le lieu atteint, dans la réalité autant que dans l'imaginaire» (p. 68). Au fait, on retrouve dans ces pièces, notamment dans *Déjà l'agonie*, des éléments qui sont présents même dans le roman *Le figuier enchanté*, comme la condition d'entre-deux des émigrés: «Dans la réalité de la Molise, les habitants rêvent du Québec, ou mieux de l'Amérique. Arrivés à destination, ils rencontrent la réalité québécoise qui pour eux est décevante. Ici, ils rêvent et idéalisent l'Italie quittée. Parmi eux, il y en a qui reviennent en Italie. Mais le temps s'est écoulé en leur absence et le Pays a changé. On ne badine pas avec le temps» (p. 71).

L'essai d'Elena Marchese porte sur deux écrivains italo-québécois, Bianca Zagolin et Philippe Poloni, tous deux originaires du Frioul. Zagolin et Poloni, bien que de façon

différente, abordent les questions de l'identité et de l'exil. Zagolin écrit en 1988 le roman *Une femme à la fenêtre*; Aurore, la protagoniste, essaie de commencer une nouvelle vie au Canada mais il s'agit d'un changement inutile, tout comme le retour en Italie qu'on lui offrira pour soigner sa mélancolie: «La solitude et le silence qui caractérisent la vie d'Aurore sont les signes d'un exil intérieur profond qui aliène la protagoniste de sa vie, de sa famille et qui la garde prisonnière de son passé dont la réactualisation constante ne fait qu'accentuer son dépaysement et l'impossibilité pour elle de créer un nouvel espace habitable» (p. 78). Le roman *Olivo Oliva* de Philippe Poloni a un ton tout à fait différent, car il «se démarque par son style, son humour et l'alliance intelligente entre la fiction, la réalité et l'imagination» (p. 79). Le protagoniste, Olivo Oliva, né en Sicile et resté orphelin, est envoyé en Amérique du Nord, où il grandit; cependant, il retournera en Sicile, «lieu qui l'appelle incessamment depuis sa naissance» (p. 79). Son nom ainsi que deux objets qu'il possède dès son enfance renvoient à son origine. Lui non plus n'arrivera pas à «se retrouver»: «Incapable de vivre une vraie vie, d'assumer une vraie identité, Olivo Oliva joue des rôles qui lui sont imposés et il se métamorphose constamment, tre changeant et imperceptible, Olivo Oliva est une mosaïque d'identités et de personnages» (p. 80).

Mirko Casagrande introduit Antonio D'Alfonso et ses idées à propos de l'appartenance identitaire: «Only through the awareness of one's cultural belonging and one's ethnic legacy, one's identity can be understood for what it really is: something in perpetual change and reshaping, in continuous tension between opposite but complementary forces [...]» (p. 84). Afin de bien définir ce qu'il entend par italianité, il introduit l'adjectif *Italic*, qui englobe tout ce qui a trait à la culture italienne, en Italie et ailleurs. Ce qui est intéressant, c'est que, à son avis, les cultures *italiques* doivent aller au-delà de la langue italienne et s'exprimer aussi à travers d'autres langues.

Le premier essai de la deuxième partie est écrit par Anna Carlevaris, historienne de l'art, et porte sur les fresques de Guido Nincheri dans l'église de Notre-Dame de la Défense de Montréal. Nincheri, né à Prato et formé à Florence, a décoré plusieurs églises au Québec et en Amérique du Nord. La fresque de l'église de Notre-Dame de la Défense est monumentale: «The painting depicts the community's heroes and authority figures, juxtaposing real time against mythic time, secular power against sacred power» (p. 92). Selon Carlevaris, la fresque de Nincheri montre comment l'art pouvait être employé comme un moyen pour construire l'italianité: pour se faire percevoir comme des Canadiens, les habitants de la Petite-Italie devaient devenir d'abord des Italiens, se détachant finalement de leur origine régionale et se reconnaissant dans une même identité.

Même Sherry Simon parle de Nincheri, mais en focalisant l'attention sur l'église Saint Michael's du Mile End, fréquentée surtout par des immigrants. Il s'agit d'une église très particulière, en style byzantin avec un grand dôme et une sorte de minaret. La décoration de Nincheri est assez audacieuse: en effet, elle semble unir «les univers pictoriels religieux et profanes» (p. 102) de l'artiste, en particulier avec la représentation des anges déchus. L'interprétation qu'en donne Simon est très intéressante: «L'église est un lieu de rencontre d'une multiplicité d'univers. Ces objets renferment chacun un récit, une histoire de croyances confrontées aux malheurs de la violence et de la migration. Réunis, ils forment un chœur de voix dissonantes, un tissu hybride – à l'image du quartier qui a grandi autour de l'église. Les anges de Nincheri contribuent à ce chœur, proposant une image paradoxale, à la frontière entre le religieux et le profane, l'Art et la décoration, et racontant bien à sa manière une version particulière du voyage de l'immigration» (p. 104).

Le dernier essai, écrit par Valeria Zotti, est en réalité le seul qui soit consacré à un aspect linguistique. Zotti pose une question dès le titre –

«Quel lexique québécois dans un dictionnaire général bilingue italien-français?» - et, à partir de là, elle propose une réflexion sur un échantillon de québécois contenus dans trois dictionnaires bilingues italo-français – le *Boch*, le *Dif* et le *Garzanti* – qui ont choisi des formules différentes pour introduire ces mots (liste séparée de la nomenclature ou mots intégrés à l'intérieur de celle-ci). Elle porte ensuite quelques exemples et propose une liste d'informations que, à son avis, un dictionnaire devrait contenir, à savoir des renseignements sur les formes grammaticales qui s'écartent de la norme, les différences de constructions, les locutions idiomatiques, la féminisation des titres et des noms de métier. Elle conclut en disant que «[i]l ne sera pas nécessaire de rendre compte de toutes les formes de l'espace francophone, mais de mettre en œuvre une ouverture vers cette dimension qui puisse garantir une représentation vivante et authentique de la langue française» (p. 110). ▸

Patricia A. Kennan

Leon Rooke, *La moglie grassa*, Trad. it. Anna Maria Chiavatti e Francesca Valente, Postfazione di Francesca Romana Paci, Isernia, Cosmo Jannone Editore, 2006 (*Fat Woman*, Ottawa, Oberon, 1980; New York, Knopf, 1980; Toronto, New Press, 1982; New York, The Ecco Press, 1986; Toronto, HarperCollins Press & Oberon, 1994)

.....

A pity, indeed, that Italian readers have had to wait so long to savour the experience of reading a novel by Leon Rooke. True, some readers may have caught enticing glimpses of his art in the collection of short stories, *Narcissus in the Mirror* (*Narciso allo specchio*, Ibis, Pavia 1995), but they have had to wait a quarter of a century for the translation of the highly acclaimed *Fat Woman* (Ottawa and New York, 1980). Our thanks here must therefore go to Cosmo Jannone Editore for their initiative in publish-

ing *La moglie grassa* in their well-affirmed Canadian section.

Fat Woman takes place in North Carolina, where Rooke, now a Canadian citizen, grew up. But though the environment is convincingly re-constructed - the chaotic, mis-directed, undirected confused lives of the poor whites, their accents, tones, sayings and behaviour patterns - Rooke is not tied artistically to the lands of his youth. His underdogs, poor and underprivileged belong to a universal "Rookeland", all places and all times, thus creating a literary landscape which comes close therefore to the dystopia of "Greenland" and its losers. The great difference is that while Graham Greene pays more attention to the well-constructed plot and "well-told" story in an anti-modernist mode, Rooke's fantasy grants his characters a golden moment of articulate expression of thought and word, in which they can convey all the distress of their living and all their hopes and fears for the future.

No coincidence, therefore, that the plot in *Fat Women* is reduced down to a few doings taking place over the span of twelve or so hours - Edward's mysterious boarding up of the main bedroom window in the background, Ella Mae returning from shopping, nearly crashing the truck, having a nap, pottering around the house, preparing supper, and riding out in the truck afterwards. These few actions serve to trigger off thoughts and flash backs fleshing out a whole life - relationships with parents, husband and children, all Ella Mae's interaction with life, what has brought her to being what she is.

Rooke has an incredible talent for portraying human relationships, the cuts and thrusts between the couple, their mutual bullying and bickering, their moments of selfishness and selflessness, phases of riding rough shod over each other interspersed with interludes of deep tenderness. But even more incredible is the convincing way Rooke delves inside the female psyche, seen in one of its more extreme forms in Ella Mae and her obesity. (I find more problems, for example, with William Boyd's portrayals of female centres of consciousness in *Restless*, Bloomsbury, London, 2006).

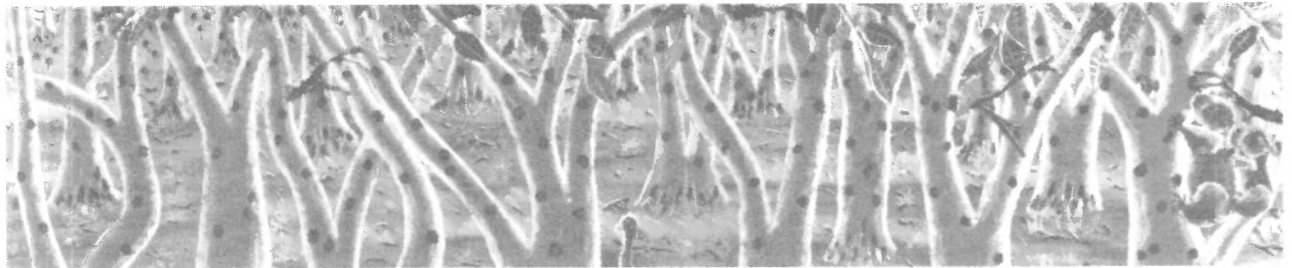
First of all the discomfort in being obese, dragging an unwieldy body about on feet not built for the task, sweating, difficulty in standing, sitting, getting on the scales, moving at all. Then there are all Ella Mae's uncertainties - the dire poverty of her childhood, her fear of losing her husband, being dismissed with the damning epithet "fat woman", her uneasiness with her children, any kind of hiccough she encounters - all sends her towards compulsive bingeing, partially or fully aware that she is her own undoing. Very penetrating the descriptions of her assaults on food, for while at times there is sensuous pleasure in tasting, in others the sensation is painful as when she shocks herself by nearly crashing the car and dives for the first thing she can put in her mouth, "What she can reach, she quickly scoops up and stuffs into her mouth, swallowing almost without chewing, a packed wad of dough that hurts as its slides down" ("Quelle che riesce a raggiun-

gere le raccatta e se le infila in bocca, inghiottendole quasi senza masticare, una massa di pasta che le fa male mentre va giù" p. 11). Then there is her relationship with the scales, when with all doors locked she tries her weight, "She knew this machine well; it could purr or hiss and spit like a cat. She knew there was no trusting it, that the number it finally put there had nothing to do with her, told nothing about who she was. She carried it, the weight, but it was not her ("Conosceva bene questa macchina, poteva ronfare, soffiare o sputare come un gatto. Sapeva che non poteva fidarsi, che il numero indicato alla fine non aveva niente a che fare con lei, non diceva niente su chi fosse lei. Ella Mae portava quel peso, ma non era lei." p. 41)

In a way these are the short and simple annals of the poor, but not for that pessimistic or depressing. The text is compassionate, vibrating with life. Incisive and stimulating the afterword by Francesca Romana Paci, especially for her comments on the serpent and the lively intelligence of Ella Mae.

Two observations for the publisher. Why does the Italian edition not print the original title of the text? And it would have been nice to have the original of that haunting triolet "Oh fat white woman, whom nobody loves, / Why do you walk through the fields wearing gloves?" quoted in English too. It would have struck the key note, and pointed to that awareness of themes we need when reading in translation. -

caraiibi e oceano indiano



Paola Ghinelli

Patrick Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 325

Vous rappelez-vous de *L'esclave vieil homme et le molosse* ? Tout lecteur attentif et passionné de cette course à bout de souffle à travers les « haut-bois » avait deviné qu'elle ne s'arrêterait pas au volume publié en 1997. Maintenant, dix ans après, Chamoiseau décide de revenir sur la même habitation martiniquaise qui avait hébergé jadis l'esclave protagoniste de son premier texte. Plus précisément, il décide de reprendre la narration là où il l'avait laissée, au moment où le maître et le molosse font retour – les mains et les babines vides - de la chasse à l'esclave vieil homme.

Il n'est pas nécessaire d'avoir lu le texte de 1997 pour aimer *Un dimanche au cachot*, mais la relation entre ce livre et *L'esclave vieil homme et le molosse* est significative parce qu'en 1997 Chamoiseau avait entamé une réflexion sur la liberté qu'il semble vouloir reprendre maintenant, là où il l'avait laissée. Grâce à une plus grande maturité, l'écrivain a fait des choix stylistiques et a organisé son récit d'une manière encore impensable il y a dix ans.

Cette fois la protagoniste est une femme, cette « Oubliée » qui revient si souvent dans les œuvres de

Chamoiseau, quelle que soit l'époque où elles se situent. Dans ce cas, et contrairement à l'esclave vieil homme, l'Oubliée est un personnage dont le rôle précis dans le système de l'habitation est une partie intégrante de la construction du texte. Une longue liste de personnages participe à ses vicissitudes: le maître, le molosse, d'autres esclaves de l'habitation, et même Victor Schoelcher, le célèbre abolitionniste.

Comme cela arrive dans d'autres œuvres que Chamoiseau a écrites au cours de ces dernières années, la présence du narrateur est très forte dans le texte, et une de ses fonctions dans ce roman est celle d'élargir le réseau de relations autour de sa protagoniste en brisant les barrières temporelles, car, bien que l'histoire de l'Oubliée se déroule au temps de l'esclavage, son cadre narratif est contemporain. L'auteur a imaginé d'être appelé en cause, en tant qu'assistant social, pour aider Caroline, une enfant qui a déjà subi une longue série de violences dans sa courte vie. Inspiré par le fait que cette enfant ne veut pas abandonner un lieu où il identifie des vestiges du temps de l'esclavage, le narrateur y imagine un cachot, et commence à raconter à l'enfant l'histoire de l'Oubliée ... oubliée dans ce cachot.

Au fil du texte, le lecteur remarquera plusieurs parallélismes entre les deux personnages féminins, et le récit ressemblera de plus en plus à un jeu postmoderne sur la narration à cause

des interventions toujours plus fréquentes du narrateur. Ce jeu n'est pourtant pas gratuit, au contraire : pour Chamoiseau la réflexion sur la littérature et sur l'histoire de son pays se fondent l'une dans l'autre parce que « seul le roman peut tenter de comprendre, c'est-à-dire d'envisager en ombres et en lumières ». ▸

Franca Berbanei

Myriam J.A. Chancy, *The Scorpion's Claw*, Leeds, Peepal Tree, 2005, pp. 188

Studiosa, scrittrice e artista di origine haitiana, emigrata da bambina in Canada dove ha vissuto e si è formata per poi trasferirsi negli Stati Uniti (e qui è ritornata dopo una breve parentesi canadese) Myriam J.A.Chancy persegue, nella sua molteplice attività, un'ottica femminile/femminista e transnazionale con cui affrontare sia la sua condizione diasporica che il rapporto colla sua isola. Nei confronti della quale, come ha spiegato in occasione di una tavola rotonda, prova sensazioni ambivalenti, ispirate sia da una forma di rifiuto di associarsi ad essa sia da un rifiuto di accettare di non viverci più. La consapevolezza di non poter intervenire, in quanto "outsider", in un contesto di cui non fa più parte, si accompagna così al desiderio

di salvaguardarne la memoria storica e culturale, e

questo approccio - che presuppone una posizionalità al di là dei confini e dell'identificazione nazionale - traspare anche dalla sua produzione critica e narrativa. Nel primo caso due studi, entrambi del 1997, sono stati dedicati rispettivamente ad alcune scrittrici Afro-Caraibiche "in esilio" (*Searching For Safe Spaces: Afro-Caribbean Women in Exile*) e alla individuazione di una tradizione haitiana di scrittura femminile (*Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*). Nel secondo i due romanzi fin qui pubblicati puntano sulla necessità di riconcettualizzare la storia di violenza e sopraffazione che ha contrassegnato Haiti, intrecciandola con l'emigrazione in Canada di alcuni personaggi.

In *Spirit of Haiti* (2003), romanzo epico selezionato per il Commonwealth Prize del 2004, Chancy si era proposta di coniugare mito e storia, violenza e spiritualità africana, passato rivoluzionario e le turbolenze che avevano preceduto la deposizione di Aristide nel 1991. In *The Scorpion's Claw* (il titolo si riferisce alla conformazione geografica di Haiti) la dimensione mitica è ridotta e rapportata ad un unico personaggio, Mami Céleste, una *mambo* la cui vita, attraverso successive reincarnazioni, si distende nel corso dei secoli, a partire dalla conversione di Ayiti in Hispaniola ad opera degli invasori per arrivare fino al 1991, abbracciando una storia la cui unicità si può sintetizzare nella parola *libèté*. Il termine, creolo, sottolinea (ce lo ricorda anche un'antologia curata da C.Arthur e J.M.Dash) come il processo di liberazione avviato nel 1804 non sia stato ancora completato date le contraddizioni e differenziazioni di classe e di colore che hanno minato l'unificazione nazionale, la mancanza di effettivi processi di uguaglianza e fraternità, il peso delle occupazioni militari e dell'appoggio straniero a dittatori locali.

Nel romanzo è la famiglia, in quanto struttura intergenerazionale segnata dall'assenza dei padri, dalla disseminazione di figli bastardi, e dal ruolo connettivo esercitato da madri social-

mente irrelevanti, usate e sfruttate dagli uomini e spesso lontane a causa dell'emigrazione, a porsi come metafora della non-nazione. Il problema di Désirée, dell'amica Josèphe e di suo cugino Alphonse, cresciuti insieme negli anni '70 ma divisi per classe e privilegio (Alphonse lavora come un servo per il padre Léo, ricco uomo d'affari che non lo ha legalmente riconosciuto) sarà dunque, una volta diventati adulti, come smentire l'assunto che essere haitiani significhi essere già determinati dalla nascita, come "riconnettersi" ad Haiti senza farsi risucchiare dal passato, dall'oppressione della memoria, del risentimento, delle colpe e dei tradimenti individuali e collettivi. Nel caso di Désirée e di Delphi - figlio di Mami Céleste e Léo e fratellastro di Alphonse - il perseguimento della *libération* porta alla scelta dell'*underground* come terreno di coinvolgimento e azione. Se Delphi alla fine è ucciso dalla milizia, nel 1979, Désirée, che ha abbandonato attività politica, affetti e privilegi (siamo ora nel 1990), riesce a ritrovare se stessa dopo essersi spogliata della sua precedente identità, aver provato l'amore per un'altra donna e aver accolto in sé "all the things she was taught to despise, ridicule, fear" (170). Il momento culminante di questa rinascita, che, a quanto pare, le darà la forza di tornare, ma con una differenza, nel mondo che ha lasciato, è raggiunto quando si abbandona, senza opporre resistenza, ai rituali e alle danze di una cerimonia *voudou*.

Alphonse, dal canto suo, riesce a raggiungere quell'America che lo aveva sempre attratto, e da lì cerca di ripartire e svincolarsi, oltre che dall'odio per il padre e la vergogna provata un tempo per la madre, dal rimorso di non aver aiutato Delphi quando, dieci anni prima, questi aveva chiesto il suo aiuto. Anche Josèphe era emigrata, benché non per sua scelta. Era stata infatti la nonna Carmel, che l'aveva allevata, a volere che raggiungesse la famiglia in Canada, e da questo lungo esilio - e da una separazione che a un certo punto era diventata, per sua volontà, assoluta - Josèphe elabora il tortuoso percorso per ritrovare "la strada di casa". Per

lei Haiti è il luogo in cui ha vissuto "a life half-lived, cut-off at the roots" (31), indifferente alla povertà e alle discriminazioni sociali che la circondavano, dove è stata molestata sessualmente e dove, anni dopo, il suo molestatore è stato lapidato a morte dalla folla inferocita alla caduta del regime di Baby Doc (una scena trasmessa in diretta dalla televisione canadese). Haiti, insomma, è "the secret place where all her nightmares have come to rest", e solo attraverso la scrittura delle sue memorie - "It's like vomiting up a virus" (33), sostiene - riuscirà a liberare le proprie emozioni a lungo tacitate e inesprese. Alla fine del romanzo, quando tutti i personaggi si presentano di fronte a lei, a reclamare la loro verità, il lettore capisce che la polifonia delle voci narranti è in realtà intessuta dalla voce di Josèphe stessa, che, uscita dal suo silenzio, di volta in volta ha fatto parlare gli altri. "Should it matter that my memories are borrowed?" (180). E dunque, attraverso questo ricupero del passato e del racconto condivisi, oltre che di una dimensione mitica, spirituale e ancestrale, tesa a valorizzare il femminile che è in noi, Chancy individua una possibilità di resistenza alla violenta cacofonia della storia. →

Sarà interessante vedere se nei suoi futuri romanzi (un altro è già completato) questa scrittrice di talento continuerà a confidare sull'esuberanza della sua immaginazione e sull'intensità poetica della sua prosa per esplorare le vie del conflitto e il territorio sfuggente della "home".

Sara Florian

Julian Granberry, Gary S. Vescelius, *Languages of the Pre-Columbian Antilles*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004, pp. xiv + 153

Julian Granberry, studioso di lingue native americane in Florida, ha raccolto saggi ed appunti scritti a partire dagli anni '50 durante gli anni di ricerca presso il Dipartimento di

caraibi e oceano indiano

Antropologia di Yale assieme a Gary S. Vescelius, ex archeologo in loco nelle Isole Vergini americane, scomparso nel 1982, quando tra i loro docenti figuravano, tra gli altri, il linguista Leonard Bloomfield e l'antropologo Irving Rouse (morto nel 2006). Il testo che ne risulta è uno studio scientifico accurato, corredato di otto mappe e dodici tavole, che prende in esame le lingue indigene dei Caraibi in relazione ai contatti umani e linguistici tra i vari gruppi etnici nell'epoca precolombiana. I dati risultanti dall'evidenza archeologica di questi contatti non assumono solo carattere sistematico, ma sono concausa di una nuova lettura, proposta dagli autori, della congerie culturale e degli apparati linguistici dell'intera area caraibica. Per essere più precisi, nello studio non è inclusa la totalità delle isole presenti nel mar dei Caraibi, sia per la diversità di materiale reperito, sia per la disposizione geografica delle isole, che non appartengono tutte a quel ponte ideale fra l'entroterra sudamericano e la Florida sul quale si mossero le popolazioni indigene, delimitando nei loro spostamenti quelle che Rouse definì "frontiere culturali". Le realtà territoriali considerate nel presente studio sono le Grandi Antille nella loro totalità, ovvero le quattro isole maggiori di Giamaica, Cuba, Porto Rico e Hispaniola (l'isola che comprende Haiti e la Repubblica Dominicana); le Piccole Antille (isole sottovento e sopravvento, incluse le isole Vergini britanniche e americane); le Turks & Caicos (definite in questo testo del 2004 come "Crown colony" britannica ma per le quali il 9 agosto 2006 è entrata in vigore una nuova costituzione), le isole Cayman e le Bahamas; Barbados e Trinidad & Tobago. La precisa cartografia che correda il volume (basata soprattutto sulle ricostruzioni che fece Rouse sulle mappe antiche) permette al lettore di visualizzare i dati linguistici e i ritrovamenti archeologici, rendendo visibili le distribuzioni linguistiche o i movimenti migratori. Le migrazioni, avvenute principalmente a partire dal 4000 a.C. e perpetratesi sino al 1450 d.C., sono suddivise in esterne, quando i gruppi umani si insediavano

nelle Antille provenendo dalle coste del sud America o dall'entroterra guyanese, ed interne, nel caso in cui gli spostamenti avvenissero da un'isola all'altra. Una distinzione di primaria importanza è senza dubbio da farsi sulla natura triplice dei ceppi linguistici che hanno originato quattro famiglie e numerosi dialetti. Le lingue precolombiane dell'area caraibica possono avere matrice Arawak, Waroid o Tolan. Il primo ceppo linguistico originò il Taïno classico (diffuso in tutte le Grandi Antille, in parte delle Piccole Antille e nelle Turks & Caicos), il Taïno Ciboney (presente soprattutto a Cuba, Hispaniola, nelle isole lucaiane tranne le Turks & Caicos e probabilmente anche in Giamaica, sebbene quasi non esistano dati etnolinguistici o etnostorici per quest'isola) e l'Eyeri/Kaliphuna (nelle Piccole Antille). Il ceppo Waroid originò una lingua Macorix (uno dei segnali che non la collocavano tra le lingue Arawak era proprio il significato della parola "macorix", ovvero "gente non amichevole", "stranieri", quindi etnicamente distinti dai Taïno), suddivisa nei dialetti alto e basso, entrambi parlati nell'isola di Hispaniola e in un terzo dialetto, a volte considerato lingua a sé stante, detto Guanahatabey, parlato nella regione occidentale di Cuba. Il ceppo Tolan originò il Ciguayo, la cui popolazione si insediò nella parte orientale di Hispaniola (l'odierna Haiti) a partire addirittura dal 7500 a.C. Nel primo capitolo vengono prese in esame le fonti bibliografiche e si rivela fruttuosa la combinazione fra fonti antiche e moderne. I racconti dei cronachisti spagnoli come Bartolomé de Las Casas, Ramón Pané e Oviedo, francesi (anche in questo caso missionari) come Père Breton, Père Du Tertre, Père Labat e Pierre Pelleprat, nonché le cronache inglesi e olandesi, si frammistano diacronicamente agli studi degli anni '70 di Irving Rouse sui Taïno o di Douglas Taylor sulle lingue dei Caraibi. La convinzione che il linguaggio sia un filtro incredibilmente capace di trattenere i depositi di tradizioni culturali antiche permea tutto il libro, mostrando dapprima in una visione documentaria (cap. 2), anche nei suoi aspetti linguistica-

mente anomali (cap. 3), e in seguito archeologica (capp. 4, 5 e 6) come i correlati fossili e le tradizioni culturali impregnate nel linguaggio siano indicativi degli spostamenti fisici delle popolazioni indigene. Uno degli obiettivi dello studio è quello di dare una risposta al problema delle origini degli spostamenti e del meticcio culturale che ebbe luogo già nella preistoria e protostoria dei Caraibi e di cercare di dipanare la confusione di termini nella tassonomia linguistica ed etnologica che si è stratificata nel tempo. Ad esempio gli Island Carib, meglio noti come Caribi (detti anche Kalina, Kalinago o Karina Carib, "mangiatori di manioca"), termine dalla cui deformazione è derivato il termine "cannibali", fu un gruppo che si stanziò nelle Antille dalle Guyane verso il 1450 d.C., informazione che si può dedurre da cambiamenti nei ritrovamenti dell'uso o dei motivi decorativi della ceramica. Gli Island Carib non sarebbero dunque una suddivisione linguistica come spesso si indica con questo termine, bensì una nuova etnia nata da matrimoni interetnici tra uomini delle tribù Kalinago Carib e donne Eyeri Arawak (la cui discendenza, sopravvissuta fino a oggi, sarebbe denominata Garifuna o Karifuna). Allo stesso modo gli accademici spesso hanno confuso i dialetti Ciboney e Guanahatabey, identificando entrambi come appartenenti a popolazioni non Arawak e non facenti uso della ceramica, misinterpretazione che deriva dal confronto non sistematico della cronachistica spagnola, ed in particolare delle fonti di Las Casas e Pané che vissero a contatto con gli indigeni. Douglas Taylor e Berend Hoff hanno dimostrato che gli uomini degli Eyeri/Kaliphuna avevano adottato una specie di Carib Pidgin, lingua veicolare per gli scambi commerciali e i contatti inter-etnici. Non solo: il Taïno classico, ed in particolare una variante della prestigiosa provincia di Xaraguà (una delle cinque principali in cui Hispaniola era suddivisa), sarebbe assurdo a lingua franca dell'intero bacino delle Grandi Antille, con la sola eccezione della zona del Guanahatabey nella quale i Taïno non giunsero mai. A riprova di questa fun-

zione creolizzante del Taino ci sarebbe anche un episodio testimoniato da Colombo, per cui la parlata di una sua guida delle Bahamas sarebbe stata compresa dagli abitanti della costa nord-occidentale di Cuba. Anche Père Breton, che ci ha lasciato una *Grammaire Caraïbe* (oltre ad un dizionario in due volumi, François-Caraïbe / Caraïbe-François), per comunicare con gli indigeni avrebbe utilizzato una lingua creolizzata (simile alla “lingua generale” Nheenagtù, di matrice tupi, usata dai missionari gesuiti nei primi anni della colonizzazione del Brasile).

E' interessante l'analisi dei toponimi (capp. 7 e 8) in quanto fonte di localizzazione spazio-temporale dei movimenti delle popolazioni, della loro direzionalità migratoria dalla zona sudorientale dell'area caraibica e come vettore di trasmissione di una loro visione del mondo. A tal proposito essi definiscono nella concezione culturale dello spazio geografico Taino un movimento centrifugo, il cui fulcro spesso si situa in zone costiere o in passaggi acquatici. Il lavoro fatto sui toponimi Taino è stato di fonetizzazione in base ai sistemi fonetici spagnolo e francese dei secoli XVI e XVII per fornirne un'ortografia normalizzata; i termini sono stati poi riscritti foneticamente per distinguere gli eventuali allofoni, isolando quindi i singoli morfemi ed ammettendo solo le stringhe di vocali e consonanti possibili in Taino classico in base ai dati in possesso. Altro esempio notevole che collega onomastica a storia: le Indie Occidentali furono meta privilegiata della ricerca europea dell'El Dorado. La sopravvivenza del termine per indicare l' 'oro' in Taino classico, in Taino Ciboney e in Ciguayo sembra mitopoietica, in quanto il materiale tanto ambito dai conquistatori per gli indigeni è parte di una mitologia ricercata e segno distintivo della regalità. Basti pensare alla coppia regale Taino di Hispaniola che è tema ricorrente nella filigrana della letteratura haitiana e simbolo di beltà, nobiltà e forza: Anacaona di Xaragua e Caonabo della regione di Maguana, lei fiore d'oro, lui cacicco detentore del prezioso metallo, entrambi uccisi dagli spagnoli.

Nel cap. 9 sono elencati alcuni principi di grammatica Taino e nel cap. 10 troviamo un lemmario con traduzioni inglesi dei termini o morfemi Taino. Gli autori si soffermano a descrivere il sistema fonologico, morfologico e sintattico del Taino classico, basandosi sui lasciti delle fonti antiche (questa lingua si estinse a partire dal 1500 circa), sull'aspetto accentuativo, sulle stringhe sillabiche, sulle analogie con altre forme linguistiche, delle circa duecento forme attestate in Taino. Questi reperti sono, per la maggior parte, nomi di flora e fauna, termini religiosi o titoli sociali, un centinaio di toponimi e una mezza dozzina di, se così si possono definire, “fossili frastici”, che si sono conservati nelle rocce sedimentarie della Storia. Il testo si conclude con l'undicesimo capitolo, rimarcando la sua propria collocazione in una linea evolutiva di ricerca, aperta ad ulteriori analisi delle ipotesi esposte e suffragate per inferenza, coniugando quelli che lo scrittore della Guyana Wilson Harris definirebbe “fossile” e “psiche”. ▸

Pietro De Andrea

Grace Nichols, *Startling the Flying Fish*, Virago Press, London, 2005, pp. 97

.....

The speaking voice that gives unity to these five sequences of untitled poems calls herself Cariwoma. Her mythical figure does not seem to belong to any specific culture that has contributed to Caribbean history's “mingling flesh / of history's passions” (77) – and participates in all of them at the same time. Her abode is not to be found in man-made places of worship, but she seems to share their religious inspiration:

Wind and Shore are my close companions
In my sea-house there are many mansions
[...]
My memorial between rocks
My altar-places between weeds

Nightly I dance with my children
In the dancehalls of the deep (10)

Cariwoma moves back and forth in history without following a strict chronological order, freely flowing amongst several ages, historical events, landscapes, cultures, myths and migrations. Her vision spins a web amongst all these, and relates to the weaving activities of both Penelope and the Ghanaian spider-trickster Anansi. She starts with her concerns about those who leave the Caribbean today, anxiously described as re-enacting the Middle Passage:

And I Cariwoma
watch my children
take off like
migrating spider-birds
carrying the silver threads
of their linkages,
making of me new
triangulars across Atlantic,
enmeshing me into
their metropolitan affairs (3)

To this ‘re-diasporized diaspora’, as Stuart Hall calls it, she recurrently returns. In the touching poem opening section Four, for example, she describes an old cane-cutter at the airport, who emotionally collapses after his relatives have gone:

Watches until the shuddering monster
takes off with his one
and only grandson –
leaving behind a gaping hole
in the glittering sea we call sky.
[...]
His cane-shot eyes
his voice cracked as he wails
what his bones know for certain:
‘Nevaar to meet again
Nevaar to meet again’ (56-57)

Cariwoma's vision is often pervaded by a similar compassionate spirit towards many of those who have taken part in Caribbean history up until today. The exterminated Amerindians, the victims of the Middle Passage who believed they would fly back to Africa, the indentured generations from India, the forgotten painting in the planter's abandoned Great House (“His pastoral-

caraibi e oceano indiano

pose now abandoned to plantation ghosts", 76) all find a place in her poetical recreation, including their respective gods and heroes. She can be defined as

Discerning everything –
from those suicidal Carib leaps
down to the soft massacre at
Jonestown –
all the bloody reincarnations of history. (28-29)

Cariwoma also engages in a dialogue with Christopher Columbus, whose spirit is still haunting the place. She re-evaluates Malinche (Cortez's translator and concubine) claiming she was merely the expression of a widespread defeatist attitude on the part of the natives:

It is said that you betrayed your people.
That you were the traitor-translator,
the one who with the gift of tongues
bore Cortez an empire as well as a son.
[...]
Malinchista – they say meaning a sell-out
Malinchista – a word that shadows your name
But how long can we stare into a mirror of blame? (26-27)

Similarly to Wilson Harris's literary cosmology then, Grace Nichols's pantheon embraces all the ethnic and cultural tributaries that have flown into the Caribbean sea, and identifies in the landscape a primary unifying role in the making of contemporary Caribbean identity:

Then I am filled with a strange sadness
and a pride
For this place that
I Cariwoma occupy –
This green space where the
Caribbean
and Amazon collide. (36)

Cariwoma's voice sings of local plants, animals, seascapes and above all, the outlandish, out-of-time charm of the forest:

No ceilings of stone cherubs and seraphs –
Yet I have seen angels dangling
casual legs from the leafy
architecture in my backyard.
Those spacious green domes
that shield from the sun.
Secrets whispered to palm trees
tolerant columns –
For me an everyday renaissance. (80)

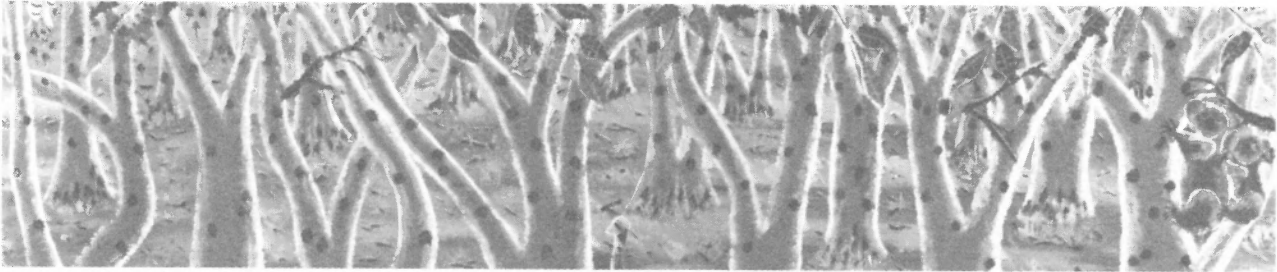
Not only is *Startling the Flying Fish* a book worth reading; it is also certainly to be taken into consideration for university courses, because this slim collection of poems combines so many facets for which one often appreciates Caribbean literature. First of all, it includes many cues to investigate the richness and complexity of Caribbean history, weaving as it does many cultural elements within and between the lines. As mentioned above, that is not meant to leave out contemporaneity: one poem, for instance, is suggestive of the pressing issue of sexual tourism:

Here with the wide sea, darling,
you can be a dolphin

or newly washed Aphrodite,
[...]
No need to know that sea
does not always keep up
this front of blue serenity. (17-18)

Startling the Flying Fish can also be taken as an example of how the oral leanings of Caribbean literature offer themselves as a sort of counter-history, problematizing the rigid hierarchies of imperial categories. But its most important feature, differently from Harris's dense prose, has to do with Nichols's writing and its combination of casual straightforwardness and lyrical suggestiveness, both in imagery and sound. This is what really continues to startle in Nichols's output, after her widely acclaimed *I Is a Long-remembered Woman* (1983), *The Fat Black Woman Poems* (1984) *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) and *Sunris* (1996) – the powerful undertow pulling readers beneath the apparent simplicity of her lines. In the end, it is probably this mesmerizing quality that makes this book an ideal approach to the Caribbean for students, reminiscent as it is of the mysterious core of Cariwoma's world:

Lianas of time pushed back
to find myself a path
a map
Or better yet some dappled
forest clearing
to sit and contemplate
the vastness of this dreaming (42) –



Shaul Bassi

Vikram Chandra, *Sacred Games*, London, Faber and Faber, 2006, pp. 900

(*Giochi sacri*, trad. it. Francesca Orsini, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1183)

Dieci anni or sono l'allora emergente scrittore indiano Vikram Chandra, che aveva conquistato tutti al debutto con il suo romanzo epico *Terra rossa e pioggia scrosciante*, sorprende i suoi ammiratori con un secondo libro fatto di cinque storie di piccole e grandi sfide quotidiane ambientate nella Bombay contemporanea. Una di quelle storie quasi minimaliste, intitolata ironicamente "Kama" (amore), aveva come protagonista l'ispettore di polizia Sartaj Singh che indagava sull'efferato omicidio che faceva dire al suo superiore "Bombay non era mai stata così". A un successivo incontro bolognese organizzato da Silvia Albertazzi, Chandra annunciava che Singh sarebbe stato promosso a protagonista del suo secondo romanzo lasciando perplessi alcuni, poiché l'idea di un "giallo" indiano (nonostante l'illustre precedente del grande regista Satyajit Ray con il suo investigatore privato bengalese Feluda) sembrava una scelta di genere lontana mille miglia da quelle degli altri grandi scrittori del subcontinente. Abbiamo dovuto aspettare dieci anni per le novecento pagine (quasi

milleduecento nell'edizione italiana) di *Sacred Games* e, come si è felici di dire in questi casi, ne è valsa la pena. Nel frattempo Bombay era già diventata (dal 1995) Mumbai e il mondo ha conosciuto una svolta geopolitica di tale impatto globale che è difficile ipotizzare se fosse già nei piani dello scrittore che il terrorismo e la minaccia nucleare dovessero fare da sfondo alle vicende dell'ispettore Singh (come già facevano in un romanzo diversissimo come *The Moor's Last Sigh* di Salman Rushdie). L'impianto del romanzo si basa sul classico conflitto tra il poliziotto (raccontato da un narratore in terza persona) e il suo antagonista, l'arcicriminale Ganesh Gaitonde, che riceve dall'autore il privilegio della narrazione in prima persona. Strizzando fin dal titolo l'occhio al *Great Game* del Kipling di *Kim*, Chandra lo aggiorna stagliando sullo scenario geopolitico del ventesimo secolo le vite parallele dei due personaggi e dei tanti comprimari (il libro stesso ne elenca trentacinque come *dramatis personae*, risparmiando un po' di fatica ai lettori abituati a tracciare alberi genealogici fadate a margine dei più massicci romanzi indiani), poiché la lotta tra guardie e ladri si scopre intrecciata con inquietanti manovre politiche che coinvolgono la rivalità tra Pakistan e India.

La storia si apre con un cagnolino che vola fuori da una finestra dei piani alti dopo una truce lite familiare ma da questo esordio tragicomico si sci-

vola lentamente dentro una vicenda drammatica che spinge freneticamente avanti il lettore senza rinunciare mai – e in questo risiede la vera forza di Chandra come narratore – a misurarsi con ogni minimo dettaglio della realtà quotidiana della brulicante cosmopoli indiana. In altre parole, come nella più classica delle *spy story* si vuole spasmodicamente arrivare alla soluzione della crisi e dell'agone, si vuole sapere se Bombay sopravviverà alla più grave minaccia mai affrontata, e si vuole naturalmente sapere se il bene trionferà sul male. Ma nel suo sapientissimo uso della suspense, Chandra è anche capace di spendere due pagine per descrivere minuziosamente il guardaroba o la sessione di trucco di una donna, e in questo la simbiosi tra l'occhio clinico del poliziotto, che da un indizio rivelatore sa ricostruire il mondo intero di un individuo, e l'occhio dello scrittore è totale. Come già aveva dimostrato soprattutto in *Terra rossa e pioggia scrosciante*, Chandra è maestro nell'osservare il corpo umano in movimento sia nello spazio pubblico che in quello privato (pur rimanendo molto pudico nel trattare la sessualità), e il suo piccolo capolavoro è nel flusso di coscienza del personaggio di K.D. Yadav, il veterano agente segreto che incontriamo in un letto d'ospedale mentre lotta con un tumore al cervello che ne affievolisce gradualmente le facoltà intellettive e cerca una sorta di dialogo con la nipote che ne ha raccolto la sua eredità come

investigatrice e che ha bisogno del suo aiuto per risolvere un caso nazionale.

Riprendendo l'osservazione di Adams Mars-Jones, nella sua recensione per l'*Observer* (20 agosto 2006), Chandra "si rifiuta di servire Bombay su un vassoio agli estranei. Il lettore deve affondare o nuotare – non gli verrà fornito un salvagente" e il riferimento è in particolare al gergo poliziesco e criminale cittadino. Viene facile il paragone con lo sforzo richiesto da Camilleri ai suoi lettori non siciliani per familiarizzarsi con il linguaggio delle storie di Montalbano, e che ci mettono qualche pagina a capire cosa significhi 'tagliare'.

Più problematico il giudizio critico di un altro consumato recensore quale Goffredo Fofi, secondo il quale Chandra esprime la moda dei romanzi che raccontano "la polifonia di una città, lo sforzo di dirne l'essenza, una pretesa di totalità", senza in fondo, dire niente di particolarmente originale: "si ha quel che ci si aspetta, e si scopre che Mumbai non è così diversa da New York, Mosca, Roma..." (*Internazionale* 686, 29 marzo 2007). L'osservazione è acuta se riferita a grandi tipologie narrative, ma d'altra parte ogni pagina di *Sacred Games* pullula di dettagli che rendono Mumbai diversa da New York, Mosca e soprattutto Roma, dettagli sulla cui superficie Chandra nasconde la sua profondità di scrittore. Mumbai (come mostrato da Suketu Mehta in *Maximum City*) è il precipitato dell'India e Chandra ambisce a rovistarne ogni piega. Svariate pagine dopo la morte di uno dei tanti abitanti del sottobosco criminale della megalopoli, quando il suo ruolo di "attante" si è ampiamente consumato, ecco che Chandra improvvisamente lo riesuma per fornirci una sorta di Bildunsgroman in miniatura di un ragazzino di campagna che a causa di insopportabili soprusi diventa dapprima bandito rivoluzionario e infine scagnozzo della mafia, dando d'improvviso uno spessore inaspettato a quella che sembrava una semplice comparsa. Non è un caso che questo gioco di somiglianza e differenza sia stato colto da un illustre sostenitore

del libro, quel Roberto Saviano che ha scritto un fascetta per l'edizione italiana di *Giochi sacri* e che ha raccontato da vicino il mondo criminale di Napoli nel suo bellissimo reportage *Gomorra. Sacred Games* si legge davvero tutto d'un fiato, poi bisogna tornare con calma sulle sue pagine perché, prendendo a prestito il celebre detto di Aby Warburg, se il buono sta nel dettaglio, figuriamoci l'India dove gli dei sono migliaia. ▸

Donata Federici Monesi

Kiran Desai, *The Inheritance of Loss*, New York, Atlantic Monthly Press, 2006, pp. 326
(*Eredi della sconfitta*, trad.it. Giuseppina Oneto, Milano, Adelphi, 2007, pp. 391)

A quasi otto anni dalla pubblicazione del suo primo romanzo, *Hullabaloo in the Guava Orchard* (*La mia nuova vita sugli alberi*), Kiran Desai ha confermato le aspettative di chi come Salman Rushdie l'aveva salutata come una delle più promettenti scrittrici indiane della nuova generazione, affermandosi sulla scena letteraria internazionale grazie a un nuovo romanzo, *The Inheritance of Loss*, uscito a inizio 2006 e insignito del prestigioso Man Booker Prize.

Figlia d'arte di Anita Desai, sicuramente una delle più celebri scrittrici indo-inglesi del nostro tempo, Kiran Desai ha trascorso i primi anni della sua infanzia in India, per poi trasferirsi prima in Inghilterra quindi negli Stati Uniti, dove tuttora risiede, seppur facendo regolari visite al suo paese d'origine; come la madre, anche la nostra autrice si è fatta portavoce di quell'esperienza di dislocazione e spaesamento che spesso funge da comune denominatore culturale e sociale all'opera di molti intellettuali diasporici postcoloniali, e di cui si trova ampia traccia anche nel suo ultimo romanzo, dove il tema dell'attaccamento alle proprie tradizioni e origini si sovrappone a quello attuale ma estremamente controverso di una prospettiva globale e multicultu-

ralista, senza che nessuno dei due prevalga tuttavia sull'altro, ma ne venga piuttosto illuminato attraverso un ironico contrappunto dialettico.

Ambientato principalmente a Kalimpong, sperduta località alle pendici dell'Himalaya al confine indo-nepalese e teatro nel 1985 di una violenta rivendicazione separatista da parte della minoranza linguistica nepalofona dei Gurkha, che reclamava per sé la costituzione dello stato autonomo del Gurkhaland, *The Inheritance of Loss* si muove su una duplice prospettiva non solo spaziotemporale, ma anche locale e globale, coprendo un arco di tempo che va dagli anni del *Quit India Movement* fino al momento della narrazione e spaziando liberamente tra vari continenti, dalle regioni di confine tra India e Nepal fino all'Inghilterra degli anni trenta e alla New York del boom economico. La piccola cittadina di montagna teatro della vicenda, lungi dall'essere raffigurata come il rifugio sicuro dalla corruzione morale metropolitana già stilizzata da Anita Desai in uno dei suoi primissimi romanzi, *Voices in the City*, si configura piuttosto come un microcosmo dove convergono tutte le maggiori preoccupazioni del mondo moderno, dal fondamentalismo religioso alla violenza settaria e alla convivenza tra culture e gruppi diversi, ed in cui la globalizzazione non è più solo remota eco di un mondo distante ma un aspetto concreto e tangibile del vivere quotidiano. Si potrebbe aggiungere che il luogo scelto da Kiran Desai per l'ambientazione del suo romanzo sia metafora della condizione ormai paradigmatica di sradicamento e non-appartenenza dell'uomo contemporaneo, ossessionato dalla ricerca di riferimenti identitari e puntualmente disilluso nelle sue aspettative, come la leggera nebbiolina che, avvolgendo la regione come un mitologico "drago", rende "ridiculous the drawing of borders" (p. 9).

The Inheritance of Loss segue le vicende di diversi personaggi, tutti ben caratterizzati ed in qualche modo accomunati da esperienze di migrazione e sradicamento; se come ricorda profeticamente l'angelo Gibreel Farishta in *The Satanic Verses*, "To be

born again [...], first you have to die” ad ogni rinascita dovrà corrispondere inevitabilmente una perdita, come conferma il titolo stesso del romanzo di Desai, quasi un ossimoro per le connotazioni tradizionalmente positive associate al termine di “eredità” (retaggio, insegnamento, arricchimento) e qui ironicamente sovvertite dall’allusione a un senso di vuoto e mancanza.

La vicenda principale del romanzo ruota attorno alla piccola comunità montana di Cho Oyu, dove il giudice Patel, burbero e inguaribile suddito fedele del *Raj*, vive con la nipote Sai, il cane Mutt ed il cuoco di famiglia. Accanto a questi personaggi ne ruotano altri di origine occidentale e assolutamente spassosi, come Father Booty ed Uncle Potty, o la coppia di anziane sorelle Noni e Lola, monumento vivente alla nostalgia del regime britannico e anacronisticamente asserragliate nel loro cottage di Mon Ami, dove il tempo sembra essersi fermato all’età vittoriana e dove l’India viene vissuta esclusivamente attraverso i suoi stereotipi di luogo esotico e fitto di insidie. Le due vicende che tuttavia occupano un ruolo primario nell’economia del romanzo sono l’adolescenziale *love story* tra Sai ed il suo tutore di matematica Gyan, che abbandona i suoi doveri di precettore privato per unirsi alla causa del movimento secessionista dei Gurkha, adesione che sembra più dettata da ardore giovanile che non da reale passione politica, ed il rapporto tra il cuoco del giudice ed il figlio Biju, partito in cerca di fortuna per gli Stati Uniti e ingannato dalle chimere di un *American dream* che mostra invece al migrante la sua faccia più squallida e inumana. Tutti i personaggi del romanzo sembrano condividere un’esperienza di perdita, e in essi lo sradicamento dalla propria famiglia e dai propri valori si accompagna a un senso di alienazione rispetto a sé stessi e alla società; da autrice diasporica che conosce ugualmente bene l’Oriente e l’Occidente, Kiran Desai ammette di essere interessata non solo agli effetti che l’esperienza della migrazione provo-

ca sull’individuo, ma anche alle conseguenze sociali prodotte dalla sproporzione tra ricchezza e povertà, brutalmente messe in luce dal confronto culturale e dai fenomeni di migrazione. In tal senso, sia il giudice Patel, che tornato dall’Inghilterra dopo gli studi universitari non riesce più a riconciliarsi con la moglie e le sue origini, che il giovane Biju, costretto nelle sue lettere al padre a nascondere il disagio e le umiliazioni subite come cameriere e immigrato clandestino nei più sordidi bassifondi di New York, sono individui lacerati, annichiti dalle proprie menzogne e dal proprio senso di spaesamento, quindi incapaci di relazionarsi con la realtà che li circonda. Come ha giustamente sottolineato Pankaj Mishra (“Wounded by the West”. *New York Times Book Review*, 12 Febbraio 12, 2006, p. 11), Kiran Desai non si lascia facilmente ingannare da quegli aspetti apparentemente più fecondi della globalizzazione e dell’ibridismo culturale che hanno sedotto altri autori postcoloniali, ma mantiene sempre uno sguardo vigile, attento alle problematiche sociali e alle tensioni che spesso si accompagnano alle esperienze di migrazione e di forzata convivenza tra culture diverse. In questo senso, Kiran Desai non solo è ben consapevole del fatto che il multiculturalismo e la globalizzazione rappresentino una nuova, più raffinata forma di colonialismo, ma anche che, come ha dichiarato in una recente intervista, non sia semplice cancellare secoli di storia di sfruttamento e parlare di un nuovo miracolo indiano poiché “la modernità non è facile in un paese antico e la ricchezza in un paese povero” (Kiran Desai, “Se l’Occidente sbarca in Oriente”. *D-La Repubblica delle Donne*, 20 maggio 2006, p. 360). Sempre a questo proposito l’autrice amaramente ricorda come perfino in una metropoli dalla facciata multiculturale e progressista come New York, la convivenza pacifica tra culture sia ancora un miraggio, a partire dagli immigrati che popolano un sottosuolo di lavoro clandestino e sottopagato per arrivare infine ai loro datori di lavoro, che si

fanno chiamare Harry anziché Harish per compiacere una clientela internazionale e scaricare poi le loro frustrazioni e umiliazioni sui loro dipendenti e connazionali. Le pagine più divertenti del romanzo, anche se si tratta comunque di un riso amaro, sono quelle dedicate all’esperienza newyorchese di Biju, che passando suo malgrado da un lavoro all’altro, si rende non solo consapevole del fatto che in una realtà multiculturale ogni stereotipo venga amplificato e diventi quasi il necessario surrogato di un’identità ormai confusa, ma anche di come la realtà dei nostri giorni non abbia affatto cancellato antichi odi e rancori, come quello storico tra indiani e pakistani, che viene semmai acuitizzato dalla prossimità in cui questi si trovano a operare nella nuova società globale, accomunati dalla stessa esperienza di povertà ed emarginazione. Un simile odio sembra animare anche il gruppo separatista nepalese dei Gurkha, che venuto a turbare la quiete di Kalimpong conferma le supposizioni di Lola per cui dalla politica liberale di Nehru “any group of idiots can stand up a new state and get it too” (p. 128). Si tratta naturalmente di considerazioni grossolane, tanto più approssimative quanto attribuite a un personaggio occidentale qui fortemente caricaturato; ciò che importa sottolineare tuttavia è come questo elemento di riflessione politica introdotto da Desai alluda a una storia irrisolta e dai confini del tutto indefiniti, e si configuri come uno dei più pesanti lasciti della nostra società globale. Attraverso questo romanzo Kiran Desai ha dimostrato il coraggio di mettere a nudo gli aspetti più oscuri della globalizzazione, come la povertà, la disuguaglianza di sviluppo tra i paesi ricchi e il sud del mondo e le complessità delle relazioni interculturali; per concludere con un felice gioco di parole dell’autrice, si potrebbe riassumere dicendo che “l’Occidente è una questione complicata, in Oriente” (Kiran Desai, “Se l’Occidente sbarca in Oriente”, p. 360). ▬

irlanda



Mirko Zilahy de' Gyurgyokai

Andrea Binelli, Enrico Terrinoni, Brian Thomson, eds., *Ireland in Translation*, in "Internationalist Review of Irish Culture", Roma, Yorick Edizioni, 2007, pp.164

.....

Da qualche mese, gli scaffali di una caratteristica libreria di Dublino sita proprio di fronte all'entrata principale del Trinity College, ospitano alcune copie di IRIC, una nuova rivista internazionale di studi irlandesi, diretta da due studiosi italiani, Andrea Binelli ed Enrico Terrinoni, e da uno americano, Brian Thomson. Il primo volume della *Internationalist Review of Irish Culture* è dedicato all'Irlanda "in traduzione", ed esce per l'editore Yorick di Roma. Dalle prime pagine si evince come il progetto culturale si giovi dell'appoggio della ILE – Ireland Literature Exchange – un'agenzia culturale governativa che promuove la letteratura irlandese nel mondo.

IRIC si presenta in una veste grafica minimalista ma essenziale. Tale sobrietà esteriore contrasta con una inusuale ricchezza di contenuti. La sua scoperta in libreria è, per gli addetti ai lavori, una novità benvenuta, e questo per motivi diversi. Innanzitutto a colpire è l'estrema varietà nella provenienza degli autori coinvolti. Il primo numero vede i contributi di esperti e scrittori che vivono e lavorano in paesi disparati,

quali l'India, gli Stati Uniti, l'Irlanda, la Turchia, la Francia, il Brasile, la Grecia (Cipro), e chiaramente l'Italia. In secondo luogo, come uno sguardo fugace all'indice già mostra, si scorge accanto ai nomi di giovani studiosi emergenti la presenza di firme di assoluto rilievo nell'ambito del panorama culturale irlandese. Tra le personalità più altisonanti a prender parte a questa recentissima operazione culturale spiccano Declan Kiberd, responsabile di numerosi studi centrali nella critica irlandese contemporanea, come *Inventing Ireland* e *Irish Classics*, il prolifico romanziere Joseph O'Connor, autore di opere di assoluta importanza quali *Star of the Sea* e l'acclamato *Redemption Falls*, Munira Mutran, editor del *Brazilian Journal of Irish Studies*, e Shawn O'Hare editor e fondatore di *NUA*, rivista accademica statunitense che negli ultimi anni è divenuta un prestigioso punto di riferimento per studiosi e cultori della narrativa irlandese contemporanea. Coesistono con tali autorità, giovani studiosi molto promettenti quali Spurgeon Thompson, Malcolm Sen e John Gibney. Infine, sono da notare gli interessanti interventi dei sindacalisti Manus O'Riordan (Dublin) e Tara Keenan-Thomson (New York), le poesie di Dave Loran, e una short story di Elizabeth MacDonald, giovane promessa della nuova generazione di narratori irlandesi.

I tre co-editor sono di recente divenuti presenze abituali della vita cultura-

le dublinese. E del resto di IRIC si parlava già da qualche tempo in alcuni circoli di varia natura, e durante incontri estemporanei tenuti in luoghi talvolta inusuali, come i caffè e i pub di Dublino. L'idea di base era quella di istituire nel panorama stratificato degli studi irlandesi, una presenza nuova di cui si sentiva la mancanza: una rivista di taglio multidisciplinare e internazionalista – ovviamente nel senso politico del termine – nell'ambito della quale potessero trovarsi a proprio agio tanto gli esperti quanto i giovani ricercatori di vari settori, tutti immancabilmente accomunati dall'esigenza di porre i fenomeni artistici, sociali e culturali al reagente della teoria critica francofortese, e quindi di interrogarne il rilievo estetico come quello storico senza ignorarne le interconnessioni dialettiche con le relative temperie sociali e con il precipitato di situazioni economicamente determinate. Si può dire che la *Internationalist Review of Irish Culture* tenti di evidenziare, nelle ramificazioni culturali della modernità, e prendendo l'Irlanda quale esempio di laboratorio politico-culturale, il fattore materiale come elemento imprescindibile, seppur parziale, di ogni possibile analisi, nonché di qualsiasi tentativo di cambiamento o di progresso socio-politico. Il risultato è indubbiamente molto incoraggiante, considerando anche la scelta del soggetto con il quale i contributi raccolti si confrontano: la traduzione. Non è questa intesa in senso solamente lin-

guistico, ma viene presa proprio come cartina di tornasole di fenomeni che hanno a che fare con le dinamiche del mutamento e della trasformazione in senso più ampio: la traduzione come trasfigurazione, travestimento, e nascondimento.

La prefazione è affidata a Kiberd, il quale ci ricorda in maniera più che arguta come “il traduttore sia simile a un bravo amante: fedele, senza lasciarlo credere”. Nel suo pezzo vengono analizzate alcune esperienze traduttive della storia della letteratura irlandese moderna, affiancandole a riflessioni sull’etica del tradurre e sulle sue implicazioni in contesti in cui la lingua madre vive in continuo dinamismo dialettico la sfida con la lingua degli ex-conquistatori.

Nell’introduzione vera e propria, due degli editor, Binelli e Terrinoni, si cimentano in un discorso dal respiro ampio, riguardante l’interazione tra il fattore identitario, la spinta verso il cambiamento, mascherato da progresso economico che ne mina fortemente le basi, e la presa di coscienza del rischio a cui è sottoposta una società che dimentichi il proprio DNA socio-culturale quando è immersa nel marasma politico fomentato dalla cecità dell’interesse capitalistico.

Il primo articolo, firmato da John Gibney (Notre Dame), arricchito da riflessioni autobiografiche che suggeriscono l’equazione lingua=cultura come fattore chiave dell’esperienza sociale e storica irlandese, si interroga sulla natura della traduzione in un contesto che può esser definito post-coloniale sotto molti profili. Avvincente è anche la lettura del saggio di Spurgeon Thompson sulle culture subalterne nel *Finnegans Wake* joyciano. Nell’articolo, l’aggettivo “subalterno” si riferisce a ciò che James Joyce avrebbe “celato” dietro ad alcuni riferimenti oscuri dell’opera, e allude trasversalmente a narrazioni che corrono parallele sotto il livello del testo, per parlare di guerre civili e di resistenza contro l’impero. Due saggi si occupano di politica al femminile: la storica Keenan-Thomson, figura di rilievo del Civil Liberties Union di New York, ripercorre la battaglia per i diritti civili e

l’attivismo di strada in Nord Irlanda e negli Stati Uniti tra gli anni sessanta e settanta, mentre Bastiat indaga in prospettiva comparatista questioni cruciali come l’aborto e l’emancipazione delle donne in Irlanda, ricorrendo nella proprie analisi anche al teatro irlandese contemporaneo. La prima parte di IRIC si conclude con un interessante saggio del traduttore rumeno di *At-Swim-Two-Birds* di Flann O’Brien, firmato dal professor Adrian Otoiu.

Nella sezione centrale figurano la stupenda *short-story* inedita di Joseph O’Connor “The Talks”, insieme a due poesie del poeta attivista Dave Lordan, e a un racconto, anch’esso mai pubblicato prima, di Elizabeth MacDonald. Questa parte della rivista tende la mano, per così dire, anche ai non addetti ai lavori, proponendo un’idea di cultura che esca dalla torre d’avorio degli intellettuali, per raggiungere un pubblico più ampio, e divenire quindi “utile” in senso più pratico che teorico.

La terza parte è inaugurata dall’orgogliosa rivendicazione di appartenenza politica di Manus O’Riordan, figlio del segretario generale del Partito Comunista Irlandese. Il pezzo rivive la partecipazione alla guerra civile spagnola del contingente irlandese delle brigate internazionali. A seguire, figura un bel saggio del giovane Malcolm Sen, anch’esso incentrato su una rivisitazione dell’idea di internazionalismo, ma questa volta legata al rapporto Irlanda-India.

L’articolo di Shawn O’Hare applica nozioni e metodologie connesse col neostoricismo alla relazione tra le *short-stories* di Frank O’Connor e la drammaturgia di Shakespeare. Di teatro si occupa anche Defne Ersin Tutan, giovane studiosa turca, che sceglie di orientare la sua analisi alla disamina dei motivi legati alla colonizzazione, nel famoso *play* di Friel *Translations*. Chiude il primo numero di IRIC un saggio di Munira Mutran che spazia dalla letteratura irlandese contemporanea a quella russa, per proporre interessanti rivisitazioni del mito dell’autorialità attraverso la confessione.

Infine, appare utile segnalare anche un sito web (www.irc-ireland.com)

connesso con IRIC, in cui è possibile trovare una chiara e propositiva dichiarazione di intenti, insieme a tutte le modalità di invio delle proposte di saggi, i contatti con l’*editorial board*, l’inserimento in una mailing list, e ogni informazione circa la distribuzione della rivista.

Il primo volume della *Internationalist Review of Irish Culture* è dedicato a “all internationalists who struggle against new and old forms of imperialism, exploitation, and oppression”. Un *journal* con queste premesse mancava nel panorama culturale irlandese, e dona qualche orgoglio il sapere come buona parte della forza motrice che spinge questo progetto sia riconducibile a studiosi italiani. L’idea che l’Irlanda possa essere un terreno adatto ad inaugurare una riflessione politico-culturale sulle dinamiche trasversali che attraversano, spesso in maniera silenziosa e solo apparentemente indolore, la crisi della nostra postmodernità, si dimostra un banco di prova stimolante per nuove letture della cultura irlandese nel mondo. IRIC contribuisce, in questo senso, ad impostare un dibattito sul tema, che speriamo si riveli fruttuoso e sempre più aperto a contributi di varia natura e provenienza, in nome di uno scambio libero del sapere e della conoscenza critica. ▸

Robert Welch

Jorge Luis Borges, *The Concept of an Academy and the Celts*, in Eliot Weinberger, ed., J.L.Borges, *Selected Non-Fiction*, Penguin Books, 2000; rev.ed. 2006, pp.560

Returning again, to this subject, after many years, is to return to an atmosphere, or rather to a whole sequence of moods. I can recall, the thrill, mixed with fear and anxiety, of first hearing that magical word ‘bard’, back in University College, Cork, in the first year lecture theatre. Professor R.A.Breatnach was lecturing to a class of perhaps 70 or 80, explaining to us the high esteem

accorded to learning in ancient Ireland; then he pronounced the Irish word for poet in a way that I'd never heard it uttered before: *fili*, a poet; plural *filid*, where the 'f' became a labial rather than a dental fricative, and an unvoiced one at that. These phonetic niceties merely mean that the 'f' is pronounced, not with the lower lips touching the upper set of teeth, but by blowing through the two lips, the tongue retained behind the lower dentals. This was how Irish 'f' was sounded, he explained, in medieval Ireland, a trait still not entirely erased from the spoken Irish of the best Gaelic speakers in the Gaeltacht areas of West Cork, such as Baile Bhúirne or Béal Átha an Ghaorthaidh. And when he said these names of places, precisely delivering, with deliberation and emphasis, every nicety of grammatical refinement, there was another surge of excitement as we acolytes grasped the connection between the still living language, traces of which we could see in the English speech of our parents and grandparents, and a language of power, authority, and culture extending back across times. *Fili*: a magical word, with magical associations, in the strictest possible sense. The *fili* was a seer, someone who had visions and was capable of translating them into language and symbols that would be, more or less, accessible to his (or her, there were women-poets, *bean-fhilidh*) communities. The kind of wisdom and knowledge that the poet dealt with, which was the only kind of knowledge that carried any status, was concerned with the secrets of matter, the nature of emotion, the relations between things, the quality of authority and whence it derived, the affects and effects of love, kinship and its complexity, and so on. These are some of the aspects of the occult or hidden springs of true knowledge that the *fili* made it his (or her) business to transact with. The old Irish word for this occult knowledge was *fiss*, modern Irish *fis*. It was a knowledge profoundly implicated with the natural world: indeed it may be said that this kind of knowledge involved a total interplay between the mentality of human consciousness and the

inarticulacy of nature; in other words a deep interactivity between the highest attainment of human consciousness, language, and the speechless (but not silent) manifestations of nature.

In essence the *fili* represents, in ancient Ireland, the survival of that caste of Celtic religious and legal functionaries known as the druids. The Druids were, it seems, a theocracy; that is they seemed to have been able to impose their will on the functioning of authority, law, and civil society by virtue of their access to special sources of power. They could, for example, according to Greek and Latin commentators writing about the Celts, depose the king; they could declare war and; make a truce; they ran the education system and drew up and administered the laws. They discharged the ritual functions of what constituted the druidic religion, the main outlines of which survive in the mythological cycle of tales in Irish and Welsh early storytelling. The druids, it now seems generally agreed, conducted human sacrifices as votive offerings for important individuals who had fallen ill or who were under spells; or to gain the favour of the gods for some reason, before a battle perhaps, or before major decisions were to be taken. The sacrifices were barbaric enough: large wicker baskets were filled with living men and women and then burned in public.

The word druid itself is Celtic and it means 'finding the oak tree'. Once again we have the very clear association between the kind of knowledge that matters and a connection with nature. There was a special relation between the druidic order and the oak; and in the word itself is embedded the old Celtic word for oak, which gives Irish *dair* (surviving in 'Derry') oak-grove, signifying, very clearly, druidic associations for that place and territory.

Most of the information about the Celtic druids comes from Julius Caesar's account of them in his *De Bello Gallico* (*The Conquest of Gaul*). He tells us that the druids, as a class, had six orders and that one of

these was the 'bard', which had a poetic function. There seems to be discrimination, at least in Caesar's mind, between the 'bard' and what he called the *vatis* or seer-prophet, another order of druidic personages. But whatever about these finer distinctions, we are dealing here with a theocracy and priesthood that was in the ascendancy in Gaul (what we now call France) at around the time of Christ.

It is also clear that this druidic caste was integral to and expressive of the social, institutional and religious structures of Celtic society.

The word Celtic is, of course, problematic and 'vague', as Jorge Luis Borges writes in his brilliant essay on 'The Concept of an Academy and the Celts'. The Celts were everywhere on the European land mass: they were in what the 'remote future' (the phrase is from Borges) would call Portugal, Spain, France, Belgium, Switzerland, Italy, Croatia, Galicia on the Black Sea, and, of course, Britain and Ireland. The strange thing is that they seem to have been fairly late arrivals in Britain, and even later in Ireland. The general consensus now would seem to be that their arrival on the shores of Ireland occurred in about 400 BC. Not that long ago.

Whatever the Celts found before them in Ireland, in language, culture, or civilisation, they appear to have adapted very quickly because the culture and society described in the early sagas is quite clearly a survival of what Caesar had commented upon in his account, which was written some seven hundred years before the earliest Irish texts were inscribed. These Irish texts, these early records of Irish and Celtic civilization, were written down from the seventh century onwards, but the world they detail is that which Caesar encountered, as they recollect, in incandescent detail, the lives and heroic destinies of people to whom their scribes feel a very strong ancestral attachment.

And here we come up against two quite astounding facts. One is that Celtic culture and civilization found a territory in which it could survive at the outer western edges of the seaboard of Europe on the island of

Ireland, and in the west of the island of Britain. Here were preserved in spite of considerable transformation and adjustment over the centuries, the ancient practices, beliefs, and *mentalité* of Celtic Europe up to the seventeenth century and the Tudor and Cromwellian Conquests. That is, by any account, a remarkable example of cultural survival and transformation, and, probably, survival through transformation.

The second quite extraordinary fact is that the arrival of Christianity in the fifth century AD did not bring with it the erasure of the records and indeed the social and ritual formations of the pagan culture that preceded it. This, as Borges points out, is quite remarkable, even incredible, given that the 'ardour' with which Christianity was practised and felt by the Irish.

The Druids became absorbed into the structures of law, learning and religion of Celtic *Christian* Ireland. The poet (*fili* and *bard*) became an integral part of the means by which legal, ceremonial, and educational activities were carried out. The bard and *fili* retained a great deal of his (or her) numinous associations and authority; their roles shifted somewhat, in that the bard acquired, apparently, a significantly inferior status to that of the *fili*; but the entire professional training regime of druidism was carried over and even further elaborated in the academies established all over Ireland for the training of the Irish poetic caste.

I will sketch, briefly, some aspects of that training. Study for the poetic craft took over twelve years, with scholars beginning at about the age of eleven. They were trained in history, myth, law, topography and the lore of place. They studied all branches of language, including rhetoric, grammar, and the relations between elements of words and means of classification. All instructions were oral and not only did the student have to memorize a huge corpus of narrative and poetry, he or she also had to commit to memory the genealogies of all the major Irish dynasties and the relationships between them. They composed verses in the dark, lying prone, with a stone on their bellies. For the highest

grade of poet, the *Ollam*, a candidate had to be capable of composing all kinds of poetry, including poems on the 350 tales he or she had to memorize. These tales were full narratives, with elaborate metrical flourishes built in, as well as verses comprised from ancient strata of the language, which only the most highly trained minds could decipher. Stories and the poetry that animated them were classified into themes such as destructions of people or of places; cattle-raids; battles; wooings; sieges; voyages; deaths; visions; loves; caves; and so on. Each tale-type had certain conventions, with particular kinds of verse expected of each classification. These types of verse, themselves, are bewilderingly complex, with many different prosodies demanding particular types of effect and the concatenation of these effects. Each vowel and consonant rhymed only with the vowels and consonants in its specific group; while 's' was known as a sterile consonant, which could not be coupled with anything other than itself. These elaborate schemata bear out the observation made by the German scholar, Rudolf Thurneysen, in his study of some early grammatical writings, that the Irish (and, of course the Celts) conceived of 'grammatical schemes as concrete realities'. I would go further than this, and say that in the learning of the poetic schools (or bardic schools as they later, somewhat inaccurately, came to be known), language was conceived as concrete and phenomenal, and alive, as a thing in itself. It was an aspect of being, capable of effects in being both efficacious and destructive. Language was power.

It is time, perhaps to turn to an example, and it comes from the *Yellow Book of Lecam*, compiled in Co. Sligo in around 1400 from materials which were much older. Néde, one of the archetypal Irish poets, with the status of legend, is fostered by his uncle, Caier. Néde has studied poetry in Scotland, where he has learned the bardic skill of a transacting powerfully with nature, and of understanding, for example, how the look of sea can be interpreted to gain access to relevant meanings. These skills do not,

however, protect him from the afflictions of eros, because Caier's wife falls in love with him, and asks him to go to bed with her. Néde is reluctant until she promises the kingship of Connacht along with herself to him. Néde wonders how this may be achieved, and she tells him to ask for something Caier will refuse; it is very dangerous to refuse a highly skilled poet anything, because of their affiliation with nature, and any such refusal will call forth satire, which can have a terrible effects. The woman's reasoning is: 'Curse him in satire that will leave him disfigured; that'll mean he'll have to give up being king'.

Néde says, in reply, 'But that won't be easy. He'll refuse me nothing'. To which she says: 'There is one thing. A knife he brought from Scotland; it's a taboo for him to part with it'.

Many Irish stories revolve around the concept of 'geis', taboo: certain acts are prohibited for certain people; if they go against this code they are ruined. This, by the way, is a simple recognition of a social law of human existence: certain things are against a person's natural disposition or character. If he or she indulges in them, ruin will follow, as night follows day. We have all seen numerous examples of this inexorable law in action, in people's lives. In any case Néde asks for the knife; Caier has no option but to refuse, which calls forth the satire. The satire (*aer* in Irish) condemns Caier to death and destruction and straightaway three huge boils of shame and reproach start up on his face in three different colours: red, and green, and white. When the king sees this disfigurement he has to flee into hiding near Kinsale where no one can see him.

Such arbitrary use of energy for whim or for selfish gain or passion will, of course, create further problems. Néde assumes the kingship of Connacht, but a year later his conscience drags him to Kinsale. Caier sees him coming and runs to the back of his fort where there is a cave with a floss of flat stone. Néde rides into the fort in his chariot and stops; his dog gets the scent of Caier and follows him into the cave, then Néde

follows the hound. When Caier sees his nephew he dies of shame at being discovered in this state of misery and dereliction. Now, suddenly, the stone beneath the dead man boils and seethes and bursts into flames and shards. One of the flying slivers of rock tears into Néde's eye and kills him.

There is much to ruminate on in this story: magic; power; doing wrong; the quality of our relationship with the natural world, and how this can be affected by the quality of our relations with each other; what is stone?; what does shame mean?; how far should one go with remorse? Like all authentic tales the verifications are endless. All good stories are good because they compel us out of the habitual into wonder.

It was because tales and the language they are composed in are powerful, because verse and poetry (as in this ancient tale of Néde and Caesar), can make things happen that the Irish (and the Celts of whom they are a branch), created elaborate systems of learning in which language, its form and its effects, could be studied. There is, in other words, a curious affinity between the Irish bardic tradition, and the establishment of academies of learning, precisely because knowledge, being so powerful, so charged with energies that may have numinous associations, needs to be subject to control and legislation. Borges says that we should 'note the curious phenomenon of the legislation of literature on the island of Ireland' it is my conviction that this temper of mind is still with us.

I began with a brief, and I hope respectful, evocation of my old Professor of Irish at Cork, Risteárd Breatnach. Years later, in the British Museum Reading Room, the same dark expectancy as I experienced in Cork in the first year classroom re-awakened, when I opened Joseph Cooper Walker's *Historical Memoirs of the Irish Bards* of 1786, which was, in part, inspired by Evan Evans's *Some Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards, Translated into English* of 1764. I studied Evans's volume and Walker's, and also the famous and

groundbreaking, *Reliques of Irish Poetry* by Charlotte Brooke, published in 1789 in Dublin by subscription, a woman about whom the same Professor Breatnach has written with respect and delight.

Some of Walker's notions were foolish: he believed that Irish poetry and bardic tradition were predominantly gloomy, an effect he attributed to the influence of the Irish climate and the bogs, even going so far as to say that Irish music acquires its melancholy from the same sources. When, in fact, Irish music is often atmospherically intriguing because it is frequently cast in a modal mode employing modal scales with strong minor progressions. But, it should be also noted that Irish music can be dizzyingly energetic, and animating, and frantic with speed and urgency. Nevertheless, Walker and Brooke were early participants in a process of the recovery of understanding of one of the great academic systems of Europe, that of the bards, an academic system older than Rome, which Caesar described, and which survived in Ireland to the seventeenth century. Is it any cause for wonder that when, in 2001, I was casting around for a term to describe a collective research effort to be based at the University of Ulster, one committed to the re-examination of Irish Cultural Heritages, I lit upon the term 'Academy', ignorant, at the time, of Borges's comment are the 'curious phenomenon' of the Irish propensity towards the legislation of literature, the formalization of learning, and the dissemination of education.

If all this sounds very institutional, let us remember why institutions are there: they are there to protect the sense of wonder at the power latent in knowledge; to provide connections between knowledge and the forces of nature at work in the world of human society and the environment. I will end by quoting the hymn of Amergin, the chant inaugurating all Irish poetry, according to legend. This is what Amergin, one of the *Tua Dé Danann*, said when he put his right foot onto Irish soil for the first time:

I am a wind on the sea / I am a wave of the wild ocean coming to land / I

am the roar of the sea / I am a stag with seven points on my horns / I am a hawk on a cliff / I am a drop with the sun glinting through it / I am a boar in valour / I am a salmon in a pool, / a lake in a plain, / a word of poetry.

Knowledge is implicated with nature. The salmon in the pool of Amergin's creation chant is no ordinary salmon while at the same time being just that. Nature is miraculous and just there. The salmon that can be found in a certain part of the Boyne, or at Assaroe Falls near Ballyshannon, or off Dunseverick is the *eó fis*: the salmon of knowledge. It is also just a salmon pulsing in those waters. ↵

Loredana Salis

Paul Darby and David Hassan eds., *Emigrants at Play: Sport and the Irish Diaspora*, Vol. 10, 3, May 2007 of *Sport in Society, Cultures, Commerce, Media, Politics*, London, Routledge Journals

Questo numero monografico della rivista *Sport in Society. Cultures, Commerce, Media, Politics* è dedicato al ruolo dello sport presso le comunità di immigrati irlandesi all'estero. e presta particolare attenzione al fenomeno della cosiddetta 'diaspora', l'emigrazione di massa che seguì la *Potato Famine* (la Grande Carestia) della seconda metà dell'Ottocento. I dieci saggi analizzano l'interazione tra l'esperienza del singolo che lontano da casa cerca di inserirsi in una realtà altra, i processi di inserimento sociale che lo vedono protagonista, e la sua partecipazione ai momenti condivisi di tifoseria sportiva. Lo sport, forma culturale di massa, funge da catalizzatore sociale, facilitando tanto il processo di assimilazione quanto l'accettazione della cultura ospitante consentendo tuttavia all'emigrato di preservare il senso di orgoglio nazionale.

Il riconoscimento del significato sociale dello sport ha negli ultimi anni ispirato diversi studi. Notevole a

tale proposito è il lavoro di Mike Cronin, del Centro Internazionale di Storia dello Sport e della Cultura della Università di Leicester, autore del volume *Sport e Nazionalismo in Irlanda* a partire dal 1884, anno di fondazione della *Gaelic Athletic Association* (GAA). Sorta nell'ambito del *Celtic Revival*, il movimento culturale che alla fine dell'Ottocento si impegnò nel recupero della cultura celtica, la GAA si propose fin dal principio di 'rinforzare il senso di identità nazionale attraverso la conservazione e promozione dei giochi e dei passatempi gaelici' (in particolare *hurling*, *camogie* e calcio gaelico), di estendere la pratica di tali discipline sportive a tutte le classi sociali organizzando società sportive che gestissero le attività.

Per la GAA l'Irlanda è una nazione composta da trentadue contee, le ventisei della Repubblica e le sei del Nord che dal 1921 fanno parte del Regno Unito. Da questo si evince l'impostazione politica di un organo che non può definirsi semplicemente sportivo, la cui storia è legata a quella della lotta irlandese per l'indipendenza. La GAA, insomma, è 'manifestazione' eloquente dello spirito di una nazione che attraverso il culto dello sport tenta di 'riprendersi' dalle esperienze traumatiche del passato sia in territorio nazionale sia presso le comunità di immigrati nelle Americhe, in Australia e anche in Inghilterra.

La rivista analizza il fenomeno da diversi punti di vista. La prima parte, 'Irish Diaspora and Gaelic Sport', studia la diffusione dei *Gaelic Games* presso le comunità irlandesi nel mondo e il modo in cui lo sport ha consentito loro di inserirsi in contesti spesso inospitali. I restanti saggi esaminano il tema della 'Irish Diaspora and Global Sport' con particolare attenzione a 'uomini e donne provenienti dall'Irlanda', che abbiano contribuito alle discipline sportive nazionali all'estero.

Al saggio introduttivo, dedicato al rapporto tra sport ed emigrazione nell'esperienza irlandese, fa seguito uno studio sul ruolo socio-economico e politico degli sport gaelici presso la comunità irlandese di New York

dall'Ottocento ai giorni nostri. Si tratta di un argomento poco conosciuto benché, come osserva Darby, lo sport abbia svolto una funzione cruciale nel processo di inserimento degli emigrati irlandesi nel 'sistema industrializzato americano' e newyorkese in particolare. Storicamente, New York ha rappresentato una delle mete principali della diaspora irlandese, rivelandosi, al pari di altre destinazioni un ambiente tutt'altro che ospitale. La transizione da un'Irlanda rurale legata ai valori tradizionali della famiglia e della fede cattolica è risultata spesso difficile e questo è andato a sommarsi al disagio sociale ed economico, legato per lo più all'atteggiamento intollerante della comunità locale. In tale clima, lo sport ha consentito agli immigrati di crearsi una nicchia in seno alla società americana.

Gli irlandesi non sono i soli che nel corso dei secoli abbiano fatto dello sport un veicolo di integrazione ma anche un marchio identitario. Nel caso specifico, tuttavia, si osserva come la pratica sportiva delle discipline nazionali abbia costituito per alcuni motivo di orgoglio nazionalista, mentre altri aspiravano a una sorta di connubio tra sport locali e sport irlandesi. desiderando pertanto di 'adattarsi alle norme culturali e ai valori della società ospitante' (p.350). Nel contesto degli irlandesi a New York si parla di una 'invasione mancata' per ragioni che vanno dal quasi silenzio dei media alle diverse condizioni climatiche, alle vicende di politica interna - i giochi del 1889 coincisero con le elezioni presidenziali). Tutto questo tuttavia contribuì a riunire la comunità di immigrati, che pertanto costituì una 'risorsa' sociale e economica di grande valore (p.358). La nascita della sezione newyorkese della GAA (1914) servì a dare 'una casa a coloro che vivevano lontani da casa' (p.362) alleviando il 'senso di alienazione e sradicamento' dei molti irlandesi a New York. Ancora oggi, nella metropoli americana questo spirito e questa energia tengono vivo l'interesse locale per gli sport irlandesi.

Nel saggio che segue, Nick McCarthy giunge a conclusioni simili. Prendendo spunto dalla teatralità

della performance sportiva, l'autore riflette sul valore duraturo delle discipline gaeliche nell'Australia odierna e osserva che nella dinamica del rituale sportivo, così come in quella dello spettacolo di teatro, lo spazio ricopre un ruolo fondamentale in termini di aggregazione e scambio culturale. Il campo di calcio e gli spogliatoi divengono i luoghi deputati alla celebrazione di rituali che servono a rinforzare il senso di irlandesità di coloro che ne sono coinvolti.

Del contesto australiano si occupa anche Alan Bairner che prende in esame la pratica di uno sport tradizionalmente inglese, il cricket, presso le comunità di immigrati irlandesi. Bairner nota come per ironia questa disciplina, ritenuta dalla GAA uno sport straniero, sia stato seguito e praticato proprio dagli irlandesi per i quali ha rappresentato un veicolo di inserimento riflettendo la volontà da parte dei Cattolici irlandesi 'di divenire dei buoni australiani' (p.457).

David Hassan propone un'analisi del ruolo dei *Gaelic Games* nella vita degli emigrati irlandesi in Europa oggi e della politica progressista messa in atto dalla GAA e recentemente dallo *European County Board* in contesti in cui l'esercizio degli sport gaelici è esteso ad atleti di altre nazionalità. Analizzando la diaspora irlandese in Bretagna e Catalogna (p.386), Hassan definisce la tipologia dell'emigrante moderno e il suo rapporto con lo sport in un contesto socio-culturale diverso. L'emigrante tipo è giovane, neolaureato e alla ricerca di esperienze lavorative di formazione che gli consentano, al rientro, di migliorare le proprie occasioni di impiego (p.388). Appartiene alla cosiddetta *Ryanair Generation*: viaggia spesso e a basso costo, la sua permanenza in un paese straniero è breve e ben mirata. La Francia è una delle sue mete preferite principalmente per via dell'amicizia storica che la lega all'Irlanda e dell'altrettanto storico antagonismo nei confronti dell'Inghilterra. A tal proposito Hassan aggiunge che i giochi nazionali riscuotono un notevole successo tra svizzeri, olandesi, bretoni e catalani, non perché 'propriamente irlandesi' ma perché hanno 'una connotazio-

ne etnica peculiare' (p.392). Si parla insomma di solidarietà nei confronti di una causa, quella nazionalista, affine a quella di altre minoranze etniche. Al ruolo della GAA nel Regno Unito è dedicato l'articolo di Dónal McAnallen, Peter Mossey e Stephen Moore, in cui si considera un aspetto poco trattato prima (p.402), ossia il fenomeno della 'diaspora temporanea' (p.402) della generazione di studenti irlandesi iscritti presso istituti di istruzione secondaria e universitaria britannici. Tale diaspora ha determinato negli anni l'inserimento massiccio di giochi gaelici nel curriculum scolastico e la loro popolarità, riflesso di fenomeni di natura tanto economica (l'istruzione in Gran Bretagna ha costi inferiori rispetto all'Irlanda) quanto socio-culturale (decisivo è il processo di pace al Nord).

Essere irlandese in Gran Bretagna oggi è 'cool': da Riverdance agli U2 agli sport gaelici, tutto ciò che arriva dall'Irlanda è 'altamente seducente'. Lo sport in particolare gode di un buon successo rimanendo 'il mezzo di espressione dell'identità nazionale per eccellenza', *vis-à-vis* a danza, musica tradizionale e lingua gaelica, (p.414). Non tutti gli studenti irlandesi però praticano gli sport gaelici e chi lo fa non sempre ha intenzioni nazionaliste: viene insomma ridimensionata la valenza politica della pratica sportiva presso alcuni gruppi sociali - fitness e socializzazione sono ragioni altrettanto perseguiti (p.414). Allo stesso tempo non si sottovaluta il potenziale politico delle discipline sportive nazionali, che costituiscono gli emblemi più classici dell'irlandesità (p. 414).

Nell'ambito della partecipazione sportiva studentesca, Dennis P. Ryan e Kevin B. Wamsley dedicano uno studio al college cattolico *St. Michael* di Toronto negli anni tra il 1906 e il 1916. In una cornice tradizionalmente protestante, il *St. Michael* è stato teatro di numerosi incontri di hockey sul ghiaccio e calcio tra squadre di giocatori cattolici e squadre di giocatori protestanti. In tal senso la pratica sportiva ha contribuito ad avviare un processo di 'community building' sulla base di rapporti di scambio tra gruppi storicamente rivali, moderan-

do l'atteggiamento isolazionista della minoranza cattolica residente.

Marcus Free propone una lettura in chiave psicoanalitica della tifoseria di calcio irlandese in Gran Bretagna in relazione al problema dell'inserimento della comunità immigrante e del rapporto contraddittorio tra prima (arrivata nel paese nel dopoguerra) e seconda generazione di immigrati.. Quest'ultima è la generazione dei figli, nati in Gran Bretagna, e quindi di nazionalità britannica ma legati al paese d'origine dei propri genitori. Per i tifosi della seconda generazione l'identificazione con l'Irlanda per il tramite della nazionale di calcio rafforza il senso di appartenenza al gruppo nonché quello di autenticità del gruppo stesso. Il gap tra queste due realtà porta alla concettualizzazione del 'quinto campo verde', uno spazio immaginario in cui coesistono le molteplici identità coloniali irlandesi e si risolvono i conflitti della vita di tutti i giorni. In questa 'quinta regione', spazio liminale non omologante, l'immigrato può far parte di un rituale collettivo senza dover rinunciare alla propria individualità. Il *fifth green field* è anche una regione contesa dagli irlandesi della diaspora, quelli che si sono stabiliti da tempo e quelli che faticano a negoziare la loro condizione presente.

Al rapporto tra identità e sport nel contesto dell'immigrazione irlandese nella città di Buenos Aires è dedicato il contributo di Hassan. Analogamente ai casi esaminati in precedenza, emerge anche qui come la pratica degli sport nazionali all'estero serva a 'costruire e a dar espressione ad un aspetto specifico dell'irlandesità', ossia quello dell'essere 'eticamente irlandesi' e pertanto diversi dal resto degli emigrati anglofoni.

La Scozia è un'altra meta storica della diaspora irlandese: le 'vicissitudini' della GAA in Scozia (p.439), e il ruolo analogo svolto dal locale *Celtic Football Club* sono l'oggetto di studio di Joseph Bradley. La GAA scozzese è per lui un'organizzazione 'debole' che molto risente della presenza e della popolarità del rivale *Celtic FC*, nonché dell'atteggiamento spesso ostico della chiesa cattolica

che non considera lo sport veicolo di integrità spirituale.

L'aspetto storico-sociale dell'immigrazione irlandese di massa in Scozia fa da sfondo anche al contributo di John Kelly, incentrato sulla storia 'mai narrata' dell'*Hibernian Football Club (Hibs)*, la prima società calcistica cattolica scozzese, fondata a Edimburgo nel 1875 (p.515). La *Hibs* è stata esposta a critiche e dubbi circa la sua irlandesità e in particolare circa il suo significato per la diaspora irlandese locale. Il saggio considera inoltre la rivalità tra la *Hibs* e la protestante *Hearts*, la *Heart of Midlothian Football Club* e tra le squadre di calcio di Edimburgo e di Glasgow.

Il problema razziale è una costante degli studi raccolti in questo volume. Sebbene la diaspora irlandese abbia conosciuto diversi porti e diverse epoche, ci sono problematiche che ritornano e che trovano soluzione, in alcuni casi, proprio attraverso l'incontro sportivo. Vista come forma di aggregazione sociale, la pratica sportiva presso gli emigrati irlandesi acquisisce una valenza senza dubbio positiva: dal conflitto religioso all'ostilità di natura etnica pare infatti che l'esercizio dei *Gaelic Games* abbia un effetto quasi catartico nei confronti di antagonismi e ostilità diversamente non canalizzate.

Nel complesso la raccolta risponde agli interrogativi posti in apertura ricoprendo tematiche poco note, fornendo informazioni valide sul rapporto tra sport e emigrazione e sul ruolo della GAA nel mondo, e fornendo numerosi approfondimenti. I saggi sono generalmente accessibili da un punto di vista linguistico e concettuale sia per il lettore medio sia per un lettore laico che non coltivi un particolare interesse per lo sport. In tale senso la raccolta trae beneficio da approcci teoricamente diversi legati alle diverse aree di competenza degli autori. Se lacune vi sono, sono legate alla carenza di ricerche specifiche sul campo nonché alle esigenze e alle restrizioni editoriali. Colpisce per esempio il fatto che gli interventi si concentrino su quattro comunità diasporiche principali, americana del nord, britannica, australiana e scozzese con qualche riferimento alla

Francia, e altri paesi della UE, senza menzione alcuna a contesti internazionali quali Argentina, Giappone, Sudafrica dove esistono grandi comunità di emigrati irlandesi. La scelta dei contesti è intuibile ma mai resa esplicita, non si conoscono insomma le ragioni che spingono ogni autore a studiare quel particolare argomento. Resta da vedere quanto alla luce dei flussi migratori del nuovo millennio le problematiche qui messe in evidenza contribuiscano al ruolo sociale dello sport. ▸

Francesca Romana Paci

Joseph O'Connor, *Redemption Falls*, London, Harvill Secker, 2007, pp.458

.....

Con il suo precedente romanzo, *Star of the Sea* (pubblicato nel 2003, recensito nel 2004 sul N.8 di 'Tolomeo'), Joseph O'Connor aveva compiuto un passo importante della sua vita di scrittore e di studioso, decidendo di raccogliere quella che per uno scrittore irlandese è una sfida ineluttabile e sempre incombente: affrontare la ricerca intorno al complesso, doloroso e denso passato dell'Irlanda. Dopo cinque romanzi, tutti dedicati alla contemporaneità dell'isola, tutti intelligenti e ben scritti, tutti, in realtà, segnati a un livello profondo proprio da elementi storici latenti o semi-nascosti, con *Star of the Sea* il giovane O'Connor, storico per formazione accademica, ha aggredito direttamente l'incubo dal quale il joyciano e sempre citato Stephen Dedalus voleva distarsi. Da una intervista recente sappiamo che *Star of the Sea* è il primo romanzo di una progettata trilogia storica, della quale *Redemption Falls*, appena pubblicato da un editore inglese, è il secondo. Il terzo e conclusivo volume della trilogia è attualmente in corso d'opera. In seguito O'Connor intende ritornare alla contemporaneità di una Irlanda che cambia con velocità sconcertante, e, come l'Italia, diventa ogni giorno di più una società complessa, multiculturale e multirazziale. Fino

agli anni cinquanta del Novecento l'Irlanda era terra di emigrazione, ora è una ambita terra di immigrazione. Come chi scrive ha più volte affermato su 'Tolomeo' e in altre pubblicazioni, il ritorno della storia nella narrativa irlandese, dopo un periodo più o meno lungo di cospicua invisibilità o di studiata presenza occulta, è qualcosa che coinvolge ormai almeno due generazioni di scrittori: la prima è la generazione cosiddetta televisiva, quella che era quasi adolescente, o comunque molto giovane, negli anni seguenti l'arrivo della televisione in Irlanda nel 1961, come Banville, Doyle, McCabe, Jordan, Bolger, Tóibín; poi molti degli scrittori più giovani, che, come, appunto, O'Connor, nato nel 1963, hanno vissuto il primato dei mezzi di comunicazione di massa e il cammino della globalizzazione.

Il percorso di O'Connor ha notevoli rapporti di somiglianza con il percorso di Doyle, il quale, dopo la famosa trilogia di Barrytown, tutta dedicata alla contemporaneità (*The Commitments, The Snapper, The Van*), ha costruito una seconda trilogia tutta dedicata all'intero secolo del Novecento in Irlanda e in terra di emigrazione (*A Star Called Henry, Oh, Play That Thing*, e un terzo romanzo in arrivo). Inoltre Doyle ha recentemente pubblicato il suo nuovo romanzo *Paula Spencer* (extra trilogia, recensito nel numero scorso di 'Tolomeo'), dove comincia a delinearsi la nuova Dublino multirazziale e multiculturale, e dove la "gente di Dublino" è composta anche di cassiere nigeriane, bei ragazzi neri "dressed to kill", e addetti alle pulizie rumeni o bulgari o polacchi. Ovvero il mondo che O'Connor si propone di indagare appena conclusa la sua trilogia storica.

Sia Doyle sia O'Connor, quando si sono dedicati, o da un certo punto di vista arresi alla storia d'Irlanda, hanno scelto di uscire dai confini dell'isola, per rappresentare aspetti dell'enorme fenomeno della emigrazione irlandese, che con cause e vicende anche molto diverse accompagna tutta la storia degli irlandesi dal Cinquecento fino al secolo scorso. Oggi gli irlandesi nel mondo sono

ben più di dieci volte gli irlandesi residenti nell'isola, e la loro storia nel mondo è parte integrante della storia irlandese – anzi senza una storia della emigrazione, volontaria o forzata, o addirittura sotto forma di deportazioni, non è possibile capire molti aspetti della società, della politica e della letteratura irlandese, soprattutto di quella contemporanea. Doyle nel primo romanzo della trilogia segue la vita del suo protagonista Henry Smart dalla nascita a Dublino all'inizio del secolo, alla militanza nella lotta nazionalista, alla partenza furtiva per gli Stati Uniti, dove, nel secondo romanzo, Smart sperimenta molte nuove durezze, ma poi incontra Louis Armstrong e lavora con lui, conosce un altro mondo culturale e un'altra società. Il terzo romanzo, come si è detto, è per strada. O'Connor nel primo romanzo della sua trilogia parte storicamente prima di Doyle, in pieno Ottocento, durante la 'Great Famine'. Il viaggio della nave passeggeri 'Star of the Sea' verso New York, infatti, ha inizio nel 1847. A bordo O'Connor pone una piccola folla di personaggi, di variegate estrazioni sociali, da nobili possidenti a miserabili, spinti da ragioni molto diverse a cercare qualcosa nel Nuovo Mondo.

Con *Redemption Falls* prosegue uno dei racconti biografici più duri del microcosmo di *Star of the Sea*. Il romanzo inizia letteralmente per strada: siamo nella "terra promessa" americana, Eliza Duane Mooney, che pagina dopo pagina si confermerà figlia della bella, forte e sventurata Mary Duane del romanzo precedente, è partita a piedi da Baton Rouge, in Louisiana, verso il grande West alla ricerca del fratello minore Jeremiah. Sono passati molti anni dall'arrivo della nave 'Star of the Sea' a New York nel 1847. Siamo nel 1865, la fine della guerra civile americana è vicina, Mary Duane è morta, Eliza ha quasi diciassette anni, il fratello dodici, e da quattro anni è scomparso, come tamburino nel turbine della guerra di secessione; versi di una poesia, composta su una melodia tradizionale da Thomas Moore, popolare durante la guerra civile americana, si intarsiano nel testo: "The minstrel

boy to the war has gone/ In the ranks of death you'll find him..." (pp. 4 e seguenti). Eliza cammina a piedi per un incredibile numero di miglia attraverso un territorio immenso, quasi sempre scalza, malnutrita, malvestita e sofferente – ma alla fame, leggiamo, è ben avvezza (p.12). Le informazioni circa i rapporti tra i due romanzi non ci sono date direttamente e neppure tutte insieme. Il lettore le incontra a poco a poco sparse e quasi nascoste, o almeno mimetizzate tra i dettagli realistici e psicologici, in una narrazione veramente difficile da riordinare in *histoire*.

Le vicende di Eliza e di suo fratello Jeremiah, entrambi personaggi costruiti con molta cura, la prima quasi analfabeta, il secondo sempre sorprendente, si intrecciano a quelle di James Con (Cornelius) O'Keeffe, affascinante ribelle irlandese, esiliato in fuga, e della sua bella e inquieta moglie latino-americana, Lucia-Cruz Rodriguez Y Ortega McLelland-O'Keeffe, come lei si dichiara orgogliosamente in un interrogatorio verso la fine del romanzo. O'Keeffe in America è diventato comandante di una brigata di irlandesi che partecipa alla guerra di secessione, e poi Governatore della cittadina di Redemption Falls, letteralmente nel Far West, nel Mountain Territory, forse nel Montana. O'Keeffe è un personaggio molto interessante, somma di dati reali e immaginari, peccatore e vittima, eroe e attore, oratore e cartografo dilettante, immortalato da racconti e ballate, così come il "drummer boy" alla fine accusato del suo assassinio. Altrettanto interessante, sensazionale e inaspettata, è Lucia, giovane ereditiera, bella, ricca, vivace e poetessa di qualche valore, studiosa, traduttrice di Rubén Darío: "She was among the first women to receive a doctorate from Harvard University ... published two capable novels ... poetry brought her the kind of small celebrity the available in American Letters ... Men always loved her, and she adored them ..." (pp.450-451). Quasi fuori posto nel grande affresco della emigrazione irlandese, eppure inevitabilmente coinvolta, una sua poesia apre il romanzo, citazioni da suoi lavori cri-

tici e poetici aprono capitoli, come, per esempio, una sua recensione di *Great Expectations* di Charles Dickens (p.192).

Tra gli altri personaggi agiscono un guerrigliero, una schiava fuggitiva, Elizabeth Longstreet, un enigmatico coltivatore e bandito, J.C. McLarensen, che diventa marito di Eliza, un cartografo professionale, Captain Allen Winterton del Corps of Carthography, soldati, contadini, domestici, schiavi, banditi, avventurieri, ufficiali civili, giornalisti. E in relazione a questi nel testo variano i registri linguistici, così come i registri variano negli sparsi documenti ufficiali, investigativi, pezzi giornalistici, ballate, citazioni, e altro.

Se non si può ricostruire un vero e proprio *plot*, neppure dopo la conclusione della lettura di ogni parte del romanzo, che si estende anche oltre la fine della guerra civile, si può però certamente raffigurarsi questo romanzo come un grande affresco storico, del quale alcune parti si siano irrimediabilmente cancellate con il trascorrere del tempo, e alcuni dettagli, invece, abbiano potuto essere restaurati fino a un inaspettato nitore e vigore di linee, colori, e, etimologicamente, suggestioni, ovvero suggerimenti dell'intero. Il vero argomento del romanzo non sono le storie di O'Keeffe, Lucia, Eliza e Jeremiah, ma la grande diaspora irlandese. Come è evidente anche solo dalla mole e dalla natura degli *Acknowledgements*, O'Connor ha compiuto intense e vaste ricerche documentarie, e le ha poi inserite nel romanzo, che è insieme prodotto immaginativo e ricerca conoscitiva: "Fiction has to make sense" (p.442). *Redemption Falls* è un romanzo molto lungo, composto da settantasette capitoli, di lunghezza molto variabile, di un epilogo e di una 'coda', che, a sua volta divisa in quattordici capitoletti, fornisce qualche spiegazione, qualche sorpresa e rivelazione, simili a quelle della conclusione di *Star of the Sea*, soprattutto circa il narratore e studioso, autore *fictional* del libro. La struttura generale di *Redemption Falls*, di fatto, è analoga alla struttura del suo predecessore *Star of the Sea*, che, parimenti, solo in un lungo epilogo, attribuito

al personaggio di Dixon, giornalista e aspirante scrittore, fornisce sia elementi necessari allo scioglimento di nodi narrativi sia rivelazioni più o meno sorprendenti. Nell'Epilogo di *Redemption Falls* c'è anche qualcosa di più, una premonizione della tragedia nazista: "My wife is obsessed by a puny Austrian thug whom she sees in the newsreels ... he hates millions ..." (p.440).

Oltre a essere molto lungo, il romanzo è anche molto variegato. Le linee narrative si intersecano e si allontanano senza una apparente guida unitaria. Le voci dei personaggi, riferite in terza persona, ma senza alterarne registro e livello culturale, restano per lo più all'interno del flusso di pensiero volontario o involontario dei personaggi stessi, ma qualche volta interviene un'altra voce, che non è propriamente l'autore, ma è la voce di qualcuno che sa molto sulle vicende; nell'epilogo sapremo di più, mentre nel corso del romanzo le note al testo anticipano l'esistenza di uno scrivano ufficiale. Le voci, diversissime per linguaggio e cultura, si avvicinano nel racconto di frammenti dei quali solo alcuni si ricomporranno in sequenze di eventi nel corso della narrazione. Alle voci, separandole fra loro, si aggiungono, come si è accennato, anche molti, forse troppi frammenti di ballate, di articoli di giornale, di testi legali e storici, libri e documenti, di trascrizioni di interrogatori e procedure processuali – non solo al lettore è implicitamente richiesto di conoscere la storia irlandese, le sue conoscenze dovrebbero estendersi anche alla storia dell'emigrazione irlandese in America e in Canada, includendo personaggi storici noti e meno noti, avvenimenti reali, poesia e narrativa. Dalla voce di Jeremiah, Jeddo – per mezzo di discorso indiretto – sappiamo, per esempio, del Canada: "A country where they care for the Irish ... A land of well-paid work, all you can handle, of time-and-a-half for labouring Saturdays, of plentiful vittles and rivers of beer and pretty French girls with them sultry eyes ... No wonder his father took off into Canada. No wonder he never come home." (p.53). La storia della emigrazione irlandese in Canada è di

fatto molto ricca, a volte tragica, sempre fortemente politicizzata – Toronto dopo la Grande Carestia era diventata una città più feniana di Dublino.

Il romanzo nel suo insieme, ovviamente, non può non ricordare il prototipico *Ulysses* di Joyce, soprattutto in riferimento agli episodi della Biblioteca, *Scylla and Charybdis*, e del Giornale, *Aeolus*, e dell'Ospedale, *The Oxen of the Sun*; ma ricorda anche alcuni aspetti forse più graffianti di diverse opere di Jonathan Swift, non solo in *A Tale of a Tub* e *Gulliver's Travels*. E molte, molte altre sono le citazioni dirette, e ancora di più le allusioni, a e da poeti e scrittori e dalla letteratura popolare irlandese, testi musicati e musicali inclusi, come quelli di Moore. Anche in questi casi solo il lettore che ha le conoscenze necessarie può cogliere pienamente i riferimenti e, quindi, il non detto. Si deve osservare che nel caso di *Redemption Falls* i vari livelli di lettura possibile, per chi conosce e per chi non conosce il *background* irlandese, che erano uno dei maggiori pregi di tutti i romanzi precedenti di O'Connor, non sono così netti – il romanzo richiede molto impegno. Si può anche ignorare le allusioni a *Cold Heaven* di Yeats, o alla cartografia, o alla 'Spanish Lady', a "Seldom Sober", o a "Come with me and be my love", o a vicende feniane, coloniali (con più di un cenno allo schiavismo), alle lotte nazionaliste, a giornali come il 'Penny Dreadful', e ovviamente a Swift, Moore, Le Fanu, Joyce, e molto altro, ma in questo caso non c'è dubbio che si perda qualcosa. C'è anche in *Redemption Falls* una distinta qualità dickensiana, appena velata dalle scelte trasgressive dei registri linguistici e dal *pastiche*. Del resto O'Connor ha dichiarato e dimostrato più volte la sua ammirazione per Charles Dickens.

Fin dalle prime pagine si ritrova il gusto di O'Connor per la conoscenza in senso lato e per l'erudizione. Come Pius Mulvey e in un certo senso Dixon in *Star of the Sea*, anche O'Keefe e Jeremiah Duane Mooney possiedono passione conoscitiva e la esercitano. Jeremiah è il personaggio che riserva più sorprese, per costru-

zione collegato a Dixon, ha anche tratti di Mulvey.

Il *pastiche* si addice a O'Connor, ma qualche volta sembra veramente che il gioco gli prenda la mano, anche se, con gradazioni diverse di effettivo successo, quasi sempre riesce a ritornare ai suoi grandi temi di fondo, che sono la grande emigrazione irlandese nel mondo, il determinismo della nascita in ricchezza o povertà, le politiche nazionali, l'ingiustizia e la guerra, temi di fondo dei quali in realtà le digressioni, illustrazioni ottocentesche incluse, vogliono essere parti esemplari e perfino esplicative. ▸

Melita Cataldi

Vincent Woods, *A Cry from Heaven*, London, Methuen, 2005, pp.114

.....

Con *A Cry from Heaven* il drammaturgo e poeta irlandese Vincent Wood, classe 1960, rivelatosi negli anni '90 come una voce significativa del nuovo teatro irlandese, ha offerto una rilettura di grande spessore e bellezza dell'antica, famosa e *sorrowful* storia di Deirdre. Il libro è stato pubblicato in coincidenza con la prima rappresentazione del play, dato all'Abbey Theatre di Dublino nel giugno 2005 con la regia di Olivier Py.

La scrittura è in versi sciolti, mantenuti ad un nobile livello poetico e retorico, con una tensione che è certo debitrice dell'epica gaelica medievale ma ricorda anche da vicino lo stile alto delle tragedie greche, la ricchezza di metafore di tradizione shakespeariana e soprattutto il modello, il ritmo stesso, del teatro in versi di Yeats.

Woods prende direttamente ispirazione dalla tragica storia medievale di Derdriu (questo era la grafia antica del nome) quale noi la conosciamo dalle due versioni prosimetriche che ci sono pervenute: *Longes mac nUislenne* ('L'esilio dei figli di Uisliu', un capolavoro dell'XI secolo) e il più ampio e prolisso *Oidheadh Chloinne Uisneach* ('L'uccisione dei figli di Uisnach', del XV secolo).

Tuttavia egli non ignora le rielaborazioni entrate nel canone letterario anglo-irlandese, soprattutto quelle degli anni fervidi del *Celtic Revival*: le versioni teatrali di S. Ferguson, di A. E., di W.B. Yeats e di J.M. Synge, come anche quelle in forma narrativa di S. O'Grady, Lady Gregory, E. Hull e J. Stephens.

Testo di grande nobiltà formale, il lavoro di Woods è un accurata ricostruzione e un moderno approfondimento della vicenda divenuta classica: esso sa recuperare la complessità della versione originale discostandosi in questo da innumerevoli rielaborazioni - letterarie, folcloriche o divulgative - molte volte impoverite, edulcorate o travisanti, che riducevano tutto ad una romantica storia di amore e morte o al motivo dell'eroica ribellione al tiranno.

D'altra parte Woods tralascia intenzionalmente alcuni elementi presenti nella storia antica, perché legati ad una mentalità magica, o perché espressi in termini troppo arcaici, o perché non rientrano nell'economia complessiva della vicenda umana narrata. La sua è una rilettura in chiave laica che mira ad esprimere significati universali, e ha il pregio di essere pienamente comprensibile anche a chi ignori usanze, codici, norme e istituzioni proprie di una società premoderna come quella gaelica medievale (tutto ciò che sarebbe indispensabile conoscere per comprendere oggi appieno il testo medievale).

La storia antica rientrava nella tipologia degli *aitheda*, cioè dei racconti in cui, in un capovolgimento dei ruoli usuali, è la donna a prendere l'iniziativa e costringere l'uomo prescelto a seguirla (probabilmente sul modello dei miti in cui la dea della sovranità corteggia chi ha prescelto per esser il nuovo sovrano). Non a questo fa riferimento Woods ma piuttosto alla scansione di ogni "biografia eroica" dell'epica gaelica: la nascita, l'unione matrimoniale, l'esilio, il ritorno, la morte. Il play si sviluppa attraverso cinque atti: il primo riguarda la nascita di Deirdre; il secondo la sua fanciullezza (e le relazioni, uniche consentite, di Deirdre con la nutrice Leabharcham, la regina-madre Ness e il re Conor); il terzo l'incontro con il

giovane Naoise e la fuga; il quarto l'esilio; il quinto l'uccisione di Naoise con i suoi fratelli e il suicidio di Deirdre.

L'intero arco della vita di Deirdre è colto in quei cinque episodi decisivi: da quando si ode un acuto inquietante grido mentre quella nuova vita ancora senza nome è nel ventre materno, a quando essa lancia un ultimo grido gettandosi dalle mura della fortezza regale. Il "grido dal cielo" del titolo del play, riferito a quel grido iniziale, mette al centro della vicenda quella che è da intendere come l'espressione di una grave disarmonia: la violenza sociale che si compie là dove si sta stringendo un'alleanza senza sincera volontà di pace, un patto politico che è ingannevole e come tale foriero di sventure. Deirdre, ancora prima di venire alla luce, è l'essere più fragile, l'anello debole della società: tramite lei viene il segnale di quella violenza che coinvolge la collettività e fissa un destino di sventure, per lei stessa e per tutti. La storia antica presenta due comportamenti opposti ma entrambi eccessivi e unilaterali: la prepotenza dell'autocrate re Conchobar e la scelta di libertà della giovane Deirdre: ha potuto dunque essere letta come un *exemplum* in negativo, che mostra da un lato le conseguenze fatali degli atti di tracotanza di un re, e d'altro lato l'insubordinazione di una donna. Così la vicenda può anche trasmettere un ammonimento: la necessità di preservare un equilibrio tra esigenze sociali ed esigenze naturali, un mutuo riconoscimento, una interdipendenza

in cui i due ambiti si compensino e limitino a vicenda: esigenza questa che è vitale in una società in cui vigono ferree obbligazioni e interdizioni sociali che urtano contro impulsi naturali primari (la libertà di scelta, le passioni, il sogno di una società alternativa basata sull'armonia). Pare qui di essere nel solco del teatro epico di Yeats, perché tornano in mente i plays del "Ciclo di Chuculainn", con la messa in scena del conflitto tra pubblico e privato, impegni sociali e desideri individuali.

Rispetto ai personaggi della storia antica, dove emergono solo tre figure (Deirdre stretta tra il re Conchobar e il giovane campione Noísiu), Woods amplia il numero dei personaggi portando in scena, accanto alla coraggiosa Deirdre, il debole Conor e il temerario Naoise, anche la perfida Ness (madre del re Conor e moglie in seconde nozze di Fergus), dando grande rilievo ai personaggi largamente positivi di Fergus (la mente più acuta ed equilibrata) e di Leabharcham (l'amorevole e complice nutrice), e riservando ruoli non marginali a Cathach (il veggente, che qui è marito di Leabharcham) e a Felim (padre di Deirdre).

Attraverso i dialoghi, con grande attenzione e coerenza, Woods costruisce una fitta rete di relazioni e di motivazioni stringenti, una larga gamma di rapporti d'attrazione (amore appassionato e senza ombre, sollecitudine materna, giochi erotici intrecciati a sottili giochi di potere, attrazioni omosessuali, forme d'amore protettivo o gelosamente possesi-

vo...) e di ostilità (per rivalità, gelosie, invidie, rancori).

L'autore dà rilievo ad alcuni nodi, come quello tra eros e potere nel rapporto tra Ness e Fergus, o quello tra ammirazione e gelosia nel rapporto del contestato re Conor verso i tre campioni (Naoise e i due fratelli) giovani, belli e amati, potenziali candidati alla successione. Al centro si ritrova però sempre il tema eterno del contrasto tra costrizioni e libero arbitrio, tra doveri e desideri, tra regole sociali e diritti individuali, tra società rinchiusa nella conservazione del potere e società aperta al rinnovamento.

E poi, nel fondo, c'è la domanda sul perché della sofferenza degli innocenti: perché il tragico destino di Deirdre. Nella storia antica quel fato rimane misterioso e imperscrutabile. In Woods Deirdre sembra portare sopra di sé il peso della storia, di colpe non sue ma di una società disarmonica, corrotta, basata sull'ostilità. L'esistenza di quella donna, che è all'insegna della libera scelta di vita, è segno di contraddizione perché essa è vittima di un mondo di prevaricazioni e violenze, vittima di un sogno di relazioni armoniose. Ha fatto una scelta di libertà dettata dalla passione, e con questo ha messo in crisi un sistema irrigidito da vincoli e calcoli. Nella sua più che millenaria vicenda, la storia di Deirdre, inesauribile fonte di interpretazioni e di rielaborazioni, ha trovato in questo play una riscrittura in sintonia piena con la nostra sensibilità. ▸

italofonia e europa postcoloniale



Elettra Tamborrino

**Valentina Acava Mmaka,
Cercando Lindiwe, Milano,
Epoché, 2007, pp. 102**

.....

Valentina Acava Mmaka, già nota sulla nostra scena letteraria come autrice di poesia, teatro e favole per ragazzi, si cimenta qui con un'opera di narrativa che si pone a metà tra il racconto lungo e il romanzo breve. *Cercando Lindiwe* è un testo scritto in italiano, lingua "nativa" della Mmaka che pure, sin dall'età di otto mesi, è cresciuta in Sudafrica durante gli anni più bui dell'apartheid e a questo paese dedica un libro nelle cui parole traspare l'amore per quella che è certamente considerata una seconda patria.

Come scrive la stessa autrice in apertura al testo: "La storia del Sudafrica è una realtà poco conosciuta in Italia [...] Eppure la storia del Sudafrica è fortemente legata a quella europea." Perciò *Cercando Lindiwe* è non solo un atto di devozione nei confronti del paese problematico dove è cresciuta, il Sudafrica, ma anche un tentativo di insegnare la complessità e la ricchezza della diversità al paese natale e in cui vive, l'Italia, da parte di una donna attivamente e fortemente impegnata nel campo della mediazione culturale.

La storia narrata appare esile e come sospesa, sottilmente legata al filo della scrittura, che costituisce una

sorta di lungo monologo interiore in cui si raccontano i tormenti di una coscienza che per un ampio periodo durato trentatré anni ha vissuto essa stessa sospesa, addormentata. La coscienza è quella della protagonista, Lindiwe, una donna sudafricana coinvolta nella lotta di resistenza contro il regime segregazionista degli *afrikaner* la quale, dopo i terribili fatti del massacro di Sharpeville nel 1960, sceglie l'esilio insieme al marito Bongani. Sebbene non si tratti di una scelta di comodo, ma del frutto di un ragionamento doloroso e meditato, perché ormai risulta più facile e sicuro continuare la lotta lontano dalle minacce dello stato di polizia che imperversa in Sudafrica, la coscienza di Lindiwe non riuscirà mai a perdonarsi l'aver abbandonato l'amata terra d'origine. Così mentre Bongani, seppur silenziosamente e in isolamento, continuerà la sua attività di sostegno ai compagni lontani, finché non troverà la morte nella patria adottiva, Lindiwe non riuscirà mai ad adattarsi alla nuova realtà in cui vive.

Il prezzo dell'abbandono è per lei la morte, ma a differenza del marito non si tratterà di morte naturale, ma di una lenta agonia interiore perché, riflette Lindiwe, all'esule manca la speranza che conforta il viaggio del migrante: "per chi va in esilio la partenza è una fine, non un inizio". Schiacciata da una sorta di insopportabile senso di colpa o dal peso di un'insormontabile "inerzia", come lei stessa la definisce,

questa donna si uccide interiormente e spiritualmente, seppellendo la vecchia Lindiwe sotto le vesti della nuova identità che si è artificialmente costruita e a cui ha dato il nome di Ruth.

Ruth e Lindiwe convivranno per trentatré anni nel medesimo corpo, tuttavia il vecchio io sarà condannato a diventare sempre più tenue e inconsistente, fino a scomparire, perché la prima giudica la seconda inadatta al contesto in cui ora vive e non solo per ragioni di sicurezza, ma per un più profondo senso di inadeguatezza (significativo il fatto che gli abitanti del nuovo paese non si sforzino di pronunciare il suo vero nome, che considerano "troppo difficile": "Qui, dove le cose avrebbero dovuto essere migliori, la vicina di casa non riusciva a riconoscermi per quello che ero a partire dal mio nome [...]").

E' quindi la stessa Ruth che, inghiottendo Lindiwe in una sorta di sacrificio auto-cannibalesco, le precluderà qualsiasi spazio per emergere: si rifiuta perciò di insegnare alla figlia la propria lingua e di parlarle della propria storia, ma soprattutto soffoca i propri istinti come quello della scrittura che in Sudafrica costituiva la sua voce più intima e autentica, strumento di espressione e di sovversione.

Sarà proprio la difficoltà ad accostarsi di nuovo alla scrittura, rappresentata dal foglio bianco su cui comporre la lettera all'amica lontana, ad offrire alle soglie delle prime elezioni democratiche sudafricane del 27 aprile

italofonia e europa postcoloniale

1994, l'occasione per fare finalmente i conti con la propria identità lacerata. "Torno? ... Tornare?" è il tormentoso interrogativo che si ripete per gran parte della narrazione. La recente storia percorsa dal Sudafrica ci ha insegnato che, dopo situazioni drammatiche come quella vissuta dal suo popolo per 46 anni sotto il giogo dell'apartheid, non è possibile confrontarsi col passato e guardare serenamente e costruttivamente al futuro senza essere disposti ad aprirsi al compromesso. Non a caso quello della riconciliazione è forse uno dei temi più controversi, ma anche dei più interessanti, con cui si misura la nuova letteratura della cosiddetta "rainbow nation".

Nel pur timoroso tentativo di affrontare la realtà, Ruth riuscirà finalmente a confrontarsi con il proprio passato, capendo che ciò che è stato non si può cancellare perché "[...] il passato ha radici di mangrovia, dure e taglienti [...]" e "[...] la memoria ha radici lunghe [...]" la memoria non è mai morta"... "Ciò che è irrisolto prima a poi torna a chiedere spiegazioni." La voce di Lindiwe troverà, infine, uno spiraglio per affiorare e le due identità un luogo per riconciliarsi, così che Ruth capirà che "torno da un'assenza ... siamo stati assenti per così tanto tempo ... Dobbiamo ripopolare le nostre parole spente per tanti anni". Con una scrittura dal taglio assolutamente originale in cui prosa, poesia, dialoghi di impostazione teatrale sono indissolubilmente intrecciati, dove flash-back illuminano con il bagliore di un lampo episodi del passato sovrapponendosi al presente del racconto e la narrazione appare contaminata dalle numerose citazioni di alcuni "grandi" che si sono confrontati col topos dell'esilio (in particolare risuona l'eco di Beckett, soprattutto nei dialoghi fra più voci che si rivelano le diverse facce di uno stesso io), Valentina Acava Mmaka ci fa dono di un testo che ripercorre gli orrori perpetrati e lasciati in eredità dall'oscuro mostro dell'apartheid attraverso la delicatezza del tocco delle sue parole. →

Itala Vivan

Ann Harries, *Manly Pursuits*, London, Bloomsbury, 1999, pp.340

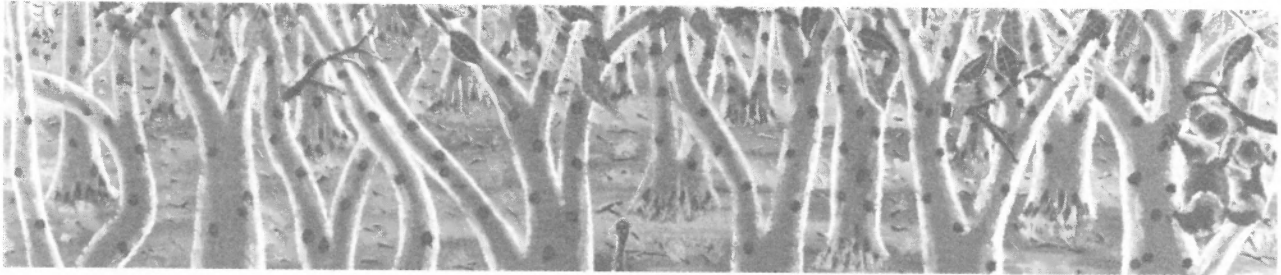
Il curioso e divertente romanzo di Ann Harries è uscito già da qualche anno e senza sollevare molto scalpore, andando ad aggiungersi alla messe ormai cospicua di letteratura in lingua inglese fiorita in Gran Bretagna ma chiaramente iscrivibile a una ispirazione culturale postcoloniale. Ann Harries infatti è sudafricana di origine, e durante l'apartheid insegnava in scuole delle township intorno a Cape Town; ha infine abbandonato il paese per militare nelle file dei movimenti antiapartheid.

Il libro è una sorta di fantasia postimperiale che si colloca nell'ambiente di Cape Town alla fine dell'Ottocento e proprio alla vigilia della guerra angloboera, nel 1899, mettendo in scena una serie di grandi personaggi dell'epoca, da Cecil Rhodes a Rudyard Kipling ad Alfred Milner alla stessa Olive Schreiner, che vengono presentati dalla voce di un tipico figlio del vittorianesimo, un timido e complessato ornitologo dell'università di Oxford amico di Lewis Carroll e anche di Oscar Wilde, appassionato di fotografia e naturalmente dalla sessualità repressa che esplose in modalità più o meno prevedibili. Il prof. Francis Wills – così si chiama l'ornitologo – si reca nella residenza di Rhodes portando con sé un gran numero di uccelli tipicamente britannici che il magnate intende liberare nell'area del Capo per popolare di cinguettii e gorgheggi britannici quella colonia che è ormai quasi sua. Nella residenza di Rhodes si imbatte in una serie di avventure e nel contempo ricorda, da solo o con altri, momenti antecedenti della sua vita oxoniense. Va detto, per inciso, che nella realtà storica è effettivamente avvenuto che Rhodes architettasse questo bizzarro progetto di colonizzazione ornitologica del Sudafrica, seppure senza successo; tuttavia Francis Wills è un personaggio immaginario,

a differenza di tutti coloro che incontra o ricorda durante la spedizione nella fastosa residenza di Rhodes addossata alla Montagna della Tavola e immersa in un parco lussureggiante dalle cui ombre e radure emerge una Olive Schreiner angosciata dall'imminenza della guerra e tutta tesa ad assicurarsi l'aiuto di Wills per impedire l'inevitabile. Wills tenterà di assecondarla suo malgrado, sedotto dalla passionalità dell'appello della Schreiner: ma il colpo non gli riuscirà, e provocherà la sua rovina e la perdita del favore di Rhodes. Se la spedizione ornitologica appartiene alla storia, la ben congegnata figura di Wills viene astutamente contrapposta al personaggio robusto e possente di Rhodes e alla schiera dei cortigiani, seguaci e alleati che popolano il teatro dell'azione che diventa, nel romanzo, il centro del mondo.

Ironica e spiritosa, ma anche interessante, la ricostruzione di determinati aspetti della cultura tardovittoriana di cui sono protagonisti ma anche vittime gli uomini, che nei loro *manly pursuits* si assicurano patrimoni incommensurabili, scatenano guerre, scrivono romanzi e percorrono in lungo e in largo il mondo in cerca di avventure e di potere. Lucidamente impietosa la lettura che fa Olive Schreiner di tali avventure, denunciando la stoltezza maschile e l'immensa vanità con cui viene condotto il gioco del potere. Ma oltre al denaro e ai diamanti, v'è anche il gioco delle passioni in cui entrano Ruskin e Wilde, animatori di rivoluzioni etiche e intellettuali ma rosi da turbe mentali e comunque macinati dal sistema egemonico.

Una penna femminile assai garbata e piacevole, questa Anne Harries, che conduce con scoperta ironia postcoloniale una sua rilettura dell'epico scenario coloniale di fine Ottocento in cui brilla, non troppo nascosta, una vena di nostalgia per la grandezza di un impero ormai tramontato. →



Johanna Sceberras Trigona

Selection of Contemporary
Maltese Writings from *Il-Malti,
Rivista ta' l-Akkademja tal-
Malti, Klabb Kotba Maltin, Harga
Letterarja LXXVIII, 2006*
.....

The two poems and short story selected, though very different, are all closely linked and are clearly indicative of the main concerns of contemporary Maltese thought and writing. These concerns, though coloured by elements which render them particular to Malta, cut across borders, time and space and therefore have a wide-ranging relevance to life beyond our circumscribed shores.

'Funeral' by Henry Holland and 'Biljett Miftu[' by Karl Schembri attempt to convey in totally different ways the conflicts within our Maltese identity which has been shaped and moulded by both our colonial past and chequered history as well as by the strong influence of the Catholic Church. These conflicts are typical of a generation born and bred on a small island which moved in the early 60s from having been an English colony for over a century and a half to a country determinedly and doggedly seeking its own identity by re-defining itself and establishing its own political, cultural and economic independence. Yet, albeit seeped in histor-

ical and political thought, both poems transcend history and politics.

Undeniably, Catholicism and our different colonial masters, more especially our British colonial masters, left an indelible mark on the post-2nd World War generation, namely those born in the 50s like Henry Holland. His poem 'Funeral' was prompted by the death of Pope John Paul II in 2005. The opening line blandly states that no one went to school on the day of the Pope's funeral as a sign of unofficial general public mourning attesting to the centrality of religion in Malta. This momentous event triggers off the memory of another funeral, that of Sir Winston Churchill which had taken place 40 years earlier. However, the poet recalls that on that occasion there was no public mourning and life went on as usual. But not so for the Holland family. The poet's father, here portrayed as an ardent Anglophile, made his children skip school as a sign of respect for Churchill and so they could watch this statesman's funeral on their then black and white television set. The poet distinctly remembers how he and his siblings were all "arrayed" at either end of a bed like soldiers in front of the television set. No one dared break the respectful silence. They all sat still, eyes fixed on the screen only moving to stand up to the first notes of the British national anthem. The following day, Miss Tessie, the poet's teacher, asks him in English, English being the language

of 'education', why he had not turned up for school the previous day. The boy proudly declares in Maltese, significantly not in English, that he had stayed at home to watch Churchill's funeral. At this Miss Tessie bursts out laughing at him derisively in front of all the class like "a cackling hen". Forty years on he can still feel how his face burned red with embarrassment and mortification. The stinging memory of that moment lingers on painfully in his adult mind and he can still hear his father's voice singing the 'God Save The Queen' anthem out of tune.

In this short and simple poem Holland delicately but effectively arouses a sense of pathos brilliantly evoking the psychological trauma and confusion within the mind of a child caught in the political and cultural conflicts of the time.

Karl Schembri's 'Biljett Miftu[' or 'Open Ticket', like 'Funeral' has as a central motif the problem of identity. However, it is tackled from a radically different angle and is not as straightforward or as accessible as 'Funeral'. It is a complex and intrinsically existentialist poem deeply imbued in post-modernist thought. The imagery is surreal and vividly echoes Fukuyama's theory that contemporary man is made up of collective identities, having evolved beyond identities defined by religion, society and nation. In fact, 'Biljett Miftu[' is bursting with a multiplicity

of images and a riot of colour. The poet's use of abstract language and dream-like imagery vigorously convey the idea that happiness lies in the recovery of inner authenticity and in the search for fulfilment of an inner plan rather than conformity to society's expectations. He attacks and condemns in no mean terms the treacherous role played by society and, more especially, by the Church in making man betray his own self or, rather, selves and inner voices and desires allegedly for the 'greater good' of society. To Schembri's mind contact with one's inner nature is in danger of being forever lost through the pressures of social conformity. His is not a search for a single, finite and monochromatic identity or a resolving of all inner conflicts in order to find his one and only real homogenous identity. For him a singular identity is nothing but a fallacy imposed upon us Maltese by Church and State to control man. He flatly rejects the notion that fulfilment is to be found in denying one's ever-evolving diversity and identity. He glories in his cultural diversity and pluralism and in an eventful history which has blessed him with a multitude of identities forged by years of different socio-religious-cultural influences.

He introduces himself primarily as a man carrying a suit-case, an open ticket, constantly on the move, rootless yet, paradoxically, rooted to his native land, feverishly trying to find himself yet always ending up finding many, varied selves. He is a composition of multi-national, multi-social, multi-cultural entities. His native land is the colour of the sun, presumably the sun-soaked island of Malta, but he feels he does not really belong solely to this diminutive land but to the wider world at large which beckons him and urges him to shed his insularity.

This poem forcefully and boldly conveys the claustrophobic insularity felt by a poet living on a small and parochial island and by the compelling need to widen his horizons. Yet, he is simultaneously well aware that he cannot truly escape from all that which makes him also Maltese.

But he has no chip on his shoulders. He happily reconciles his "Malteseness" and his "otherness", his need to belong yet not belong. He clearly rejoices in this healthy and life-giving, confusion and chaos, believing that his multi-faceted self renders him richer and stronger because he can embrace all humanity and accept his inner contradiction. Consequently Schembri does not feel that his identity has been mutilated on account of the fact that his origins have been obscured and blurred by different colonial influences or because his mother tongue speaks in different dialects. This of course, runs counter to an earlier purist approach which urges the spurning of everything considered non-Maltese as hampering the search for a true Maltese identity.

In this poem the Church is denounced as a charlatan, the chief deceiver of mankind plying its followers with the incense of hollow promises of peace and happiness, echoing Marx. He stands on the Church parvis and defiantly abjures the bible, recanting the verses he was made to regurgitate all his life. And he feels cleansed and liberated, free to believe in what he wants to believe in such as in graffiti scribbled on walls. To come to this point where he has found all, yet nothing at all, he has had to strive hard but he feels fulfilled because he has found his country which has no borders and no limitations.

'Bl-Ir[is]', meaning 'Going Cheap' is a short but shocking story by Vince Vella. He pithily deals with a topical subject highlighting the contemporary tragedy of irregular immigrants. It focuses on the exploitation of these illegal workers and the problem of irregular immigration which is not restricted to Malta alone but which today besets most countries bordering the Mediterranean.

The scene is set in Malta on a construction site. The workers are, as has become the norm, mainly foreigners, obviously without a work permit. Fajsal, the barefooted Egyptian protagonist puts down his spade and leans on it observing the scene around him. It is a sweltering hot day

and the apartment block he and some other twenty illegal workers have been constructing is nearing completion. He has a gut feeling that something is not quite right. In one week the number of workers has risen from the usual eight to at least twenty. Like Fajsal, all of them are worked to the bone for a pittance. But they have no choice. It is the only way they can make enough money to follow their dream and leave our 'Christian' shores in the hope of reaching mainland Europe where they believe they can finally lead a decent life befitting a human being. On this particular day Fajsal has something else on his mind that is worrying him other than that he will soon be out of work. His dour and sullen boss who is normally always scowling today sounds suspiciously cheerful. Fajsal's sense of foreboding grows stronger. It is Friday, pay day. The boss hates parting with his money and on Fridays he is always in a worse mood than usual because of this. So why is the boss so cheerful today? There are even more workers than usual and so he would have to fork out more money. It doesn't make any sense at all to Fajsal. His ever-growing unease pervades the story.

Another character, Kablan appears on the scene. He is the Tunisian overseer, an immigrant like all of them. He and the boss are talking softly to one another. Fajsal smells trouble. There is an hour of work more to do but barely half an hour passes when Fajsal hears someone shouting from behind the block that the police are approaching. At this all the workers take to their heels and run for their lives through the empty fields lined with prickly pear trees. The hot soil and sharp stones hurt Fajsal's bare feet. In his panic he left his shoes behind. But there is no time to stop and he carries on running till the apartment block can be seen no more and he reaches 'home', a dingy two-roomed flat he shares with five others in Bu;ibba, a sea-side tourist resort. He throws himself on one of the mattresses laid out on the floor. He is exhausted and emotionally drained. A week's work all for nothing. He feels cheated but like the others he doesn't

dare go back to ask for his week's wages even though Fajsal has a nagging feeling that the police raid was nothing more than a set-up. Yet, he doesn't take the risk. He has heard that such low-down tricks have often been played on illegal workers. He feels helpless but what makes him feel more angry and frustrated is that they had been cheated of a week's back-breaking work with the collaboration of Kablan, one of them. He feels betrayed by one and all. His spirit is broken. Fajsal turns on his side, huddles up and covers his head with a sheet like a shroud.

The despair felt by Fajsal is almost tangible. He is sapped of all strength. Vince Vella movingly and poignantly highlights the tragically desperate plight of all illegal immigrants who risk life and limb to escape from their poverty-stricken, war-torn countries in search of a better and more humane life. But they leave one hell hole to find another. This story needs little comment. The stab of pathos we feel at the end says it all. –

Bernadette Pace Falzon

Pierre J. Mejlak *Riħ Isfel*, Merlin Library Ltd. Malta, 2007

Pierre J. Mejlak is a young Maltese author, born and bred in Malta's sister island - Gozo - and, seeing the number of awards he has already collected for his various publications, he would seem to have a brilliant future as a writer, besides working as a translator for the EU in Brussels.

His novel in Maltese, *Riħ Isfel*, (*Southern Wind* or *Scirocco Wind*) published in 2007, strikes one as innovative both in its narrative technique as in the issues and themes it evokes, especially in someone who has had a Maltese upbringing, whatever his location at the present.

The Maltese title *Riħ Isfel* refers to the southern wind, known mostly as

the scirocco wind which sweeps through the Maltese islands, especially in summer, but also at other times of the year, bringing with it humidity and a malaise or discomfort even in healthy human beings. It is very common to hear people, not only in Malta, but also in Sicily, complaining of ailments which, according to them, are brought about by this wind. *Riħ isfel* or someone who is under the effect of the *riħ isfel*, in the Maltese language refers also to someone in a bad mood or mental state of unease. This *riħ isfel* pervades the novel till the very end, with the characters complaining of its presence and, also, with the stickiness and grey skies it usually brings with it, adding a touch of sultriness to the already rather heavy atmosphere of the narration.

The story presents itself as a psychological novel with a Maltese village as setting. Unlike Georges Simenon's or Andrea Camilleri's stories, it does not have a main character who investigates the accomplished crime, also through his analysing the psyche of the suspected culprits. An omniscient narrator here relates the everyday lives or parts of the everyday lives of the people who populate the village of San Felip. It is again the narrator who, through a flash back at the end of the story, reveals to the readers the identity of the villain who, till the end remains unknown to the rest of the characters. The village, although bearing an imaginary name, could represent any village in Malta, with its inhabitants all knowing each other and each other's private business. The fact that other parts of Malta are mentioned with their real name in the novel underlines the fact that this village is endowed with a mythical and universal significance.

What is striking in this novel is that, although the outline plot could be played out anywhere, it is yet imbued with what can be perhaps called "malteseness" or Maltese traits. To begin with Mejlak uses the Maltese language for his narration - a language which is structurally Arabic, but which belongs, historically and genetically, to the group of

Romance languages - certainly not an easy choice, seeing also the social implications the use of this language brings in its wake in the island of Malta with its attribution either to, mostly left-wing, intellectuals or to low class citizens. The choice of language is rendered more realistic by the fact that the action takes place in a village where it is easier to hear the local language being spoken than in more central and tourist parts of the island such as in the town of Sliema and in the northern parts considered more chic and therefore populated by those who prefer to use the colonizer's language (Malta was an English colony until 1964), and rather scorn the Maltese idiom.

Many English loan words and phrases are used in the novel, especially by young people, such as for example in their communicating through sms. We also find the presence of the Maltese/English version of English words such as the English sounding version of the word "mobile" which becomes "mowbajl" in the Maltese variant.

Apart from the Maltese/English, colonizer/colonized linguistic scenario, the novel presents other strong local aspects which are never absent from the scene.

The main settings of the story are the village square in front of the ever present churches in Malta, the church itself, the local kazin or club, usually frequented only by men, the houses, but mostly the kitchens of the houses of the main characters, a beach and fields adjoining farmhouses. This rustic and rather claustrophobic setting which, however, does not represent the more urban parts of the island acts as background, not only to the main plot - that of the disappearance and assumed murder of a boy, but forms a backcloth against which human nature, in this case rather a degenerate one, takes its course and against which human vices, which might appear insignificant in everyday life, throw an enlarged shadow. The taunting of the village idiot, the cruelty to animals, the bickering of neighbours, the betting which goes on in the club and which appears to be the only form of entertainment are all present-

ed in a heightened light to represent the worst of village life, blessed by the omnipresence of the clergy.

In such a rudimentary atmosphere, reminiscent of a far gone past, the presence of technological means, such as mobiles, cd players, and, especially, television constitutes an alien presence. The latter erupts into this realistic and yet unrealistic atmosphere only to bring news regarding, not the world outside, but the happenings of the village itself.

The emigrant, a figure of utmost importance in Maltese history, seeing that there are more Maltese living outside Malta than there are on the island, especially in America and Australia and many of whom return, in the end, to their native land, is also present in the novel in the characters of two Maltese/Americans who attend the club and whose high bets give more verve to the game.

What can be considered a new note in the variety of local characters is presented by a local priest who, having lived in Italy, is nostalgic for that country and introduces snatches of Italian language, songs, and ways of life. This brings to mind, although in a lighter vein, the nostalgia of some Maltese for Italy and Italian politics before and during Fascism. Italian was very much spoken in those days, before the English colonizers imposed English and Maltese as the official languages.

The only faint protest against such a restricted life and state of affairs comes from one of the adolescents in the novel who, in a moment of clear vision and sincerity, expresses himself thus to the girl he would like to court:

“Sometimes I wish I had not been born in such a small village. Here everyone knows everyone else. Everyone wants to know everything about everyone. If you go out in the street you have to greet everyone. It’s as if you cannot walk from your home to the square with your hands in your pocket. You cannot do anything. It’s as if your life has been cut out for you the day you were born and if you try to not to follow it completely, My Lord, everyone notices and talks about you. But, when the

occasion arises. - when it would be necessary for people to talk, everyone is silent. Either because the one involved is a relation, or because you are afraid of him or because you ask yourself, why should I interfere? And so everything remains as it is. And nothing changes. And everyone plays the part of the saint. Everyone in church. Everyone smiles at the parish priest. As if he were on another level. Goodness personified. Everyone puts himself forward during the feast day and plays the fool in front of the statue. But then, away from other people’s eyes, everyone does what he wants” (my translation). -

Carmen Sammut

Lino Spiteri *Jien u Ghaddej fil-Politika: Gabra ta' Memorji*, Malta: Publishers Enterprises Group (PEG), 2007

In recent academic efforts to steer journalism studies away from Anglo-American explanations, there is reference to a Mediterranean approach, where the media are described as “pluralist” and “polarized” (Hallin and Mancini, 2004). In this region, there is a long-established tradition that links journalism to politics and literature. Journalism in the Maltese Islands is a typical example of the strong advocacy tradition where media with a mission are mainstream and coexist with public, professional and commercial set-ups. Moreover, there is a long-established symbiotic relationship between journalism and literary-writing. As suggested by the American scholar Michael Schudson (2001), in this region journalists were authors and political thinkers and so they did not necessarily need the professional ideology of “objectivity” and “detachment” to advance their status. In Malta this fusion of journalism, literary writing and political activism is epitomised by Lino Spiteri (born 1938). *Jien u Ghaddej fil-Politika: Gabra ta' Memorji* (My Passage through Politics: A

Collection of Memories) provides us with his depth of experiences and insights.

In post-independence Maltese politics, voters became symmetrically divided between the Malta Labour Party and the Nationalist Party¹. Until he resigned from politics in 1998, Spiteri was a key MLP exponent and served as a cabinet minister during various Labour administrations. He was first elected in Parliament at the age of 23. For most Maltese parliamentarians politics can only be a part-time activity, and so he first worked in journalism. When he later became an economist, the links with the media were maintained through column-writing.

On top of political activism, Spiteri had equal passion for literature. Since 1968 he wrote eight short-story books (one in the English language), a socio-political novel and three poetry books that entrenched him as one of the leaders in the national literary scene. The Maltese vernacular has Semitic origins but is written in the Latin alphabet. While now it is one of the official EU languages, in Malta the English language has been employed to signify cultural capital and affluence. Spiteri’s choice of his native language can be taken to be an ideological statement, as is the case of most Maltese authors of his generation.

Spiteri does not center the opening of his account on recollections of his birth-home. In the book, his family of origin provides a foreground to his baptism into political life, when aged 5 he attended his first political rally (Chapter 2) and to his literary genesis (Chapter 4). In the initial chapters he discloses his youthful struggles to overcome shyness as he coped with a physical impairment. “As I was growing up, I was very timid... In first-time encounters, I feared people would not accept me” (p. 37).

The transitory nature of political life is the key theme of the book, which was conceived in his mind during a meeting with seminarists. The author understood that a new generation of priests was totally ignorant of the 1960s politico-religious crisis even though it was a critical point in

Maltese history. Then the Roman Catholic Church had interdicted and punished many left-wing politicians and journalists, Spiteri included. Hence, the book was not born out of nostalgic reminiscence but it was intended as a quintessential repository for memories.

As he slips from present day reflections into the past, he is somehow defying his anxieties about the transience of everything. Anything can disappear and be forgotten, as in the case of his political mentor, the former Labour Health Minister Dr Albert Hyzler. In Chapter 3 he describes how this political “giant” spent his last miserable days in hospital care and in the hands of medical assistants who were clearly oblivious about his previous eminence. Spiteri is highly aware that national memory is vulnerable. It can be easily torn or manipulated. There is often little left of memory, even though our present has strong links with our past since we inhabit the same geographical and historical spaces.

As Spiteri put his recollections and reflections in writing, he acknowledges the truthful status of memory. He entitles his book “memories” not “memoirs”. Although this is not an autobiography, he appears like a modern-day Achilles fighting his Trojan Wars with his pen (or rather computer) to earn his place in written history. While “memory” tends to inhabit the province of imagination rather than the province of history, Spiteri is aware that, as observed by Paul Ricoeur (2004), memory can indeed be in charge of history.

In his book he writes about known figures and muses about their encounters and interactions. He provides us with insider knowledge about well-known national and international events that include the hijacking of the *Egypt Air* plane in November 1985, which was on its way from Cairo to Athens and was redirected to Malta. Spiteri was then a member of the cabinet and in his “memories” he divulges the reactions

of various cabinet ministers and his own positions on the events that led to the tragic loss of 58 people. Hence, the subjectivities we read in this account render this work into a highly valuable and valid record of the new complexities that emerged in post-colonial Malta and the developments that took place until the end of the 20th century.

As he takes us from one anecdote to the next, from one personality to another, Spiteri also shows us that the ‘small bowl, big fish syndrome’ may open politicians to enriching experiences but it can also weigh down on them. At times, the small context feels claustrophobic. A politician may be encircled with people and yet there are moments when he/she may lead a lonely existence. This is illustrated by an incident which occurred after the Labour Party’s electoral defeat of 1987. A flat tyre forced the author to drive off the road and wait for assistance. He waited and waited but nobody stopped. Help only came from his Nationalist counterpart John Dalli, who was now a Minister, who happened to be passing by. Yet another confirmation that public memory is short indeed.

Spiteri also shares several unresolved personal qualms, some of which resurface throughout the book: How far should a politician give in to party structures and leaders? How do you cope when you cannot deliver to needy constituents or fulfill excessively high expectations? How do you strike a balance between political pragmatism and convictions? These dilemmas are further exacerbated by intra-party rivalry with competing candidates and inter-party conflicts aimed to attain and maintain power. Such questions fuel a number of personal struggles and demand considerable resilience.

When he walked away from politics, Spiteri did not disappear from public life. He remains a prolific commentator who impacts on public opinion. It is thus not surprising that when the book was launched in spring 2007 it

attracted generous media attention. It was an immediate bestseller as television crews filmed long queues awaiting the author’s signature; an uncommon scene in the Maltese islands. The book was reprinted merely a few days after its launch.

This book may be considered as the apogee of Lino Spiteri’s writing career. In the first part of the book his memories crystallize through a captivating literary style. He then slowly tiptoes into a style that is closer to journalistic commentary.

The concluding chapter is the most reflexive. He discusses the role of politics and politicians in democratic life. While critics claim that politics is a filthy game, Spiteri proposes that the seeds of such derogatory perceptions are sown in partisan campaigns aimed at dragging the adversaries’ names through the dirt. These often boomerang as they dampen the spirit of genuine players whose contribution is indispensable for democratic processes. Such dysfunctional strategies are not merely imprinted in his “memories” but also a present-day reality and Spiteri warns that such tactics should not be taken into the future. ▸

References:

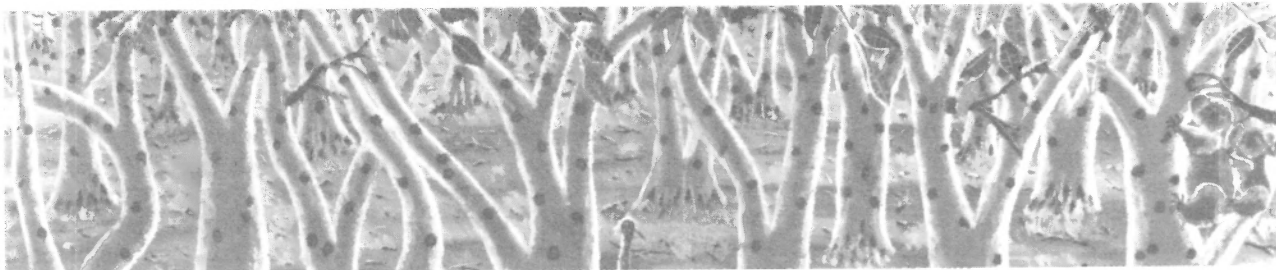
Hallin, D. C., & Mancini, P. (2004). *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. UK: Cambridge University Press.

Ricoeur, Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*. (Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer), USA: University of Chicago Press.

Schudson, M. (2001). The objectivity norm in American journalism. *Journalism*, 2(2), 171-173.

¹ The archipelago of 316 km² is made up of Malta (246 km²), Gozo (67 km²) and Comino (3 km²). The total population is less than 400,000, which is almost equal to that of Luxembourg, the smallest member of the European Union.

scozia e galles



Marco Fazzini

Le piccole patrie insidiano la letteratura inglese. Ma è proprio vero?

In risposta allo scritto di Sergio Perosa, apparso sulle pagine del *Corriere della Sera* il 26 agosto 2007, mi preme qui esprimere il rincrescimento per il mancato approfondimento di certe questioni nodali, sia letterarie che politiche, culturali e sociali, tanto da ridurre certi punti scottanti concernenti la sofferenza e le voci di svariati popoli a gioco estivo da ombrellone.

Si parlerà di Scozia, ma non è forse necessario ricordare e puntualizzare che le intersezioni culturali, il plurilinguismo e certi presupposti che potremmo oggi definire "interculturali" o "post-coloniali" non sono alieni a tutti quegli autori della contemporaneità provenienti dalle ex-colonie, e non solo da quelle, come non lo erano agli autori del passato, valori comunque da sempre cardine dell'internazionalismo degli intellettuali scozzesi rispetto a quelli inglesi provenienti dal Centro. E se è vero che il localismo e l'appartenenza ad una nazionalità hanno servito, prima che la letteratura (o in qualche caso: assieme alla letteratura), le più toccanti rivendicazioni della dignità personale e della democratica autonomia, la preoccupazione che i grandi autori propriamente "inglesi" riman-

gano in quattro gatti resta un fatto puramente accademico, un timore del recensore e di pochi altri.

L'appropriazione di cui ci si lamenta nella recensione non è altro che giusto desiderio di riscatto, di riconoscimento identitario, di riconquista di tutte quelle prerogative negate per secoli a dispetto di indubbe appartenenze culturali, nazionali e linguistiche, un atto dovuto per tutte quelle nazioni o stati che si sono visti colonizzati, e sono in certi casi ancora pesantemente neo-colonizzati da appropriazioni ben più potenti e coercitive.

Quando le problematiche legate all'emigrazione forzata (come nelle *Clearances* scozzesi), alle deportazioni, all'esilio o all'auto-esilio, e alle soppressioni linguistiche ci pongono di fronte a questioni che riguardano la dignità e l'identità nazionale, e il posto occupato dalle conseguenti opere letterarie scaturite da quelle voci, si rischia di rasentare davvero il ridicolo nel glissare su tale realtà, e non riconoscere quanta sofferenza, e spesso anche quanto sangue, siano stati necessari per far valere diritti morali e civili, patrimoni linguistici e letterari, e farsi accettare al di là di ruoli di dipendenza, o schiavitù. Come dice Jamaica Kincaid dei suoi progenitori di Antigua: "Quando non sono più schiavi, quando sono liberi, non sono più nobili e di stirpe illustre; sono soltanto esseri umani".

I grandi autori che scrivono oggi in inglese, in scots e in gaelico in Scozia

sanno perfettamente di che nazionalità sono, dove stanno e dove operano, come i grandi di quel passato sapevano quanto contasse la loro nazionalità, poi negata, e la loro identità, anche a fianco di polemiche indirizzate contro il sistema politico e culturale della loro terra. Non fa lo stesso Consolo in Italia? Non lo facevano, in un passato vicino e lontano, anche Pasolini e Dante? Eppure, non esitiamo oggi a definirli autori "italiani", di certo non toscani, friulani o siciliani (o, addirittura, tosco-italiani, austro-italiani o siculo-italiani). Il "se" ipotizzato da Perosa è una impropria illazione. Zanzotto, Parise, Comisso e Piovene sono italiani, e non veneto-italiani, come Pavese, Calvino e De Amicis sono italiani, e non franco-italiani, e così via. La Scozia ha un suo Parlamento, anche se ha impiegato circa 290 anni per ri-ottenerlo, e viene rappresentata nel mondo da delegazioni culturali, politiche e sportive. Visto quindi che esiste una Scozia, come esiste un'Irlanda, un'Australia, un'India e un Canada, appiattire quei popoli, e quelle identità, ad una supposta quanto inesatta nazionalità "inglese" è, ripeto, strategia appropriativa di scarsa valenza. Ma si crede davvero che Scott o Stevenson non siamo scozzesi? O è tutta una *boutade*?

Sappiamo che il recupero delle identità negate dalla colonizzazione ha aiutato e accompagnato gli eventi della decolonizzazione, riconquistato dignità perdute quando "dignità",

come ci dice Wole Soyinka, è un valore ricorrente nelle trattative e nelle comunicazioni tra nazioni e stati, e anche ricostruito il rapporto con se stessi attraverso la memoria (si veda, in Scozia, il poema epico *Brus* di Barbour, datato 1375 ma anche, in tempi più recenti, la trilogia di Gibbon uscita tra il 1932 e il 1934 o tutto il lavoro letterario di Hugh MacDiarmid), permettendo di contemplare la necessità di ridefinirle in chiave dialettica, o addirittura, secondo Édouard Glissant, in una convivenza all'interno di una nuova positività Babele.

Dopo la trasformazione e lo sfruttamento del suolo scozzese secondo logiche capitaliste tutte inglesi (che ancora oggi veicolano ai nostri occhi alberi e pecore quali elementi autoctoni, e non lo sono!), che si appropriano del petrolio del Mare del Nord e lo affidano a multinazionali anglo-americane, o forzano fino a Novemcento inoltrato le popolazioni di interi paesi o cittadine delle Highlands ad emigrare oltre oceano, la parola che mi sovviene è ancora "dignità": si permetta a individui e popoli di stare al loro posto, al posto giusto, secondo i loro desideri ed i loro diritti, lasciando loro ancora la possibilità d'un grido, il grido, come dice ancora Soyinka, di ogni popolo "sconfitto sul piano delle armi e su quello diplomatico, quando scopre di non avere più nulla su cui trattare: ciò che ci permette di continuare a vivere è un patto che non ci rende schiavi di un'imposizione, ma una delle due parti in un accordo". →

(Marco Fazzini, a cura di, *Alba Letteraria*, Mestre, Amos Edizioni, 2005; Jamaica Kincaid, *Un posto piccolo*, Milano, Adelphi, 2000; Wole Soyinka, *Clima di paura*, Torino, Codice Edizioni, 2005; Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998).

Esterino Adami

Suhayl Saadi, *Psychoraag* (2004),
Edinburgh, Chroma, 2005, pp.
438

Psychoraag costituisce un curioso esempio di testo narrativo che sintetizza stilemi alquanto diversi fra loro: innanzitutto per la doppia vocazione identitaria, pakistana e scozzese, per l'uso fantasioso dell'inglese arricchito da prestiti urdu, termini scozzesi e *slang* giovanile, e infine per l'importanza data alla musica, vera cornice e sottotesto dell'intera opera.

Concepito come una sorta di monologo interiore, in una dimensione onirica con lontani echi di realismo magico, il libro segue le sei ore dell'ultima diretta di Zaf, giovane DJ di origine asiatica presso una radio indipendente di Glasgow che sta per chiudere definitivamente. Attraverso le canzoni scelte dal giovane, rivivono tutti i personaggi della sua vita, e prende corpo una narrativa parallela che ripercorre le difficili esistenze dei suoi genitori, prima sposi al di fuori di un matrimonio combinato nel rurale Pakistan, e poi migranti smarriti a bordo di una scassata Ford diretta in Gran Bretagna. Alternando musica e parole, l'autore ritrae i legami sentimentali di Zaf, come l'ex fidanzata Zilla, anche lei originaria del subcontinente indiano e prigioniera dei labirinti della droga, o la scozzese Babs, infermiera energica con la passione per la moto. ("Baps, her gleamin white airms takin the judder fae the bike as, fur three honner years, she hud ridden the judder ae the waruld, the nearside ae her cheek wi the bone hidden beneath aw that paddin." p. 314).

Con un respiro cosmico, Zaf coniuga ricordi, dolori, speranze, con le storie dei suoi genitori, affrontando gli spettri del passato e le ansie del futuro, le amarezze della vita dell'espatriato con il furore della gioventù, ripercorrendo quindi il sentiero del padre, che a suo tempo fu schiacciato dal peso della tradizione in Pakistan e poi umiliato e offeso dall'Inghilterra postcoloniale. Ma proprio in Jamil, il padre ormai in decadenza fisica a mentale, il DJ scopre una figura di collegamento, un

ponte umano fra tempi e spazi diversi: "He was a sample of Pakistan, thrown at random into Scotland, into its myths. And, in Lahore, he had felt like a sample of Glasgow in the ancient City of the Conquerors. Yeah, the journey from the Clyde to the Ravi wis a voyage through time, space and spirit. It required a leap of faith, a sword dance but with scimitars instead of claymores" (p. 227).

È il fardello della memoria, dell'individuo e della comunità, che si sforza di testimoniare la forza dell'identità. Mixando i Beatles con i Cornershop, i Kula Shaker con Madonna, Zaf celebra la voce multipla del singolo e della collettività in bilico fra sogno e realtà, desiderio e paura, con un continuo gioco di rimandi sottili alla sua vita e alle vicissitudini occorse ai suoi genitori. Il potere salvifico e creativo della parola-musica si diffonde attraverso l'etere, investe Glasgow e diventa rizoma dell'esperienza umana: "After all, it wasn't so much about what you said, it wis more about who wis listenin. It wasn't just Zaf, who wis on multiple wavelengths, the whole bloody population of Glasgow wis tunin in on totally different levels – each person was listenin to a different Zaf, a separate show which bedded down inside each person's skull, their own receiver." (p. 19). In tale sovradimensione, quasi "epica", il DJ non rappresenta una semplice figura del mondo radiofonico, ma diventa piuttosto l'abile storyteller della tradizione asiatica, l'affabulatore che coinvolge l'ascoltatore-lettore, che spezza e ricostruisce l'intreccio verbale.

L'identità scozzese dell'opera emerge non solo nella ricca presenza di lemmi autoctoni o di origine celtica, ma anche in un affettuoso rapporto con la storia, antica e spesso malinconica, della Scozia, terra frequentemente abusata e ferita. Ma è proprio con questa regione che il migrante stabilisce un legame speciale, in nome della dignità umana degli umiliati e offesi:

White folk were also flyin off on Spanish holidays but, of corse, Asians didn't need either holidays or sex. They could make do with a journey from Glasgow to the far north, to the Nordic pole, to the end of the land – Balloch, Luss, Tarbert, Crianlarich,

scozia e galles

Tyndrum – and then into the big country – Glencoe, Fort William, Fort Augustus, Inverness, the Black Isle, Wick, John o’Groats, Dunnet Head. (p. 190).

Le brulle terre di Scozia, i poveri villaggi, le verdi brughiere, i *lochs* incontaminati paiono silenziosamente esprimere una solidarietà con i fuggiaschi della diaspora, in un abbraccio quasi materno.

Nato nello Yorkshire, ma residente da molti anni a Glasgow, Saadi ha già pubblicato racconti e poesie, talvolta sotto pseudonimo. Con *Psychoraag* affronta il tema della memoria, di come sia arduo e pur tuttavia esperienza completa venire a patti e riconciliarsi con le ombre del passato e della mente. Lo sfondo che intreccia sapientemente due mondi così diversi come il Pakistan e la Scozia, rende il testo decisamente peculiare, pervaso da un tono che si avvale non solo delle commutazioni linguistiche fra inglese standard e urdu, ma si arricchisce ulteriormente con l’apporto vivace del linguaggio musicale e dei registri colloquiali e urbani di Glasgow:

There’ll be nae requests tonight. Tonight, we’re goanna play the stuff we like – that Ah think will be similar to the stuff yous like – so, hopefully, we’ll all be *khush*. We’ll be hearin more fae ADF later oan in the programme and there’ll be the usual oorly news bulletins but, otherwise, it’s sax oors ae *pukka* solid sound. Oh, an, if ye hear sumhin in the backroon, don’t retune yer sets – it’s no interference, it’ll be a *daavat*! (p. 17).

In questo brano si noterà la penetrazione lessicale dell’urdu: *khush* corrisponde a “felice, contento”, *pukka* significa “originario o autentico del subcontinente indiano” ma anche “bello, magnifico”, mentre *daavat* si riferisce a “una festa, una celebrazione”.

Il romanzo, i cui capitoli scandiscono le ultime ore della diretta della radio pirata di Zaf dischiude forse un senso di ineluttabilità, una nostalgia che precede la cifra della fine, del silenzio, ma che è anche portatrice di una forma di speranza, nell’oscurità della notte e della *consolle* del DJ, nell’alternarsi della voce e della musica, nel ricordo

del padre, ormai anziano e malato, di Zilla, di Babs, e di tutti gli altri amici. Glasgow, città appesantita dal retaggio ottocentesco della rivoluzione industriale che pare animare le proprie strade vittoriane, e Zaf deve mediare fra dimensione onirica e mondo reale: “Noo it’s time fur me tae sink banck intae the total obscurity from whence comes oor only reality. It’s time fur me tae get real.” (p. 404). Vi sono anche momenti di violenza, forse tipici della scena narrativa angloscozzese contemporanea, ma Saadi, nel ridisegnare forme della diaspora, si allontana dai ritmi urbani degli autori più noti, come ad esempio Irvine Welsh.

Psychoraag può essere considerato quindi un’interessante proposta alternativa nelle letterature inglesi, soprattutto per la sua capacità di fondere schemi testuali e linguaggi dinamici. Accompagnato da un ricco glossario, soprattutto di termini urdu, e da un’accurata discografia, il romanzo pubblicato col sostegno dello Scottish Arts Council testimonia i conflitti interni della coscienza moderna dell’espatriato, alla ricerca di un’eterotopia felice: “The truth wis there wis no truth. You had to make up your own version of everythin. Every day, you had to be a wee creator. And, all the while, different versions of the absolute fought over your corpse” (p. 230). ↵

David Newbold

Justin Wintle, *Furious Interiors: Wales, R S Thomas and God*, London, Harper Collins, 1997.
Byron Rogers, *The Man Who Went into the West: The Life of R. S. Thomas*, London, Aurum Press, 2006

The photo on the cover of Justin Wintle’s *Furious Interiors: Wales, R S Thomas and God* shows a gangly, gaunt old man looking angrily out of a window. The window is the top half of the door to a tiny stone cottage in Sarn, at the end of the Llyn Peninsula in north-west Wales; the figure at the window, duffle-coated against the

cold, grotesquely tall against the low ceiling, and looking more like a troll guarding the entrance to a cave, is the Ogre of Wales, R.S. Thomas: Anglican priest, Welsh language activist, and one of the most prolific poets (in English) of the 20th century. In Byron Rogers’s version of the Thomas story, *The Man who went into the West*, we learn that Thomas ripped the central heating out of his retirement cottage because his wife, the painter Elsi Eldridge, found it ‘unappealing’. In winter the temperature inside could drop to 2° Celsius with the fire burning.

The two biographies of Thomas are separated by 10 years. Wintle’s unauthorized biography came out in 1996. An initial letter of intent to the poet received a courteous reply from the poet informing Wintle that he did not wish any biography to be written. All later letters went unanswered, although Thomas did allow himself to be interviewed by the *Independent on Sunday* in September 1994, in which he acknowledged that the book was being written: ‘I haven’t given my consent... I don’t want fingers poked into my life. I don’t know what they can unearth. I’ve never murdered anybody or robbed a bank.’

In 2006, six years after Thomas had died, the ‘authorized’ biography appeared, although it isn’t clear who authorized what. Rogers clearly had the sympathy of the poet, and the cooperation of his son Gwydion. But he only decided to begin writing the biography, he tells us, after rooting through four plastic bags of rubbish found in the attic of the cottage in Sarn, and finding, amongst other oddities, the beak of a puffin and the skull of a hare, an envelope containing grass seeds, a letter from Elsi to R S and Gwydion about euthanasia, a book of phone numbers with no numbers in it, and an envelope containing a single (dead) prawn.

Rogers, then, had access to material which was denied Wintle. And there are other differences, too. Rogers is Welsh, and himself an erstwhile poet. He first met Thomas in the 1960s, when he was 17 and studying at the University College of Wales in Aberystwyth. Since he didn’t have a

girlfriend at the time, as he disarmingly puts it, he would take the bus out to Thomas's parish, Eglwys Fach, to show Thomas – by now a well established poet – his own efforts. Thomas's comment, Rogers records, is a non-committal *H'm* (which is also the title of a collection of poetry which appeared in 1972), but he also treats the apprentice writer to insights into his parish life, and introduces him to the joys of 'peeing in fields'.

By contrast, Wintle is an Englishman, a travel writer and historian with two books on Vietnam under his belt. When he wrote *Furious Interiors* he was living in Pembrokeshire, which explains his interest in Wales and the Welsh language, but the fact would not have endeared him to Thomas, who railed against the English invader:

Come to Wales
To be buried, the undertaker
Will arrange it for you.
(‘Welcome to Wales’)

In spite of all this, the two books have a lot in common. Both of them tell the story of a journey, and both need to begin with a map of Wales. Ostensibly, as the titles suggest, the journeys are different. Wintle tells the story of a journey to the interior, to try to lay bare the inner wrestlings of a poet who also happened to be a priest; Rogers of the man who ‘reinvented’ himself as a Welshman, and whose whole life was a slow return via sleepy country parishes to the ‘west’, to Welsh Wales, and the ideal landscape (real and imaginary) of the *hen wlad* (‘old country’).

But both writers have to face up to the fact that a biography of R S Thomas presents particular challenges. It cannot be just the story of ‘a man and his talent’ – as for example (Roger's example) a biography of R. S.'s great namesake Dylan Thomas might be. Because the story of R S Thomas is the story of a nation, and a language, in crisis. And here, some background details are necessary.

In a sense, Wales *is* the Welsh language. The principality has never (unlike Scotland) existed as an independent state; when devolution in the 1980s brought a greater degree of self-government for Wales and Scotland,

Scotland was given a parliament, but Wales ended up with just an ‘assembly’. Throughout the twentieth century the language had been in steady decline. From more than 50% of the population at the beginning of the century, the number of Welsh speakers had fallen to 29% in 1951 and just 18.6% in the 1991 census. and the heartlands had shrunk to the north west and pockets in rural south west Wales. The introduction from the 1980's of Welsh medium education and a (much praised) television channel *Sianel Pedwar Cymru* (Channel 4 Wales) may have halted the decline – the percentage of Welsh speakers has remained constant since 1981, and the number of younger speakers of the language is actually increasing – but only an optimist would say that the future of the Welsh language is assured. However, the very fact that it has survived thus far – the strongest of the remaining Celtic languages, whose speakers far outnumber those of its northern cousin Gaelic – within almost spitting distance of London, and in spite of centuries of discrimination in favour of the use of English in Wales – in the legal system, in schools, and in public life generally – can be seen as something of an anomaly.

R. S Thomas was born in Cardiff just before the beginning of the Great War in 1913. His parents were both Welsh; his father, Thomas Thomas, spoke the language but his mother, who had been brought up by her uncle, a parish priest, did not:

I sucked their speech
in with my mother's infected milk

At the age of 5 the family moved to Holyhead when Thomas *père*, invalided out of the merchant navy, got a job with the railway company. Holyhead is an English-speaking enclave in a Welsh-speaking heartland, the end of the line from London where travellers to Dublin take the ferry. So Thomas was able to grow up hearing relatively little Welsh; it was only when he started at the local grammar school, which drew on a wider catchment area, that he would start to hear Welsh around him. From then on, Thomas is an outsider in his own country; contempo-

raries remembered him because he spoke no Welsh.

It was probably Thomas's mother Peggy who encouraged him to take holy orders, which nearly a century ago was still seen as a good career move. So Thomas read classics in north Wales (Bangor), and then went to theological college in the south (Llandaff). At Bangor, if we are to believe Rogers, Thomas, with his patrician English accent, was a figure of fun, and possibly the victim of bullying. Both Rogers and Wintle have a lot to say about the accent; Wintle, who recounts his own journey to listen to the eighty-year old Thomas recite his poetry at a literary festival in Hay-on-Wye (the Herefordshire border town and the second-hand bookshop capital of the world), is astonished because the voice is so utterly English: ‘like listening to Alec Guinness reading late Eliot’. The voice, then, remained until the end. But somewhere on the way, Thomas regained his linguistic birthright, becoming a fluent speaker of Welsh – which he used in the pulpit – and one of its most stalwart champions. When passing motorists in rural Wales stopped the lanky clergyman to ask for directions he would mutter ‘no English’ and stride on. ‘My father was an actor’, Gwydion tells Rogers. In fact, Thomas has it in for both the Welsh as well as the English, for the different ways in which they have let the rot set in. The South Walians, who have forgotten the language of their ancestors; the English, whenever they cross the border into Wales (especially to buy holiday cottages); the Welsh speakers in North and West Wales who let them in; and sometimes, it seems, just because they can't find the right words themselves.

Thomas's first job as an ordained priest took him as a curate to Chirk, a small town in the north-east, with England on one side of the main street and Wales on the other. It was here that he met Elsi (who was English) and here that he began to learn Welsh. A few years later, in his first post as parish priest, at Manafon, in the county which used to be called Montgomeryshire, and which has now reverted to the Welsh name Powys, Thomas suddenly comes into his own as a poet. As

scozia e galles

Wintle puts it, 'Manafon was the making of Thomas.' One of the features of Wintle's biography is the amount of space dedicated to the poems themselves. They jostle for pride of place with the recollections of people, often chance encounters of Wintle, who knew, or had met, or simply knew people who knew, the poet. Wintle has a lot to say about *The Peasant*, one of Thomas's best-known poems, from the 1946 collection *The Stones of the Field*, and which begins:

Iago Prytherch his name, though, it
be allowed,
Just an ordinary man of the bald
Welsh hills
Who pens a few sheep in a gap of
cloud..

It is, he thinks, about 'the naked oddness of a man pitted against the cosmos'.

The Stones of the Field was a vanity publishing venture, which cost R S and Elsi the sum of £60. It saw the light of day above a chip shop in Caermarthen, published by the Druid Press. Rogers reports that sales were poor, and most copies were given away, although today copies pass hands for £1,000. As Thomas moves on, from one rural vicarage to the next, on his lifelong journey back to the west, he finds his themes, unwittingly heralded in by Iago Prytherch, and the poems come thick and fast, short, dense, fraught. The 'machine', which has usurped an age-old life style ('Cynddylan on a tractor'); the search for the creator, inscrutable, often absent ('Waiting'); glimpses of eternity ('The Bright Field'); the old language ('The old language'); and the gnawing resentment towards his mother, as he returns to his mother's breasts in 'Salt':

The hard love I had at her small
breasts;
the tight fists that pummelled me;

No biographer could pass over these lines unnoticed. And there are others, too, similarly venomous. For Wintle, the portraits of Thomas' mother break a taboo, not because of their frankness, but because they reveal 'a level of per-

sonal animus that, however psychologically acute, only questionably has a place in literature.' Rogers reflects at length on the relationship and ends up wanting to side with Peggy (Wintle refers to Thomas's mother by her birth certificate name of Margaret, but for Rogers she is always 'Peggy'): 'So many charges are made against Peggy Thomas that you begin to feel a sympathy for this phantom, which is what she is. There is no sense of what she was like as human being in her son's writings.' But Thomas himself brought the subject up, unsolicited, with his future biographer: 'I don't consider I am running her down. I just let the pen go where it wants.'

Yet the shared sympathy and admiration for the angry old man is evident in both biographers. Thomas's active involvement in the campaign for nuclear disarmament, a logical consequence of his fight to keep the English out of Wales, and to close down the military bases, reveals yet another facet of the embattled priest. Then there is Thomas the birdwatcher. In one interview, Thomas said he took up birdwatching as a reaction against the 'encroachments of man and machine'; in the autobiography, *Neb* ('No-one'), which he wrote in Welsh, he says it was to escape from his parishoners. (In fact, Thomas wrote no fewer than four autobiographies, if you include a couple of extended essays, in a gesture which Rogers sees as 'taking revenge on future biographers'.) Certainly, Wales offers some of the best birdwatching in the British Isles, and is the breeding ground of the Red Kite, one of Europe's rarest birds of prey. Today there are about 600 breeding pairs in Wales, all of which have descended from a single female in 1977.

In 1978, Thomas, now having moved as far west as is possible in Wales, at the end of the Lleyn Peninsula, retired from his last post as vicar of Aberdaron, and moved to the stone cottage in Sarn. He also became the first President of the Bardsley Island Trust, a nature reserve and bird observatory just off the coast of Lleyn. But a year later he had resigned. Wintle, who goes to Aberdaron to speak to people who knew Thomas, finds out why: the

Trust needed money, but when a large grant came from the English Nature Conservancy Council, he didn't approve. He felt the money should have come from Wales.

Ten years and two different missions separate these two biographies, but it is the same principled ogre who haunts the pages of both, chastising his own countrymen, and railing against the English, and the English language. Without the poetry, there would be enough in the life of R S Thomas to make a quirky history of twentieth century Wales coupled with the spiritual journey of a priest in search of God and the human drama of the Welshman who, wherever he went in his own country, was always, ultimately, an outsider.

But there is the poetry, too. Both Rogers and Wintle quote liberally, so that both books, especially Wintle's, can be said to be an investigation into the poetry of R S Thomas. And it is in Thomas's poetry that the biggest paradox lies. Because this reluctant user of English, who pretended even not to understand it, and refused to speak it, has written some of the most arresting and beautiful lines in modern English poetry, including what has to be one of the most delicate love poems in the English language:

We met
under a shower
of bird-notes.
Fifty years passed,
love's moment
in a world in
servitude to time.
She was young;
I kissed with my eyes
closed and opened
them on her wrinkles.
'Come,' said death,
choosing her as his
partner for
the last dance. And she,
who in life
had done everything
with a bird's grace,
opened her bill now
for the shedding
of one sigh no
heavier than a feather. ↵

eventi cinema



Armando Pajalich

**Gavin Hood, *Tsotsi*
(dal romanzo di Athol
Fugard, sceneggiato da
G. Hood e A. Fugard),
produzione britannico-
sudafricana
(Movieworld
Productions, Industrial
Development
Corporation of South
Africa, UK Film & TV
Production Company,
National Film & Video
Foundation of South
Africa), distribuito
(anche in dvd) da
Miramax, 2006, 96
minuti**

.....

Se, visti gli abissi nella distribuzione della ricchezza, il patto sociale non funziona – se, visti i disastri in famiglia, il patto familiare non funziona – se la fratellanza è ridotta a complicità nel nulla criminale: cosa può essere l'essere umano che ne proviene? Può sentire un senso nel vivere? Può avere vera "coscienza di sé"?

Nella Johannesburg odierna, fra discariche e ghetti, grattacieli e case signorili,

stazioni moderne e fame antica, un povero Tsotsi – un criminale da strapazzo (come l'anonimità del nome sta a dire) – agisce o si lascia agire, ammazzando un povero diavolo, sparando a una madre, accecando uno dei tre "amici", uccidendo un altro dei tre, prendendosi con un paralitico. Ma un fatto nuovo accade nella sua vita che introduce un'epifania inaspettata. Durante un assalto a una villa signorile di neri, Tsotsi ferisce la padrona di casa e inconsapevolmente le rapisce il bambino. Cerca di farlo suo, di dargli il suo stesso nome (David, che aveva sepolto nel non-voler-ricordare), di accudirlo. Capisce l'assurdità di quel gesto, lo riporta ai genitori. Glielo riconsegna piangendo. Si lascia arrestare.

Qualcosa è avvenuto nella sua vita. La sua memoria si è riaccesa, recuperando frammenti dell'infanzia in famiglia e dell'adolescenza nelle discariche, chiedendo scusa al compagno accecato e al paralitico attaccato. Intra vede persino un sogno di famiglia assieme a una giovane donna vedova (Miriam) e già con un figlio.

Il film non lascia molte illusioni: tira pugni allo stomaco allo spettatore e poi cerca di trasformare la violenza in commozione. Ma non permette di immaginarsi che possa cambiare il mondo da cui Tsotsi proviene, che produrrà caleidoscopici doppi di lui finché il patto sociale continuerà a non funzionare, il patto familiare continuerà a essere storpiato dalla miseria, e la fratellanza sarà solo complicità nel crimine che cresce nell'ignoranza.

Il film presenta una maturazione, sì, ma solo individuale: il mondo *non* matura.

Basato sul romanzo di Athol Fugard, il film ne privilegia la metafora centrale: il ritrovamento del neonato e la conseguente presa di coscienza di Tsotsi-David. Sposta il contesto sociale – e il senso allegorico dell'opera – da una Johannesburg in piena apartheid attorno al 1960, a una Johannesburg nera contemporanea in preda a una violenza quasi endemica.

Fugard non era affatto convinto del valore del suo romanzo: si limitò ad autorizzarne la pubblicazione dopo un *editing* di Stephen Gray. Lo considerò un tentativo di scrittura sperimentale – "à la Beckett" – non riuscito. Aveva in mente il teatro, e fu lì che s'impegnò a cercare la strada verso i capolavori.

Eppure il perno del romanzo, come quello del film, è la presa di coscienza, senza illusioni, ma redentrice almeno dall'assurdo. "Assurdo" che per Fugard era anche concetto portante dell'Esistenzialismo, ma che nel film è soprattutto il frutto di una realtà sociale, storica e personale che confina con l'orrore. (Ma il prologo del film, la "partita ai dadi", non è forse una oramai secolare metafora per l'assurdo del vivere? Tu nasci qui, io nasco là: tu sei – 6 –, io uno – 1? –...)

Gavin Hood (Sud Africa, 1963) aveva precedentemente firmato una sola regia (*In Desert and Wilderness*, 2001) ed era apparso come attore in alcuni film commerciali hollywoodiani. Il suo

Tsotsi, con Presley Chweneyagae nel ruolo centrale e Terry Pheto in quello di Miriam, ha vinto l'Oscar 2006 come migliore film straniero. La sua regia è magistralmente pulita. La recitazione non disturba né per sfoggi di bravura né per incoerenze. I personaggi secondari sono tutti piccoli cameo di miseria o disperazione espressi nel tono giusto. La musica è opportunamente ricchissima, quasi a ricordare che certi mondi di miseria producono *musica* – nonostante tutto!

Forse non serve a molto, in questo caso, paragonare romanzo e film per quelle che sono le notevolissime differenze (le demolizioni dei ghetti, la metaforica cagna gialla, sono scomparsi). Derek Jarman sosteneva che per essere fedele a un'opera letteraria un regista *deve* riadattarla. Pasolini avrebbe sottoscritto. D'altra parte, proprio il romanzo *Tsotsi* descriveva anche una realtà in via di demolizione fisica: ricostruirla in qualche *studio* sarebbe stato forse un falso sia materiale che ideologico: l'apartheid funzionò per davvero e cancellò realtà urbane con grande scrupolo! La storia urbana di Johannesburg esiste solo nei libri e nelle foto e nei dipinti. Riproporre l'epifania centrale, invece, in un contesto storico diverso – ma radicato nelle stesse povertà materiali e psicologiche – ha contribuito a ricordare che la de-umanizzazione di una parte del mondo povero, ad opera *consapevole* del mondo ricco, fa crescere esseri umani dalla vita quasi irreparabilmente violenta e assurdamente logica, se ricordiamo l'antico assioma per cui l'unico modo per contrastare l'assurdo è il comportamento assurdo. Il dramma centrale alle due opere – romanzo e film – è di un'attualità cocente. *Tsotsi* ci ricorda – con violenti pugni allo stomaco – che la nostra moralità occidentale borghese è il frutto dei nostri patti (e misfatti) comunitari. Se non siamo disposti – per nostro egoismo – a condividere quei patti con gruppi sociali meno fortunati, non possiamo aspettarci da loro l'adesione alla – e la condivisione della – nostra moralità. La loro violenza – il loro assurdo – è il prodotto dell'esclusione da noi operata. Cosa mai vorremmo pretendere? Che popolazioni allattate da guerre o da miserie o da

discriminazioni si comportassero da adulte come bravi "cittadini"?

Film e romanzo insistono sul concetto di decenza. Anche i più importanti documenti sui diritti umani insistono sul diritto alla decenza del vivere. Ma chi sono, per davvero, gli in-decenti? Quelli che non possono scegliere se esserlo o no, o quelli che possono scegliere se tutti hanno il diritto di almeno provare a non essere in-decenti? Il povero *Tsotsi* cinematografico riesce a prendere a pugni le coscienze più di quello romanzesco. Ma il cinema, si sa, è prodotto collettivo, e lo zampino di Fugard resta più che evidente (soprattutto per la sua giovanile passione per l'Esistenzialismo che oggi poteva facilmente cadere nel pathos). Bravo Stephen Gray che non lasciò andar perso quel romanzo giovanile: fra i *credits* cinematografici dovrebbe esserci anche il suo nome: mi permetto di aggiungerlo in questa recensione...: "based on Athol Fugard's novel, salvaged and edited by Stephen Gray". –

Angela Tiziana Tarantini

***Sizwe Bansi Est Mort* di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona - adattamento francese di Marie - Hélène Estienne, regia Peter Brook, al Teatro Studio di Milano dal 14 al 25 novembre 2006**

Anche quest'anno Peter Brook torna al Teatro Studio di Milano, questa volta con *Sizwe Bansi Est Mort*, adattamento francese dell'opera di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona, il cui titolo originale è *Sizwe Bansi Is Dead*. Il Teatro Studio è un noto spazio 'gro-towskiano' che ben si presta sia al testo di Fugard, Kani e Ntshona sia alla regia di Peter Brook. Il testo, infatti, è nato agli inizi degli anni '70 da un

esperimento del drammaturgo sudafricano Athol Fugard e dei due attori di colore John Kani e Winston Ntshona. *Sizwe Bansi Is Dead* è nato, dunque, come 'creazione collettiva' di due attori, guidati da un drammaturgo-regista. Fugard trascriveva ciò che i due attori dicevano durante le prove, aggiungendo poche didascalie per ricordare alcuni movimenti e gestualità. Occorre ricordare, comunque, che, per quanto un testo nasca da un esperimento di improvvisazione, una volta fissato sulla carta, quel testo diventa in qualche modo vincolante per altri attori e per altri registi. Tuttavia, anche se un testo scritto riduce la possibilità degli attori di variare e improvvisare, poiché secondo Peter Brook in un'opera teatrale "*la parola è una piccola parte visibile di una gigantesca costruzione invisibile*", qualcosa nella 'costruzione' può variare a ogni *performance*. Infatti, durante la *performance* milanese, gli attori hanno inserito anche una battuta sull'ex presidente del consiglio italiano, il che fa pensare che i due attori avessero una certa libertà di variare il testo a seconda del paese e del teatro.

Nello spazio scenico del Teatro Studio, che di base è essenziale, gli oggetti che Peter Brook mette a disposizione degli attori sono pochi: tre carrelli appendiabiti su rotelle, che fungeranno di volta in volta da porta, da doccia, da casa e molto altro; uno sgabello anch'esso con rotelle; scatoloni di cartone e cartoni spianati; sacchi neri della spazzatura; cappelli; una scopa e una paletta. Lo spettacolo ha inizio con Habib Dembélé che saluta il pubblico con poche parole in italiano. Gli attori recitano in francese, mentre su uno schermo alto sull'unica parete senza pubblico è proiettata la traduzione italiana. Il primo monologo è di Habib Dembélé nei panni del personaggio di Styles (durante la *performance*, l'attore interpreterà vari ruoli: Styles, Buntu e l'uomo da cui Sizwe si reca in cerca di aiuto). Già dalle prime battute dello spettacolo chi conosce il testo primario in forma stampata, per quanto mobile ogni rappresentazione, nota subito alcune differenze. Il testo di Fugard, Kani e Ntshona, si apre con Styles che legge il giornale nel suo studio fotografico, e si imbatte in una

notizia che fa riemergere il ricordo dell'episodio della visita di Henry Ford Junior alla fabbrica dove Styles aveva lavorato come operaio.

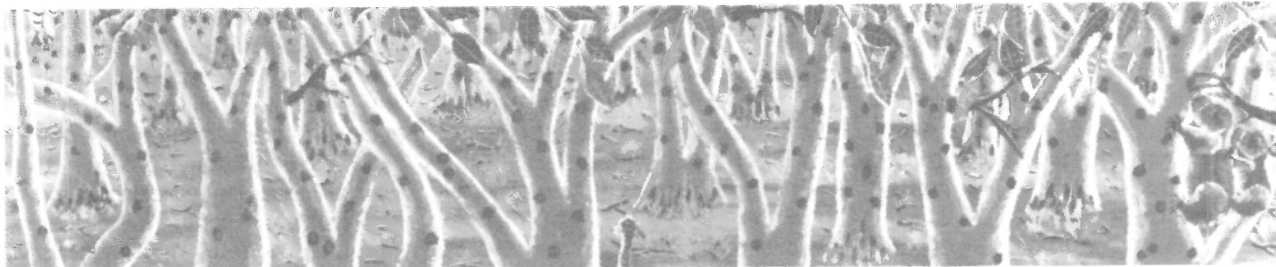
Nell'adattamento francese, Habib Dembélé/Styles dà inizio allo spettacolo proprio parlando di sé e del suo precedente lavoro alla Ford; lo fa parodiando i gesti del lavoratore alla catena di montaggio, con una mimica che richiama quella di Charlie Chaplin in *Tempi moderni*. La scelta di omettere la scena in cui Styles legge il giornale è dettata dalla volontà di Peter Brook di universalizzare la situazione di Styles, che diviene così il prototipo dell'uomo che rinuncia a un lavoro stabile, ma non gratificante, per realizzare un sogno e trovare una sua identità, in questo caso la fotografia. Il concetto di identità è un *leitmotif* in *Sizwe Bansi Is Dead*, che Fugard studia su vari piani e in varie forme. Ci sono molte cose che si possono chiamare 'identità'. Il dramma di Fugard, Kani e Ntshona, infatti, è strettamente connesso al problema della vita quotidiana dei neri in Sud Africa, alla loro possibilità di essere in un determinato luogo solo se il *pass* lo consente. Il *pass*, infatti, poteva essere rilasciato ai sudafricani neri solo previa presentazione di una lettera di impegno di assunzione scritta da un sudafricano bianco. Ma oltre a questo c'è una identità personale, certificata da un nome, e un'identità che è determinata dalla capacità, immaginazione, lavoro,

rapporti di ognuno. Nel testo di Fugard, Kani e Ntshona c'è un dialogo fra Sizwe e l'uomo da cui Sizwe si reca in cerca di aiuto, che sembra negare ogni altra identità tranne quella del *pass*. Anche il nome può variare, ma il *pass* deve esserci. Durante il colloquio del testo sudafricano, l'uomo senza nome (sarà un caso?) spiega a Sizwe come fare per ottenere il permesso per fermarsi a Port Elizabeth. Nella versione francese di Peter Brook, queste battute sono omesse, così come viene deliberatamente espunto un brano del monologo in cui Styles descrive le difficoltà per ottenere il permesso di aprire uno studio fotografico. Queste modifiche apportate da Peter Brook hanno sicuramente lo scopo di decontestualizzare, almeno in parte, il testo originale, mantenendone la problematicità.

Per Styles, scattare fotografie significa carpire l'essenza delle persone, fissarle in un loro istante nel tempo, creando in questo modo una prova definitiva della loro esistenza (Beckett?). Fugard sembra voler suggerire che l'esistenza delle persone è tale solo se può essere in qualche modo provata. Così, l'esistenza di Sizwe Bansi cessa nel momento in cui il suo *pass* brucia. Sizwe Bansi muore nel momento in cui per il governo sudafricano non esiste. Al contrario, Robert Zwelinzima (lo rappresenta, con una sineddoche, una scarpa), la cui esistenza è realmente finita, continua a vivere tramite il suo

pass, con il suo nome ma con il corpo di Sizwe Bansi. Tutto ciò sembra incarnare una delle riflessioni di Athol Fugard che, nel giugno 1972, nei suoi *Notebooks* scrive: *"To go yet again into the equation Life = Loss = Death dangerously close now to a sterile, self-indulgent and false pessimism - 'false' because for a long time now I have been so close to realising a larger statement: Life = Death = Life = Death = Life...to infinity...[...] What could be more exciting than to have a start again...to have a chance, the need to start again?"* La storia di Sizwe Bansi sembra la drammatizzazione di questo pensiero: vita = perdita (di identità) = morte, secondo il personaggio di Sizwe. Tuttavia, Buntu spiega a Sizwe che vita = morte = vita...all'infinito. Fugard, Kani e Ntshona ci descrivono con grande ironia la drammatica situazione della popolazione di colore durante gli anni dell'Apartheid, in un lavoro per nulla facile. Peter Brook ha scelto due attori strepitosi: il camaleontico Habib Dembélé, che con la sua mimica straordinaria veste senza difficoltà i panni di svariati personaggi, e il poliedrico Pitcho Womba Konga, gigante mobilissimo e *rapper*, nel ruolo di Sizwe/Robert. Grazie alla regia di Peter Brook e agli attori, l'ironia concede momenti di comicità e il testo acquisisce una certa levità che attenua il tragico. In fondo, come scrive Peter Brook: *"A play is play"*. -

interviste



Itala Vivan

Raccontare la storia dell'Africa al femminile dall'angolo visuale della black Britain: un'intervista a Aminatta Forna

Il romanzo africano sta vivendo una nuova stagione, grazie a generazioni di giovani scrittori e scrittrici che, pur avendo radici famigliari e culturali in Africa, sono ormai residenti in paesi occidentali dove sono cresciuti e hanno studiato. In questi casi la scrittura si configura, almeno inizialmente, come strumento di ricerca della propria storia individuale e di famiglia, e ancor più della storia tout court. Questo tipo di situazione esistenziale, ma anche culturale, è particolarmente frequente fra le donne africane, che sono più di recente approdate alla scrittura narrativa come mezzo di espressione del sé. Aminatta Forna, figlia di un importante uomo politico della Sierra Leone schiacciato dalle vicende della guerra civile (la sua storia è al centro del libro precedente della Forna, *The Devil that Danced on the Water*, del 2003), di professione giornalista e commentatrice radiotelevisiva, non ha smarrito il filo di continuità che la lega alle sue tradizioni e ai suoi ricordi e nel suo secondo romanzo, *Le pietre degli avi*, ora in italiano per i tipi di Feltrinelli nella bella

traduzione di Katia Bagnoli, si propone di costruire un quadro culturale e storico della Sierra Leone nel passato e nel presente. Come altri giovani autori con un piede nel mondo cosmopolita di New York e Londra e l'altro nell'Africa dei miti e della tradizione orale, attinge ai ricordi di una serie di donne della sua famiglia per tessere un vasto arazzo intergenerazionale, mescolando memorie e invenzione all'interno di un'atmosfera fortemente evocativa.

Raccontare attraverso le voci femminili è un modo classico di fare storia nell'Africa postcoloniale, e gli esempi di questo approccio mnestico e stilistico sono numerosi soprattutto fra le donne che scrivono. La Forna si distingue per l'apporto importante dell'elemento mitico-fantastico, da un lato, e dall'altro, per lo stile prezioso sino a divenire quasi virtuosistico e tale da lasciare spazio, oltre alla narrazione degli eventi, anche a descrizioni e paesaggi che irrompono continuamente nella trama narrativa, rallentandone il ritmo in modo gradevole e consentendo al lettore di soffermare lo sguardo su scenari, momenti, sequenze. Questo aspetto particolare della scrittura della Forna risulta assai attraente, e permette di scivolare da un'epoca all'altra sovrapponendo ricordi, immagini, situazioni in un palinsesto collettivo i cui plurimi strati si fondono uno nell'altro, confondendo personaggi, colori, situazioni. Risuonano qui le voci femminili di quattro zie che sono figlie di un unico bisnonno paterno, Gibril Umaru Kholifa, ma di varie sue mogli. Una prima voce

è quella dell'altera Asana, la cui madre era la prima moglie Ya Namina; la seconda è Mary-Mariama, che finisce a far la serva al minatore bianco Mr Blue in un campo nei giacimenti di diamantiferi del paese; la terza è la sfortunata Hawa, che perde il figlio che va a fare il ragazzo soldato durante la guerra civile e scompare; e infine la combattiva Serah da cui discende in linea retta la voce narrante della nipote Abie. Le immagini materne – di molte madri, in epoche diverse – ricorrono come fantasmi amati e sempre vagheggiati, come quando Hawa rievoca nel sogno una madre ancora giovane abbigliata in modo eccezionale: "Vederla con quel vestito mi aveva colto del tutto impreparata. Era un abito lungo di tessuto stampato che veniva dall'Europa, ricamato sopra il seno con un filo giallo e blu. Le maniche si gonfiavano e si stringevano nei polsini chiusi con i bottoni. La gonna a pieghe sfiorava il pavimento. A quel tempo le donne portavano semplici tuniche [...]. Non avevo mai visto un abito come quello. Era la prima a indossare il nuovo modello delle donne creole delle grandi città." Gli abiti, le consuetudini, descrivono avvenimenti e tempi diversi, sempre in movimento, come quando Serah fugge in città insieme ai figli per liberarsi di un matrimonio sbagliato, e le immagini scorrono via fuggacemente a scandire un viaggio africano che è di ieri ma potrebbe essere ancora di oggi: "...viaggiavamo verso est con un odore di metallo caldo nelle narici, accovacciati sul pianale di un mammy wagon, una

specie di pick up, [...]. Al margine della strada un uomo vende angurie. Il camion si ferma e la gente scende. [...] La donna vicino a noi mi chiede di dare un'occhiata ai suoi fagotti e trotterella sollevando la gonna verso la boscaglia. [...] Mia madre compra un'anguria che il venditore spezza per noi, conficcando la punta del coltello nella scorza e aprendola con forza. La mangiamo a fette con la faccia rivolta al vento, il succo rosa chiaro si asciuga appiccicoso sul mento. Conserviamo i semi lisci e neri e poi li facciamo volare a uno a uno dal camion in corsa. Più tardi superiamo un autobus con un assale rotto che scivola lateralmente come un granchio sulla cresta dell'onda. Ce lo lasciamo alle spalle proseguendo verso l'ignoto oltre città di baracche di metallo e latta rottamati. Ed ecco che arriviamo coperti di polvere come se, rotolati nella farina, fossimo pronti per essere fritti."

L'arrivo nel quartiere indigeno della città è sconvolgente, anche se la descrizione, resa attraverso lo sguardo di una bambina, ha risolti comici: "La notte gli scarafaggi cadono dal soffitto della stanza in affitto. E al mattino li troviamo capovolti sotto i letti. Io li scopro fuori e mi chiedo, cadono dal soffitto già morti? Oppure svengono cercando di camminare capovolti e si spiaccicano il cervello sul pavimento? Dietro le tende di cotone sottile altre sei brande sono posizionate in zone separate. Sono vuote. La città segue orari notturni."

Questo tipo di notazioni ironiche, tipicamente infantili, si mescolano a osservazioni tutte femminili su caratteristiche del vestiario e dei comportamenti che individuano le diversità dei personaggi e degli ambienti sociali. Alla fine, voci bambine, riflessioni adulte, meditazioni di anziani si combinano in una sorta di unica grande voce corale che si autoracconta, si autodescrive, attraverso gli eventi e le epoche storiche.

I riferimenti documentaristici più precisi vengono forniti di sghembo, in sequenze brevi e sempre combinate con una riflessione a posteriori, come quando l'arrivo di un nuovo presidente (che poi sarebbe Taylor, nella realtà storica) travolge tutti nell'entusiasmo: "La faccia del nuovo presidente con gli occhiali a specchio comparve sulla copertina di riviste internazionali. Il capo di stato

più giovane del mondo', diceva la didascalia. Non aveva ancora compiuto trent'anni. Noi eravamo tanto fieri del nostro presidente con la faccia da ragazzo, così snello e forte, immune alla corruzione e alle lusinghe. Talmente fieri che gli affidammo tutte le nostre pene e speranze e paure perché le sostenesse sulle sue spalle ampie. Il resto del mondo ci guardava sorridendo con affetto. O almeno così credevamo noi. Non capivamo che in realtà stavano ridendo della nostra idiozia." La storia postcoloniale di questo lembo d'Africa già segnato in passato dalla tratta degli schiavi e dalle scorrerie commerciali europee viene qui inserita negli interstizi delle vicende individuali e famigliari, a spiegarne il senso o a giustificarne gli esiti. Un romanzo davvero interessante, quello di Aminatta Forna, che sa narrare e intrattenere e al tempo stesso promette sviluppi futuri grazie al suo stile ibrido e innovativo.

Ho incontrato Aminatta Forna a Londra, dove risiede, e l'ho intervistata su un ampio ventaglio di tematiche, ma soprattutto su come ha lavorato nella scrittura del *memoir* e poi del romanzo.

Come è stato crescere in due paesi così diversi, vivere a cavallo fra Europa e Africa?

È una domanda che mi sento spesso fare, e alla quale non so come rispondere, perché questa è stata la mia esperienza, la mia unica esperienza, e non mi è mai sembrato strano di dover vivere così. Anzi, a me pare strano che si possa vivere e crescere in una sola cultura, come capita a molti: insomma, per me è stato un fatto naturale, per nulla destabilizzante, tutt'altro, e ha informato profondamente il mio scrivere.

Da un punto di vista pratico è stato difficile, perché ha significato avere un padre che stava in carcere per la maggior parte del tempo, ma non ha creato traumi, perché sono convinta che i piccoli, i bambini, hanno una straordinaria capacità di adattamento.

Dunque questa infanzia pluriculturale, lei dice, ha informato la sua opera?

Sono consapevole che gli europei hanno sempre visto l'Africa come un luogo culturalmente remoto dalla loro Europa – il più remoto che si possa

immaginare, in un certo senso – ma per me è stato diverso. Sono cresciuta conoscendo intimamente, dall'interno, questi due mondi, guardando a quanto essi avevano in comune, nella loro umanità. Perciò non ho riportato traumi, né l'ho visto come un fatto problematico.

Vivere tra più mondi non è necessariamente un problema, anzi: può costituire un vantaggio.

Io lo vedo come un sicuro vantaggio, infatti, anche perché oggi viviamo in un mondo dove dobbiamo aver a che fare con una pluralità di culture. C'è chi, come me, è nato dentro questa pluralità, e chi vi entra grazie all'immigrazione; altri ne fanno esperienza viaggiando oppure spostandosi per lavoro. Rimane comunque la necessità, oggi, di venire a patti con altre culture. Nel mio caso, ho cominciato assai presto a farlo.

Lei ha studiato in Gran Bretagna—che cosa, e per quale professione?

All'università ho fatto giurisprudenza. Nella mia famiglia ci si aspettava che noi giovani scegliessimo una carriera di sicuro prestigio sociale, e diventassimo, appunto, avvocati, o medici. Quando sono entrata all'università non ero molto sicura di voler fare l'avvocato, ma mi sono iscritta a legge per accontentare i miei. Una volta laureata, e avendo soddisfatto gli obblighi famigliari, mi sono sentita libera di fare ciò che veramente desideravo fare. Così sono diventata giornalista, e ho lavorato alla BBC per dieci anni facendo due tipi di attività: reportage politico – ma non necessariamente su temi africani, anche se ho fatto un documentario in Africa – e critica d'arte, per un programma molto noto che si chiamava "Late Show" (Ultimo spettacolo). Insomma, mi sono occupata di arte, spettacolo e politica, come giornalista e anche come regista di programmi.

E com'è che a un certo punto ha deciso di mettersi a scrivere, abbandonando il giornalismo: forse la scrittura creativa è nata in contrasto con il lavoro giornalistico?

Non esattamente. Finché ho fatto la giornalista e ho scritto per il cinema, mi andava bene così. Tutto è cominciato con l'affiorare di una nuova esigenza,

che mi ha portato a scrivere la storia della vita di mio padre, *The Devil that Danced on the Water* (2003). Io sapevo che mio padre era stato ucciso, ma ne ignoravo le circostanze precise. All'interno della famiglia non se ne parlava, perché il regime di cui lui era stato vittima era durato a lungo, imponendo il silenzio intorno alla sua fine. Un silenzio totale, che ognuno rispettava a labbra cucite, per salvarsi la pelle, e che aveva creato un guscio di abitudine intorno a me. Poi, dopo che superai i trent'anni, sentii il bisogno di esplorare questo silenzio, di raccontare quel che venivo man mano ricostruendo. All'inizio non sapevo bene che cosa fare del materiale: ero incerta se scrivere un libro di reportage politico, o un saggio storico vero e proprio, sinché il materiale prese forma da sé e diventò un *memoir*. A quel punto, tutto sembrò semplice, e scrivere fu una gioia. Lasciai la BBC e nel giro di sei mesi lo completai e l'editore me lo pubblicò. Ebbe un buon successo di critica e di pubblico, debbo dire: diventò il 'Libro della Settimana' in radio, e si piazzò nella rosa dei finalisti a un grosso premio per la saggistica. Ne nacquero due importanti conseguenze: una per la mia famiglia, che finalmente vide disseppellire la storia di mio padre, e una più specialmente per me, in quanto causò una svolta nella mia vita professionale. Riscoprii il piacere che avevo per la scrittura da bambina, quando pensavo che avrei scritto romanzi e racconti, lasciai definitivamente la carriera giornalistica e decisi di scrivere narrativa.

Il nuovo libro che è uscito in italiano con Feltrinelli, *Le pietre degli avi*, è dunque il suo primo prodotto narrativo. Com'è stato scrivere un romanzo, e cimentarsi con l'invenzione narrativa, con la fiction?

E' stato molto difficile. Sino allora avevo fatto del giornalismo, e ne conoscevo le formule. La scrittura creativa mi apparve subito come una sfida – una sfida estrema, irta di tremende difficoltà. C'è chi ha detto che scrivere un romanzo sia un po' come partorire una creatura: ebbene, io penso che sia ancora più difficile, anche se, proprio come con il parto, una volta finito si dimentica la fatica, e rimane soltanto la gioia, il senso di completezza raggiun-

ta. Mi trovai di fronte a problemi del tutto nuovi. Quando lavoravo al *memoir* su mio padre la mia metà era scoprire i fatti, indagare sino a trovare la verità delle vicende passate, anche se mi costava tempo, pazienza, e astuzia; dovevo interrogare una miriade di persone e cucire insieme mille particolari sino a tessere un tappeto. Di fatto riuscii a ricostruire la cospirazione che lo aveva distrutto, portando alla luce i motivi, gli agenti, e gli sviluppi concreti: tutte cose su cui assolutamente nessuno aveva scritto. Raccolsi migliaia di interviste, riempii interi quaderni di appunti, e poi, quando si trattò di trasformare tutto ciò in un libro, cercai di fare in modo che ne uscisse un testo che assomigliasse il più possibile a un romanzo. Inserii i fatti politici, le riflessioni critiche, le testimonianze e le confessioni, ma intorno a una trama, una storia, che volli rendere narrativa. Naturalmente la tecnica era del tutto diversa da quella richiesta per un romanzo, dove non ci si sognerebbe mai di fare dell'informazione anche molto dettagliata e il più veritiera possibile. Ma seppure con le restrizioni imposte dal genere mi impegnai duramente a organizzare una storia che desse anima al libro. Passando al romanzo, fui liberata da questi compiti e anche da questi limiti, in quanto non dovevo più rendere conto della verità dei fatti che invece stava in cima ai miei pensieri nel *memoir*. Tuttavia, la disciplina che mi era stata necessaria a costruire una storia, una narrazione, nonostante i fatti obiettivi, mi servi molto e mi diede anche la misura di una passione segreta che sino allora non avevo scoperto di possedere. Una persona che mi aiutato a trovare una mia scrittura è stata Gillian Slovo, che mi ha incoraggiata durante la stesura di *The Devil that Danced on the Water* e anche in seguito. "La differenza fra scrivere una biografia e scrivere un romanzo", mi diceva Gillian, "è che con la biografia hai già una storia, mentre con il romanzo la storia non ce l'hai, e te la devi inventare".

Da quanto dice, lei si è divertita a costruire il suo romanzo. Perché? Cos'è che l'ha maggiormente attratta nel lavoro di strutturazione di un'opera di narrativa?

Un aspetto che trovo interessante è la creazione dei personaggi. Per scrivere *Le pietre degli avi* – ma già anche prima, per *The Devil That Danced on the Water* – mi sono recata in Sierra Leone e ho intervistato un gran numero di persone. Per il romanzo volevo soprattutto indagare sulla storia dei miei antenati, e su come si svolgesse la vita delle donne del paese in un arco di tempo compreso fra il 1920 e oggi. Le donne più anziane della mia famiglia mi avevano raccontato parecchie vicende che riguardavano loro stesse e le loro madri, ma nel libro dedicato a mio padre non c'era spazio per queste storie, che pure mi apparivano di straordinario interesse. Così nacque l'idea del romanzo, uno spazio aperto nel quale collocare le tante storie che andavano raccontate, con le voci delle stesse protagoniste: donne che non ricoprivano nessun ruolo pubblico, che non scrivevano libri né articoli di giornale, ma avevano alle spalle delle esperienze importanti. Ad esempio, l'esperienza di donne che si erano convertite, che avevano perduto l'antica religione: come nel caso della madre di Mariama, convertita all'islam, e quella della stessa Mariama, diventata cristiana. L'esperienza della conversione aveva toccato molti, cambiando il loro panorama di vita, a partire dal nome, che veniva subito cambiato: mio padre, ad esempio, che si chiamava Muhammed, diventò Moses nella scuola diretta dai missionari cristiani (anche se riprese il nome originario appena lasciò la scuola). La pratica di cambiare il nome alle persone è davvero violenta e anche paurosa, ma gli europei l'applicavano regolarmente agli africani, quasi fossero delle merci da etichettare in un contesto diverso: i domestici, ad esempio, non venivano mai chiamati con il loro nome africano, ma con dei nomi qualsiasi, a scelta del padrone – John, Sam, Peter....

...oppure Venerdi, come nell'archetipo del *Robinson Crusoe*. Non si trattava, però, di una scelta dettata dalla comodità, bensì di un gesto altamente simbolico nei confronti dell'altro di cui implicitamente si disconosceva l'identità.

Oltre a questi aspetti culturali che hanno caratterizzato la colonizzazione,

c'erano degli episodi autentici che mi erano stati narrati e che io ho usato nel romanzo inserendoli come dei nuclei di verità all'interno di storie fabbricate: per esempio, la vicenda di Sarah che ha l'incarico di controllare un seggio elettorale, e trucca i risultati infilando nell'urna delle schede che ha compilato lei stessa, è attinta a un fatto realmente accaduto durante le prime elezioni democratiche della Sierra Leone. In una certa località del paese c'era un seggio elettorale presieduto da una donna, la quale, non vedendo arrivare nessun elettore,

al momento della chiusura del seggio riempì l'urna con schede false, perché si vergognava, pensava di non esser stata all'altezza del suo incarico, e aveva timore di finire nei guai. Io conoscevo la responsabile di questo episodio reale, e così presi il fatto e lo trasferii sul mio personaggio, su Sarah, cercando di porre al centro del racconto le ragioni profonde che avevano determinato una simile azione, da parte di una donna che era innamorata dell'occidente e voleva a tutti i costi far funzionare le cose alla maniera occidentale.

E come ha potuto dissotterrare i ricordi più segreti, come quello delle pietre ancestrali che danno il titolo al romanzo?

Il filo profondo del mio interesse mi portava a cercare intorno alle esperienze religiose, o del sacro, e le donne anziane della mia famiglia conservavano dei veri tesori nella loro memoria, talvolta quasi senza saperlo. La mia matrigna è stata la mia guida durante le ricerche, raccontandomi dei fatti o mettendomi in contatto con altri che me ne potevano raccontare, e poi, alla fine, leggendo l'intero romanzo per accertarsi che non vi fossero inesattezze culturali. Una volta lei mi portò da una vecchissima zia che viveva in Inghilterra alla quale feci delle domande sui culti che venivano praticati prima che arrivasse il cristianesimo, ma anche prima dell'Islam. Lei mi disse che sua madre conservava delle pietre in una scatola di metallo, e che in occasioni particolari le tirava fuori e sembrava ci parlasse insieme e le gettasse per ottenere risposta. Non sapeva troppo bene cosa fossero quelle pietre, aggiunse, ma era certa che fossero di

straordinaria importanza per lei, tanto è vero che quando il padre di mia zia la scoprì con le pietre e la sgridò, gettandogliela via, lei si rinchiusa in se stessa, non parlò più e in breve tempo morì. Quell'episodio mi colpì fortemente, ma non sapevo che farne sino a quando non ne scoprii il senso: frugando nella biblioteca della School of Oriental and African Studies di Londra, trovai un antico rapporto fatto da un missionario scozzese circa un secolo addietro, cioè esattamente all'epoca in cui si collocava il racconto della zia. Il missionario cristiano, che aveva operato nella zona della Sierra Leone da cui proveniva la mia famiglia, narrava che le donne di laggiù veneravano delle pietre; e che ognuna di esse in un punto di morte affidava alla figlia una pietra da tenere cara in memoria di lei, insieme a un numero di altre pietre che erano state tramandate dalle ave delle generazioni precedenti. La scoperta mi chiarì quanto mi era stato raccontato dalla zia a proposito di sua madre: stando così le cose, il fatto di gettare via le pietre aveva costituito una violenza tremenda, insostenibile. Ma l'uomo che aveva compiuto il gesto era islamico, e perciò riteneva che la madre si dedicasse a inaccettabili pratiche pagane. Io utilizzai questo tema per il personaggio di Mariama e lo collocai al centro del romanzo, dato che si trattava di un culto femminile tramandato di madre in figlia a creare continuità anche attraverso il mutare e il sovrapporsi delle credenze religiose di importazione, e a mantenere un discorso matrilineare nonostante il patriarcato imposto dall'Islam.

Queste pietre conservate in segreto dalle donne rappresentavano dunque un lignaggio ancestrale?

Certamente. E venivano usate a scopo divinatorio, come mi hanno confermato ricerche successive nelle relazioni antropologiche. Sembra però che oggi la pratica sia ormai scomparsa, o per lo meno io non ne ho più trovato traccia, benché sia convinta che da qualche parte del paese ci debbano ancora essere delle donne che praticano la divinazione con le pietre ancestrali. Un'altra donna della mia famiglia ha ammesso che sua madre aveva delle pietre e voleva lasciarle a lei, ma lei le ha rifiu-

tate perché le riteneva una forma di superstizione.

Forse, però, l'uscita del suo romanzo potrebbe dissotterrare altri ricordi fra gli anziani della Sierra Leone..

Può essere. Questa estate andrò in Sierra Leone, e sarà la prima volta che ci ritorno dopo la pubblicazione del romanzo. Durante la preparazione mi sono fermata a lungo nell'area da cui proviene la mia famiglia paterna, in un villaggio remoto dell'interno dove non arriva l'elettricità né l'acqua corrente, perché volevo che il mio racconto fosse intriso di autenticità. Oggi nessuno più scrive della vita nei villaggi, nessuno si riallaccia alle tradizioni antiche: questo lo si era fatto, brevemente, negli anni Sessanta. Poi il filone si è esaurito, le mode sono cambiate. La mia visita di allora al villaggio fu una cosa eccezionale, perché rappresentò una sorta di ritorno alle origini, un ritorno nel cuore della famiglia: potevo parlare con tutti, tutti mi conoscevano e sapevano chi fossi, così io avevo un accesso privilegiato. Il villaggio fu fondato da mio nonno, il padre di mio padre: e qua e là nel romanzo ho inserito dei brandelli di quelle vecchie storie. Sì, mio nonno aveva una piantagione di caffè in quel villaggio; e io adesso voglio ricreare la piantagione, anche per aiutare la gente del luogo a vivere meglio. Quest'estate del 2007 andrò nel villaggio per studiare il da farsi: è una prospettiva che mi entusiasma. D'altro canto, il filo dell'antico racconto della piantagione di caffè mi ha aiutato a trovare un buon incipit per il romanzo, quando stavo incontrando difficoltà e non sapevo più come cominciare.

Sarà ancora una piantagione di caffè, come nel romanzo, quella che lei progetta di creare?

No, non di caffè, perché non sarebbe redditizia – come lei sa, il prezzo del caffè viene deciso globalmente nelle capitali finanziarie, e i coltivatori non guadagnano pressoché nulla. La mia sarà una piantagione di arachidi, un progetto che dia un minimo di stabilità economica agli abitanti del villaggio, dove ho già contribuito a costruire una nuova scuola. Abbiamo discusso a lungo la nuova iniziativa, e ci è parso che io potrei essere di aiuto anche da

Londra per la commercializzazione dei loro prodotti. Le cose si intrecciano insieme, progetti e racconti e scrittura: ma credo che questa fusione di elementi così diversi sia normale nella vita di uno scrittore.

Nella sua formazione di romanziera, ci sono degli autori cui si è ispirata, che sono stati importanti per lei, oltre a Gillian Slovo?

Le sembrerà strano, ma lo scrittore che sento più vicino è Gabriel Garcia Marquez, e per la sua saggistica più che per l'opera narrativa. Ho sempre ammirato Marquez perché ha saputo produrre degli splendidi reportage, a fianco di capolavori narrativi come *Cent'anni di solitudine*. E in questo senso Marquez ha costituito una fonte di ispirazione per me. Poi vi sono molti altri scrittori che mi piacciono e che ammiro, come Michael Ondaatje e in particolare Margaret Atwood, anche se quest'ultima ha un livello un po' discontinuo che non sempre si mantiene alla stessa altezza, pur rimanendo interessante. Di Ondaatje mi piace particolarmente la qualità poetica, con una scrittura a sprazzi e lampi organizzata su improvvisi cambiamenti di voce narrativa e di tempi verbali. Sia lui che Atwood sono scrittori impegnativi, esigenti, rispetto ai quali il lettore deve fare un suo lavoro: i loro testi richiedono impegno intellettuale e anche immaginativo, e adesso che leggo con l'occhio dello scrittore vedo e apprezzo cose diverse.

Non legge mai i classici, i grandi romanzieri del passato?

Confesso di sentirmi legata alla contemporaneità, e se lei mi chiede quali scrittori del passato io ami o legga, debbo fare uno sforzo per pensarci.

E che cosa mi dice degli scrittori africani, che vivono in Africa o nella diaspora africana?

Mi piace molto Buchi Emecheta. E la scrittura autobiografica di Wole Soyinka, il cui ultimo volume ho appena recensito. Ho letto Ngugi wa Thiong'o, Chinua Achebe, Assia Djebar, Tsitsi Dangaremba... ma il fatto è che io sono cresciuta in Gran Bretagna, e quegli scrittori li ho avvicinati dopo, da adulta. Le mie letture formative della giovinezza sono state *Moby Dick*, e,

naturalmente, Shakespeare. Vede, i miei genitori erano convinti che non ci fosse nulla di meglio di un'educazione britannica: e ancora oggi è così, la classe media africana cerca di mandare i figli a studiare in Inghilterra, o per lo meno in una scuola di tipo inglese. Tempo fa discutevo di questo con Vikram Seth, e tutti e due eravamo d'accordo nel riconoscere come i nostri genitori si sarebbero tolti il pane di bocca pur di mandare i figli in collegio in Inghilterra. In Europa tutto ciò appare incomprensibile, perché qui si ha la certezza che i propri figli possano completare la propria istruzione: magari in una scuola più o meno buona, ma il rischio di non avere un'istruzione non esiste proprio. Altrove non è così, e meno ancora lo era in passato: per cui il primo pensiero dei genitori era fornire un'istruzione europea ai figli. Ad essere africani ci avrebbero pensato dopo.

Nel mio caso, i miei sacrificarono ogni cosa pur di mandarci nelle migliori scuole disponibili, pagando rette altissime, mantenendoci al collegio e all'università, e poi pagandoci il biglietto aereo per far le vacanze a casa. Nel mio caso, riconosco che debbo loro gratitudine, perché ho studiato in ottime scuole e ciò mi ha permesso di accedere a una professione che altrimenti non avrei mai potuto avvicinare. Ma certo nella mia istruzione c'era un vuoto sul lato africano: durante gli anni della formazione non ho letto libri di scrittori africani né ho studiato la storia dell'Africa, e neppure ho imparato la lingua temne che è parlata nell'area da cui proviene la mia famiglia. A casa spesso si parlava krio, la lingua corrente a Freetown, ma mio padre era contrario e voleva che si parlasse inglese. Perciò, data questa situazione di partenza, scrivere *The Devil that Danced on the Water* ha significato anche calarmi nella mia cultura e nella storia del mio paese, nelle vicende politiche di cui mio padre era stato protagonista e che sino allora mi erano rimaste estranee. E quando mi son messa a scrivere *Le pietre degli antenati* ho deciso di imparare il temne. La mia matrigna mi ha fatto da maestra, qui in Inghilterra dove lei viene sempre a trascorrere l'estate con noi. Ma il temne è rimasto una lingua orale, così io per imparare ho dovuto ricostruire per mio conto la morfologia

e la sintassi: negli anni Sessanta e Settanta si era cominciato a trascriverla e studiarla in Sierra Leone, ma le disavventure politiche hanno arrestato il processo. E poi c'erano stati dei tentativi da parte dei missionari che avevano progettato un dizionario, e avviato una trascrizione sistematica, ma senza fornire traduzioni del lessico, così che le mie indagini in biblioteca non mi hanno portato lontano e ho deciso di lavorare per conto mio con l'aiuto dei parlanti di cui potevo disporre. Non fu facile, perché le persone che parlano temne non ne conoscevano morfologia e regole sintattiche, così io, abituata ad apprendere lingue straniere sulla base di un approccio sistematico, rimasi confusa e alla fine dovetti arrangiarmi a ricostruire da me la struttura di questa lingua nella quale adesso sono in grado di comunicare abbastanza bene. Quando vado in Sierra Leone a trovare la famiglia mi sforzo di arricchire il vocabolario, che si aggiunge alla base che già possiedo. Al villaggio debbo sempre partecipare a mille riunioni, per la scuola, per i progetti della piantagione, eccetera, perciò sono costretta a imparare rapidamente, e riesco a seguire le discussioni senza bisogno di un traduttore.

Allora adesso che ritorna in Sierra Leone continuerà le ricerche per un nuovo romanzo?

Sì, ho già un'idea di come sarà questo secondo romanzo che parte proprio da dove finisce *Le pietre degli antenati*, con uno psicologo di nome Adrian che parla a Mariama. La trama è formata da due storie d'amore, una situata negli anni Settanta, l'altra al giorno d'oggi, e si impenna sulla memoria degli individui e delle collettività. Naturalmente questa memoria individuale e culturale è attraversata dalla ferita della terribile guerra civile che ha sconvolto il paese (che, sebbene non venga mai menzionato esplicitamente, è la Sierra Leone). Adrian va in Sierra Leone e incontra una donna di cui si innamora, e da qui si dipana la vicenda.

Ha mai pensato a usare i suoi libri nel cinema?

Beh, sarebbe magnifico, ma penso che debbo procedere gradualmente, anche perché non voglio sottoporre la mia

famiglia a traumi eccessivi: è stato già preoccupante scrivere il *memoir* con la storia di mio padre – che tuttavia i miei parenti hanno preso molto bene – per far piombare loro addosso un film, con tutto il rumore e la pubblicità che ciò inevitabilmente comporterebbe. E con i rischi di storture che si corrono quando si cedono diritti di un libro per farne una versione cinematografica che non si potrà mai controllare, come sappiamo da tante altre esperienze. Inoltre quando si ha a che fare con l'Africa bisogna stare ancora più attenti, perché la maggior parte dei produttori e dei registi mirano a una commercializzazione e per ciò ricorrono a stereotipi: ma se Oprah Winfrey mi offrì di comperare i diritti e farne lei un film in cui recitasse lei stessa, allora accetterei a occhi chiusi. Purtroppo anche i film migliori ambientati in Africa sono una sorta di black horror movies, come *The Last King of Scotland* oppure *Black Diamonds*. Il primo dei due, che a lei può apparire anche un discreto film, è di molto inferiore al libro, e io non oso pensare come si debba sentire l'autore dinanzi alla versione rozza e violenta che è comparsa sugli schermi. Vedremo che cosa suggerirà il futuro.

In quest'anno 2007 in Gran Bretagna si stanno svolgendo molteplici iniziative per celebrare i duecento anni dell'abolizione della tratta degli schiavi. Lei le ha seguite? Cosa ne pensa? E cosa pensa del fatto che di tutto ciò in Africa si parli così poco? In fondo, la Sierra Leone è stata prima vittima della tratta, e poi un luogo di ritorno di schiavi liberati e rientrati dall'America: la popolazione krio è nata così.

Non ho seguito da vicino tutto ciò, perché mi interessa relativamente poco. E in Africa la storia della schiavitù è una storia tagliata, perché gli africani che venivano imbarcati e venduti se ne andavano lontano, e chi rimaneva non ne sapeva più nulla. In effetti, mi sembra che la schiavitù e la sua terribile storia riguardino piuttosto la diaspora che le popolazioni rimaste nel continente. E forse c'è anche un'ombra di vergogna che aleggia sulla schiavitù, per quanto è accaduto in passato e per le corresponsabilità che debbono esserci state. In Sierra Leone la

coscienza collettiva è impegnata a superare la recente ferita della guerra civile che ancora duole. Si sono compiuti dei progressi dal 2000 ad oggi, ma c'è ancora un lungo cammino da fare, anche se io sono cautamente ottimista circa il futuro del paese e della sua leadership politica: una leadership che risente ancora del colonialismo e delle sue storture, e non ha imparato ad assumersi in proprio le responsabilità di governo sia a livello nazionale sia a livello locale. Nel suo piccolo, anche il villaggio teme dove vado regolarmente rispecchia queste carenze: se ci sono dei problemi, attendono che la soluzione venga dall'esterno, anziché proporsi di risolverla da sé. In fondo si tratta di un problema di dipendenza di stampo coloniale, come se si fosse perduta la fiducia in se stessi. Un'introiezione della subalternità coloniale e della sua cultura. Forse, la soluzione migliore sarebbe l'avvento di una nuova classe politica, più giovane e fiduciosa, che non venisse schiacciata dalle generazioni anziane che ancora detengono il potere cui sono tenacemente attaccate. –

Serena Saba

Intervista a Édouard Glissant

Autore di una vasta opera saggistica e letteraria, originale e colto pensatore e teorico della creolizzazione, Édouard Glissant, in occasione dell'uscita italiana della *Poetica della Relazione* (Quodlibet, 2007), chiarisce i concetti fondamentali della sua opera in una conversazione di interesse culturale, politico, filosofico e letterario.

S.S. Nel teorizzare il concetto di identità-relazione lei fa riferimento ai concetti di radice e rizoma di Deleuze e Guattari. Potrebbe spiegare meglio di cosa si tratta?

E.G. Deleuze e Guattari hanno sviluppato le idee di radice unica e rizoma per applicarli a dei modi di pensare, e io ho applicato questa differenza al processo dell'identità perché vengo da una

regione in cui da molto tempo l'identità si è costruita grazie ad apporti diversi. Nei Caraibi ci sono stati gli africani, con la schiavitù, gli europei, i popoli del medio oriente, ci sono molti asiatici, indiani, cinesi, e io ho coniato il termine creolizzazione perché tutti questi elementi si sono mescolati, invertiti, influenzati nel corso dei secoli, e così si è creata l'identità creola. Perciò si è stabilito un'altro tipo di relazione, non solo tra gli individui, ma tra le culture, una relazione che non si compie più tra "questo" e "quello", ma tra "tutto" e "tutto", e per questo motivo ho chiamato il mondo attuale *tout-monde*. La relazione è intransitiva, non ha complementi, è il complemento di tutto e tutto e il suo complemento, e questo nuovo modello di pensiero ci obbliga a smettere di pensare in maniera meccanica e a pensare invece in tutte le direzioni contemporaneamente.

S.S. Lei crede che i Caraibi rappresentino l'esempio più evidente di relazione?

E.G. I Caraibi sono solo uno dei luoghi in cui si esercita la relazione, ma sicuramente ce ne sono degli altri, e i Caraibi non rappresentano un modello, nessuno è il modello di nessuno.

S.S. Potrebbe fornire degli altri esempi?

E.G. Beirut, Sarajevo. E' il motivo per cui ci si massacra in quei luoghi: perché sono dei luoghi di scambio e di relazione. Gli integralisti compiono dei massacri perché nel mondo c'è una forte resistenza a concepire l'idea della relazione, si ha paura del *mélange* ma non vi si può sfuggire. Hegel ha detto ben prima di me che le guerre sono spesso degli strumenti di progresso perché permettono il *mélange*. Al contrario, le idee imperialiste non possono più funzionare perché l'impero mette in relazione se stesso con "questo", "quello" o "quell'altro" stando perennemente al centro, mentre ora la relazione è rizomatica, priva di un centro, tra tutto e tutto.

S.S. Anche gli Stati Uniti rappresentano un contesto in cui diverse culture coesistono da tempo...

E.G. Effettivamente negli Stati Uniti sono approdate varie culture creando

un esempio di multiculturalismo formidabile, ma non si può parlare di relazioni o di creolizzazione in questo caso perché tutte queste culture non si sono mai mescolate, hanno sempre convissuto l'una di fianco all'altra senza mai conoscersi: da una parte ci sono, per esempio, gli italiani, dall'altra Chinatown, e tra loro una strada che nessuno oltrepassa mai da tre secoli.

S.S. La questione linguistica è di grande importanza per i Caraibi, ed è probabilmente il simbolo più forte della creolizzazione, che è un processo in continuo divenire. La letteratura, e la scrittura in generale, non sono pericolose per questo processo, dato che in qualche modo "fissano" la parola?

E.G. La lingua è sicuramente un simbolo molto forte della creolizzazione, ma non è il più forte, ce ne sono degli altri altrettanto forti. Direi innanzitutto che ciò che esiste di più forte nella creolizzazione è ciò che dobbiamo scoprire e non abbiamo ancora scoperto. Ciò che già esiste è forte, ma la cosa più forte è ciò che verrà. In secondo luogo, il linguaggio cambia, e le letterature contemporanee saranno sempre più una creolizzazione di scritto e orale. Ciò non significa che la scrittura diventerà orale, né che l'oralità diverrà scritta, ma che entrambe si influenzeranno a vicenda. Ad esempio quando io scrivo in francese non si tratta della lingua dei francesi, ma di un'altra lingua che al contempo è e non è più una lingua orale, è un *mélange* di scrittura e oralità che può cambiare in qualsiasi momento. Ciò significa che non esistono più delle lingue fisse, tutte le lingue hanno subito un'evoluzione.

S.S. Intende dire che non potremo più avere delle lingue né delle culture orali autentiche?

E.G. Perché no? Perché non possiamo avere una lingua orale autentica espressa per iscritto? Certo, sarà difficile, per esempio è molto difficile fissare le lingue creole per iscritto, ma è solo perché oggi non abbiamo ancora trovato il passaggio dall'una all'altra.

S.S. Nella *Poetica della relazione* lei dice che la cultura, la creolizzazione, la

relazione sono dei processi che cambiano continuamente. Ora che sono passati circa vent'anni dalla pubblicazione della sua opera, come vede il mondo?

E.G. Il cambiamento è stato molto rapido. Il mondo ha conosciuto molti sconvolgimenti. Uno ancora in corso riguarda il cambio di ruoli tra i dirigenti del mondo. Oggi è il mondo bianco a dirigere il resto del mondo...russi, americani, francesi, italiani, tedeschi, inglesi...Non c'è ancora stato un cambiamento in questo senso, cioè nessuna parte del mondo non bianco dirige il mondo. Ma accadrà. La Cina, l'India, il Brasile, il Messico, i Paesi Arabi, quando saranno liberati dalle dittature, lo faranno. Ciò che però è già accaduto è che la legittimità della direzione del mondo da parte del mondo bianco è finita. E ciò è assolutamente importante, perché se nel diciannovesimo secolo il mondo bianco dirigeva il resto del mondo legittimamente, senza che questo venisse messo in discussione da nessuno, ora, da trent'anni, nessuno più crede in questa legittimità. Nel diciannovesimo secolo ci sono stati degli artisti che hanno sostenuto le truppe francesi nell'invasione dell'Algeria, mentre oggi nessun artista sosterrrebbe le truppe che invadono l'Iraq. L'altra cosa che è cambiata, a mio avviso, è che viene data una maggiore importanza ai piccoli Paesi, e ciò è molto importante per il futuro. Anche questo è un cambiamento molto forte: abbiamo imparato a interessarci dei Paesi piccoli.

S.S. Questo significa che i luoghi e le culture non stanno perdendo la loro specificità con la globalizzazione?

E.G. No, non credo che si perderà la specificità. Probabilmente ci sono dei momenti in cui questa viene persa di vista, ma poi riemerge. Faccio un esempio: in Martinica quarant'anni fa tutti non volevano bere altro che della coca-cola. Ora non più, la coca-cola è stata banalizzata. La si può bere, come si può non berla, e la specificità torna a galla.

S.S. Nel suo libro lei introduce il concetto dell'estetica della terra. Potrebbe approfondirlo?

E.G. La cosa più importante da dire a

questo proposito è che generalmente in letteratura il rapporto con il paesaggio e con la terra è un rapporto da contenuto a contenente. Tutte le storie del mondo sin dal principio hanno considerato la terra e il paesaggio come dei contenitori misteriosi e sconosciuti. Ad esempio l'uomo delle caverne non sapeva perché il sole sorge e tramonta o perché le piante crescono e ha cercato di trovare un modo che potesse consentirgli di essere un contenuto nel suo contenitore. Oggi sappiamo che esiste un rapporto energetico tra la terra e l'uomo, che se esauriamo l'acqua, se abbattiamo le foreste, o se inquiniamo il mare, ammazziamo l'uomo, che il nostro destino è legato alle sorti della terra - ed ecco perché esistono dei movimenti ecologisti - ma non conosciamo il modo in cui avviene questa relazione, non sappiamo qual è il magnetismo tra la terra e l'uomo. L'interesse della letteratura e della poesia è quello di stimolarci nella ricerca di questa relazione oscura. E' perché abbiamo abbandonato la terra che milioni di persone muoiono. E in questo la poesia, la letteratura e la vita reale sono unite: non è con i mezzi militari che tutto ciò potrà cambiare, è cambiando la testa della gente, la loro volontà. In questo senso la letteratura e l'arte sono importanti, laddove cambiano l'immaginario della gente. -

Francesca Giommi

From the West Indian Diaspora to Black Britain: Andrea Levy in Conversation

Andrea Levy, because of both her writing and personal experience, is a foremost representative of contemporary hybridity and creolization; she exemplifies the results of a complex and ramified Caribbean diaspora and is a type of what Stuart Hall defines "new ethnicities". Her literary production may be interpreted as one of the best examples of black British fiction, in line with the work of great Caribbean migrant writers such as V.S. Naipaul, Sam Selvon or

George Lamming, who arrived in England in the 'fifties modifying its culture and history and contributing their distinctive and unique West Indianness. Born in England in 1956 to Jamaican parents, Andrea Levy embodies the effects of Caribbean migration on British identity. In her first three novels (*Every Light in the House Burning*, *Never Far From Nowhere* and *Fruit of the Lemon*) the London metropolitan landscape is remapped and reinterpreted by black British characters who are inner-city council estate dwellers born and bred and who strive to assert fully their right to belong, whilst sometimes longing to "return" to a Jamaica that they have never known, to discover who they really are and where they come from (as in the case of Olive in *Never Far From Nowhere* or Faith in *Fruit of the Lemon*). Levy's Britishness is continuously reclaimed, but it is also constantly enriched by a Caribbean heritage, which makes her characters and the writer herself remain defiantly outside the limits of both Englishness and Caribbeaness, whilst at the same time contributing to redefining and enlarging them. This black British generation re-interprets and translates colonialism, postcolonialism and global diaspora in an ongoing process of creolization, which endows these new British identities with an innovative hybrid perspective. Growing up with such a dual cultural heritage, Andrea Levy reveals a combination of second-generation immigrant and British working-class perspectives, along with an original and refreshing voice, indebted to TV and popular culture and expressed in a poignant and slyly humorous prose. A deep interest in Jamaica and its culture at large is constantly displayed throughout Levy's work. Since her twenties the writer has undergone a process of self-discovery, which has led her to a new awareness of race and a fierce pride in having such a rich and mixed heritage, which she would now like more people in England and worldwide to understand and acknowledge. This growing awareness becomes explicit in her latest novel, *Small Island*. Here England and Jamaica are inextricably intertwined and connected by a common past of colonialism and migration and a present based on mis-

cegenation and hybridity. The two couples of the book - one black and one white - share a common destiny forged by Empire and need mutual support to overcome an identity crisis which affects both the English and the non-English. In this complex novel of displacement, the narration shifts back and forth in time and space, blending in a framework which brings together Jamaica and England in a unique, transnational and cross-cultural atmosphere. *Small Island* shows in a way how the West Indies "counter-colonized" Britain during the '50s, largely modifying its landscape and society, and paving the way to the black British generation to come. Andrea Levy's work thus asks the country to acknowledge the contribution made by Caribbean migrants to Britain post-war reconstruction and to its modern history and development, as is well documented in Mike and Trevor Phillips's *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. Levy's indebtedness to Caribbean oral and vernacular tradition, and to its unique Creole language, enriches the narration with a distinctive "Caribbean colour". This richness and accuracy have turned Levy's literary production into a transatlantic tale, which has brought the West Indies to Europe, moved the colonies and the margins towards the centre and might thus contribute to abolishing borders and prejudice. After years as a marginal voice outside mainstream publishing, the writer is finally starting to get a share in the most important prizes (*Small Island* won the Orange Prize for Fiction and the Whitbread Novel Award in 2004 and the Commonwealth Prize in 2005) and to reach the far wider audience she deserves.

Born and bred in North London, Andrea Levy still lives in the same area with her husband and they both hospitably welcomed me to their home for a long and pleasant conversation on Andrea's life and career and the extraordinary success *Small Island* is receiving, in Britain and worldwide.

F.G. I'd like to start from your personal experience: You were born in London to Jamaican parents. What was it like growing up as the daughter of black

immigrants in the London of the '50s and '60s?

A.L. Well, when I was growing up I wasn't at all interested in heritage or race. I grew up in London in a poor family, a council estate family. We were a bit different because my parents came from somewhere else, but there were a lot of families in the same area whose parents had migrated from some other place, Greece or Turkey, but nobody was black, nobody from Jamaica. All those kids of immigrant parents were made to feel different, dirty, not quite right, so there was this strong sense that you should be ashamed. And also with the adults, when you went to somebody's house, you were made to feel uncomfortable, it was especially because we were from an uninteresting and black place like Jamaica, if my family had come from America they would have loved us! My parents were not interested in telling us anything about our origins either, they just wanted us to fit in and, because I'm very fair skinned, they thought there was a chance no one would notice, so I grew up with this sense of shame of my origins and family. I had no sort of proper connection in the Caribbean, not directly: we never went to Jamaica, my parents never went there again. My parents weren't very gregarious, they didn't have lots of friends so as a family we were very isolated, a tiny nucleus, but I was very sociable and I had a lot of friends either at school or in the neighbourhood, I always felt one of them.

F.G. So when and how did you discover something about your family and heritage?

A.L. It was only when I went to college that I began to want to know a little bit about it. People were asking me about my origins and I did not know anything! I suppose it really started when my dad was ill, he was dying and his history became important to me. And also in the early eighties in London it was a very political time: in college I studied weaving [laughs] but when I came out I got a job in a sort of sex education centre for young people, it was like a voluntary organization, a very political

interviste

organization in a way, and that's where I first discovered I was black. They used to have these courses like "Race and awareness" and that's when I began to understand about my heritage and past, and it was such a revelation to me to realize I was black, it was a bomb! I stayed in bed for a week because I felt I had been doing everything wrong! All the friends I had were white so after that I started contacting other people, joining black women's groups, all that sort of things. I became much more politically aware, it just changed my life, really.

F.G. And how did you decide to turn your personal experience into fiction? You say you started writing in your thirties, was it a consequence of this discovery?

A.L. Not really, that was something different. When I started writing that was just for a hobby. I was already working as a graphic designer with my husband at the time, I had a life, two stepchildren, a home to run and I just thought "Oh, I'd like to try writing", but it was not consciously associated with my race or experience in Britain. I went to an evening class where we were asked to write little exercises, and I realized I really liked writing. That's when the two things came together. The first time I was asked to write something down I thought of writing about my childhood and I realized my childhood was something unusual in British society, I felt I had something really important to say and I thought "My God, I have a whole story to tell them!"

F.G. Did you have difficulties in getting published? How long did it take?

A.L. I started writing, actually writing, in 1989; I had the goal, as everybody in the class, to write a novel, and at the time I had nothing to lose! I decided to take a day off from my work to write and see what I was able to do. My husband and my stepdaughters were supporting me but not my other family; my mum thought I was just wasting my time, she considered it just a silly dream. But it didn't matter to me, all I wanted to do was to see what would have happened: the thing I love about

writing is that you write something and set it out and then you do not know what might happen. You might become famous and rich, you might not, and it took a long time to get really published. I had this book, but it was quite short, it was barely a novel, and I sent it to six agents. One publisher came back to me and said she really liked my writing but I needed to double it in length and tell more about my family and that's when I realized publishers were keen to find stories about black families in England - they were looking for a British Toni Morrison! But it was also difficult to find a publisher who really wanted to take the risk; at the time the only popular books written by black writers in Britain were about guns and drugs, the Yardie books. Editors feared my story would attract only black readers. At the end my first novel, *Every Light in the House Burning*, got published in 1994, but I received a lot of "kind rejection letters" in-between.

F.G. And do you think your being a woman of Caribbean descent caused any particular obstacle in your career?

A.L. Oh, yes, and sometimes being a woman was much bigger a problem than being black! Even now, sometimes, because you are a woman they think you won't be taken seriously. There is a definite sort of prejudice; if I think of *Small Island* a lot of men would be surprised by the fact there are also sex, wars and guns in it!

F.G. Your first three novels tell the stories of young black girls growing up in London, who, while being born and bred in the UK, seem not to belong totally, they always seem to lack or need something. Is it consciousness, belonging or what is it they lack? And is there anything autobiographic about them?

A.L. Yes, in a sense there is, because, as I said, I started by describing my own childhood and family life in Britain. The first three novels are very much based on my process of growing up in British society and recuperating my black identity. My father died of cancer, as happens to Angela's father in *Every Light in the House Burning*: he had been

invisible in England for a long time and in writing the book I wanted to make his experience visible. Each of the girls in these three novels has something of my own personality or experience. I suppose at the beginning they lack a sort of black consciousness, having grown up as a sort of minority surrounded by a dominant white culture all around.

F.G. Faith is the only one who really reaches self-consciousness: in *Fruit of the Lemon* she discovers suddenly she is black, as you say you did, and she goes back to Jamaica to find her family. Can we consider Faith your *alter-ego*?

A.L. Definitely, in a sense. Faith has the same curiosities and doubts I had as a young girl when I discovered I was black. She makes the same journey to Jamaica as I did after my thirties, and there she discovers a new world, a big family and a colourful tradition she did not know she had. She needs to re-compose her past in order to build her future in England. What I wanted to say in that novel is that you need to have an understanding of your past, and you would have to go and find out yourself because it isn't at the moment part of British culture, if you are living in Britain it's hard to get that information.

F.G. You once stated that "If the word Englishness doesn't define me, then the word needs to be redefined".

A.L. Well, what I was saying by those words is that I am English but from my experience you can see that being English might also mean having Caribbean heritage. I don't particularly want to be hyphenated, I'd like to live in a place where one might say to me: "So you are English and your parents are from the Caribbean" and that was it!

F.G. *Small Island* is a powerful and detailed socio-political description of British and Jamaican society in 1948 and shows the great importance that history and roots play in your literary production. How did you prepare it and why did you choose to go so far back in time after three previous novels set in the contemporary time?

A.L. I researched four years and a half before writing *Small Island*. I visited museums, libraries, archives and even met some former soldiers - it was really instructive! The curiosity about that period came after I discovered my parents were among the pioneer migrants from Jamaica, and even if my intention was not to write a historical novel I needed to study and get real background information. I wanted my book to be reliable and teach or at least reveal something which had not yet been said, and there were so many things to say about post-war Caribbean migration and the life of those migrants in Britain. It was important to say that we helped in post-war reconstruction and that English people had not always been kind to us. But at the same time I also wanted to write a love story, I like love stories so much!

F.G. In all your novels your personal experience is linked in a way or the other to the greater history, are there autobiographical elements in a historical novel such as *Small Island*?

A.L. Of course there are! First of all Caribbean migration is at the same time the history of my people but also of my family and myself, I could not separate them in any way. And then I gave Gilbert and Hortense (the Jamaican couple of characters in the novel) my parents' names. My father arrived in Britain in 1948 on board the *SS Empire Windrush* (I discovered about the ship listening to a documentary on TV, and when I found my father's name on the list of the passengers I was amazed.) and my mother joined him after six months as Hortense does in the book. They also suffered the same difficulties and racial discrimination but I couldn't get much information from my parents, they preferred to forget their life back in Jamaica or their beginnings in England. My mum told me something after my father's death but she doesn't want me to write about it, and of course Gilbert and Hortense are very different from my parents in many ways!

F.G. In *Small Island* you show a great understanding for Bernard, a stereotype of British racism. How did you construct the character?

A.L. It's very easy, you have to think yourself into his head, it's not hard to know your enemy. I read a lot of old annuals, boys' adventures. I started looking through them and I realized what sort of young boy those of Bernard's age would be in fact, in terms of very popular fiction, how they saw themselves in the world and how they saw foreigners, and I found that absolutely fascinating. Racist characters are weak people because they fear the difference and do not know who they really are, they feel they are in an identity crisis, so they need to blame someone else.

F.G. Do you still meet people like him nowadays?

A.L. Oh, gosh, yes! People do not question where they got their ideas from, where they get the notion of foreigners or how they feel about them. If you scratch them all a lot of people still have these ideas, they are written in their genes! Some people do not think they are racist but just believe that we are all different and we are all meant to live in our different and separate places. I grew up with people who did not think I was black because of my fair skin, but maybe if they had thought I was black they might have behaved differently.

F.G. *Small Island* made you famous, how did your life change after such an incredible success?

A.L. I'm actually a reserved person and I do not consider myself a celebrity. My name might be famous now but I prefer remaining in the backstage. After the publication of *Small Island* I received a lot of prizes and I also met the Queen! Of course I feel honoured and happy, but my life is more or less the same. Occasionally I meet people on the street who read the book and recognize me, but apart from that I still live in the same house and do the washing up myself, and after so many public celebrations I only want to go back to my home and job and think of my future book. Every week I receive from ten to twenty invitations to take part in literary events or even TV shows, but I'm not interested in that kind of

celebrity. If I accepted all these invitations I could not be a writer anymore, I wouldn't have time to write!

F.G. So what are your plans for the future?

A.L. Of course I have plans for the future, but I'm a bit scaramantic and I never say anything on my new work until it's finished. I can only say that the BBC is about to produce a TV serial based on *Small Island*, but I'm a writer and the film is not my business, I'll see it on TV when it's finished.

F.G. The novel has been translated into many languages so that your characters now are known in many parts of the world, and with them part of Caribbean culture and history as well. Did they read your novel in Jamaica?

A.L. Yes, they did, and they are very proud of it! Jamaica is the most incredible place. First of all they are travelling people, they descend from African slaves and they migrated everywhere, Panama or Cuba to work, the USA, Canada or Britain. I think the history of Jamaica is very interesting. It is this tiny island but it actually gave the world a religion, Rastafarianism, and reggae! These are massive things to come out from such a small island. Some people over there nevertheless do not like Hortense, they say she is a snob - yet she does not portray anyone in particular and that's simply the way she is and behaves, it's not my responsibility!

F.G. And she has this funny way of speaking! Language is in fact a relevant feature in your work: every character has his or her own voice and accent - how do you manage to mix Caribbean creole elements with standard English?

A.L. Well, I think I took it from my mother's milk! I've always been a bit of a mimic myself and I really like entering a character's mind and try to think and also speak like him or her. Most of my characters have the voices of people I heard from the TV or from the street, there are a lot of regional dialects in England and they all meet in London. As to the Caribbean accent I

got it especially from my mum (even if she would deny it) but I can't speak creole and I just attempted a sort of phonetic transcription of all the voices I heard around me.

F.G. Your work is often compared to novels by other Caribbean writers such as Selvon and Lamming, but you wrote 50 years later. What has changed since then?

A.L. Well, at the beginning I did not know them at all. As I told you I watched lot of telly as a child and young girl and I started reading only in my twenties, but then I was more interested in feminism and Afro-American women's writing. In comparison to Selvon and Lamming I can say they were and always felt migrants in England - but me, I grew up here, everything I know and understand is in London, and I really value that sense of belonging I feel only in London! I am a Londoner and I couldn't be anything else!

F.G. Is there a book or an author which has been particularly meaningful to you?

A.L. The first book I read and which really changed my attitude to literature and life was *The Women's Room* by Marilyn French, but if I have to think of a special book now, a very important book especially in relation to *Small Island*, I would definitely name *English Passengers* by Matthew Kneale. -

References

- French, Marilyn. *The Women's Room*, London: Sphere, 1978.
 Hall, Stewart. "Old and New Identities, Old and New Ethnicities". *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. King, Anthony (ed), London: Macmillan, 1991: 41-68.
 Kneale, M., *English Passengers*, London: Hamish Hamilton, 2000.
 Levy, Andrea. *Every Light in the House Burning*, London: Review/Headline, 1994.
 Levy, Andrea. *Never Far from Nowhere*, London: Review/Headline, 1996.

Levy, Andrea. *Fruit of the Lemon*, London: Review/Headline, 1999.

Levy, Andrea. *Small Island*, London: Review/Headline, 2004.

Phillips, Mike, Phillips, Trevor. *Windtrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, London: Harper Collins, 1998.

Ilaria Oddenino

Convicts for relatives. Interview with Kate Grenville

Kate Grenville was born in Sydney in 1950. She completed an Arts Degree at Sydney University (majoring in English literature), then started working in the film industry, mainly as a documentary editor. She lived overseas for seven years, from 1975 to 1983, in London, Paris and the U.S.A. At the University of Colorado she obtained a degree in Creative Writing and began teaching composition and creative writing herself. After returning to Australia she published her first book, a collection of short stories (*Bearded Ladies*, 1984), followed by several novels (*Lilian's Story*, 1985, *Dreamhouse*, 1986, *Joan akes History*, 1988, *Dark Places*, 1994, *The Idea of Perfection*, 1999, *The Secret River*, 2005) and non-fictional works about the writing process. Her latest novel, *The Secret River*, is a compelling exploration of early nineteenth century frontier life on the Hawkesbury River, carried out with an extraordinary capability of delving into the darkest parts of the human soul and capturing its infinite nuances. *The Secret River* re-discusses the pioneers' myth, lifting the curtain of unspoken truths that has cast a shadow over the early years of European settlement in Australia until recent times. The land where the white invaders settled was not merely "taken up", it was stolen, taken away from the Aboriginal people who had inhabited it for thousands of years and had never felt the need to fence it in order to claim it as their own. What happened when the European realized that Australia, far from being a Terra Nullius,

was in fact some other people's land? *The Secret River* is the account of this encounter and of some of its possible outcomes, with an accurate historical background and a bit of the author's own family history.

The Secret River was awarded the Commonwealth Prize for Literature, the Christina Stead Prize for Fiction, the Bookseller's Choice Award, the Community Relations Commission Prize, the Fellowship of Australian Writers Prize, the Publishing Industry Book of the Year Award; it was short listed for the Man Booker Prize and the Miles Franklin Award, and long listed for the IMPAC Dublin Prize.

I.O. The basis on which *The Secret River* lays is the real story of your great-great-grandfather, Solomon Wiseman, his life as a journeyman lighterman on the London docks, his "crime" (the stealing of some timber on a boat) and the ensuing death sentence, soon commuted into a sentence of expulsion that brings him to Australia as a convict. Here, when he regains freedom, he "takes up" (or rather he *takes*, occupies) some land on the Hawkesbury River and starts a new life as a settler. When and why did you decide to turn a piece of your own family history into fiction?

K.G. I had always known that I had a convict ancestor who had settled on land just out of Sydney about two hundred years ago. I had never thought much about it, never been very interested. But in the year 2000 there was a big march in Sydney called "the March for Reconciliation" which was a gesture to say: "We have done wrong to the indigenous people of this country and we're sorry for it." In the course of that march I had what you might call an epiphany; I suddenly realized that when my ancestor went to the Hawkesbury and settled on that piece of land he was actually *taking* land, he was stealing land from the indigenous people, and I had never thought about that before. I was 50 years old and yet I had never thought about that. That is such an underground stream in Australia, or has been until recently. So at that point I thought I wanted to find out more about what my family did, what my ancestor did. How did he displace the

Aboriginal people? Did they go willingly or did he have to do it by force? And I thought I would write a book about what I'd found, I thought it would be a non-fictional book, a biography really. Then two things happened. First of all I couldn't find any information about my ancestor's relationship to the Aboriginal people. Lots of other information, dead silence on that subject. And I thought that was quite interesting in itself, perhaps significant. The other thing was that I realized that the story was far bigger than my own personal family history. I suddenly realized that I could use my family history as a vehicle to tell a much larger story about national history (if that doesn't sound too grand). At that point I decided that it would have to be a novel because I didn't have enough information to do a biography, so I decided with a heavy heart to try and tell it as a novel. I didn't choose to, because to write a convincing historical novel is so difficult; 200 years ago, a different social class... unimaginable! How was I going to do it? But in the end I realized that that was the only way to do it and when I got into it I realized that telling a story that was bigger than my own family story gave me a great deal of freedom. Fiction allowed me a bit of elbow room to bring in parts of the story that I might not otherwise be able to.

I.O. Apparently your ancestor Solomon Wiseman was far from being the faithful and loving husband that his fictional counterpart is (the legend goes that he even killed his first wife throwing her down the stairs...). When you turned Solomon Wiseman into William Thornhill you turned him into a man that most readers would sympathize with, thus making the judging of his attitude towards the indigenous people more problematic. Is this the reason why you incorporated those changes into William Thornhill's personality? To prevent the reader from making too easy clear-cut good/evil distinctions on a story that aims at rereading the past critically?

K.G. Exactly. I wanted to tell a story that didn't portray anybody as good or evil. It would be very easy to tell either pioneers as heroes or pioneers as vil-

lains; they're the two stories that we're given, and Australian history at the moment is very polarized, so that it's either one extreme or the other. I wanted to do something in between. I wanted to say: "This particular man (and all the other men that he represents) was not inherently bad, nor was he an angel. He was just fumbling his way as we all do from one small decision to the next. He wasn't a bad man but he might have ended up doing some bad things." I think you don't necessarily need to like a person in a novel, but you do need to feel a connection with them, you need to feel that you can understand them. And since most of us have some good and evil, that was the character I wished to portray. I knew that at the end of the book he was going to do a very bad thing, he was going to go out and kill Aboriginal people; that happened a great deal on the frontier, and it's a story that I don't think had been fictionalized very much before, so to me there was no point in telling the story unless I included that very dark part of it. So I incorporated those changes in his personality to balance that I suppose.

I.O. In other words, William Thornhill could have been any one of us...

K.G. That's exactly right. What would I have done? What would any of us have done in the same situation? But all that actually makes it sound more planned than it really was. There is a sort of magic alchemy that happens when you start to write fiction, and that relationship of the husband and wife for example, that is so tender and affectionate, came out of heaven knows where. I didn't actually plan it. It arrived, and I realized that it was just right.

I.O. Australians seem to be more and more interested in tracing back their family history, to the point that when you started your search for Solomon Wiseman you were afraid you were going to fall in the "comic cliché" of the middle aged Australian lady looking for her ancestors, probably in search for a duke." Why has this search become so important? And what if their ancestor is not a duke, but more likely, a convict?

K.G. When I was growing up it was still a bit dubious to have a convict ancestor, you didn't freely admit to it, and people still made comments. I'll never forget a woman from England (this would be about 20 years ago) who had done a house swap with some Australians and something in her house was missing, an ashtray I think or some trivial thing; she had probably just misplaced it, but she assumed that they had stolen it. I expressed some sort of shock and horror, and she said: "I don't count it against them, it's a hereditary thing! It's the taint, the convict taint!" And I realized that that attitude kept all this stuff hidden for 250 years here in Australia. But fortunately my mother was a very honest woman, and she told me about this, she told me the family stories about the convicts. She wasn't particularly ashamed of Solomon Wiseman. And also nowadays it's quite chic to have convict ancestors.

I.O. When do you think this change in perception took place?

K.G. I couldn't quite put a date on it, but in 1988 Australia had its bicentennial (200 years of European settlement) and I think around that time we had another look at things, we got rather embarrassingly proud of a whole lot of stuff in our past. We went overboard from saying that we had had no history worth the name to: "Aren't we wonderful? Look at all these brilliant things we've done!" So I think reexamining the convict past was perhaps part of that. I think also all over the world sensibilities have changed, things that used to be considered absolutely beyond the pale a while ago, like having babies out of wedlock or having a convict ancestor, are no longer as shocking as they used to be.

I.O. *The Secret River* explores the space between fear of other and determination to survive, and the Thornhills' life in their new settlement is marked by the constant need to take life-changing decisions. Your book is to a good extent a book about choices...

K.G. Absolutely. It is a book about choices, and it's about how choices creep up on you. I think life isn't com-

posed of one enormous moment when you make this kind of life-shattering decision. It's a whole lot of tiny little choices, each one of which seems insignificant, but looking back you can see how each one inexorably pushed you along a certain path. I do think though that there are some moments where you can resist that being drawn along a certain path, you can say no, and there are times when only a very heroic person would make a certain choice. So for example towards the end of the book *Thornhill* is confronted with this choice: he's either going to lose his family or his land, they're his stark choices, and to lose either of those would seem like death to him. The other choice of course is to go out and join in this massacre of the local Aboriginal people. He could have made a different choice, but he would have had to be a different and much more heroic and moral man than he would be realistic to be. It's very easy to judge people for good or ill. One of the things I wanted to do in this book was to try to reconstruct the actual texture of life so that the choices that everybody was making made sense as being almost the only choices they could make given the whole environment and history that they had. In order to say: let's not judge these people, let's try to understand them, let's try to put ourselves in their shoes.

I.O. Black women/white man relationships have been widely explored in literature. In *The Secret River* you present the reader with the two opposite outcomes: on the one hand there's Blackwood, who has a love relationship with an Aboriginal woman, who also gives him a child. On the other hand there's Smasher, who keeps an Aboriginal woman in captivity and sexually exploits her. Blackwood struggles to keep his relationship secret, whereas Smasher takes pride in exhibiting his sexual toy to his visitors. Is sex with a "savage" acceptable but love forbidden?

K.G. I think that's exactly right. It was a kind of betrayal for Blackwood to have a love relationship as opposed to an exploitive relationship with an Aboriginal person. It would have

seemed like a betrayal of his whole culture. And actually you don't have to go back 200 years to discover that. You can think of the British Raj in India where it was absolutely unthinkable to have a love relationship between an Indian and an English person of either sex. There's a human urge to create an "other" that you can push against, and you can have an exploitive relationship with an "other", in fact you're supposed to I think, but to have a love relationship suddenly undermines the whole notion of otherness. All the boundaries evaporate and that's very unsettling.

I.O. One of the biggest challenges in depicting Aboriginal characters or Aboriginal communities is to avoid being caught in stereotypical representations; how did you overcome this?

K.G. It was the most difficult part of the book. The representations of Aboriginal life in most of the books that I knew, the great classics of Australian writing like *The Timeless Land*, now looked so offensive, in the sense that they attempted to get into the consciousness of Aboriginal people in a way that denied their otherness. It degraded, didn't respect the fact that their culture was quite different. I really didn't want to do that. On the other hand I couldn't leave them out. The whole point of writing this book was to rewrite the pioneer myth including in it the dark passage of the Aboriginal connection. It was the hardest thing. I did a lot of research in books as far as I could about traditional Aboriginal ways of doing things and I there discovered, began to realize, just how different those cultures were. The Aboriginal culture, like most nomadic cultures, was based on collaboration, sharing, cooperation, no private property, no competition, no fights over territory; they had fights over other things but not over territory as far as we know. So it made sense of a lot of things that were happening not only then of course but now as well. And again I was ashamed that it had taken me so many years as an Australian to realize even the most elementary facts of that sort of difference. So having discovered that I then also realized how wrong it would be to try and tell the Aboriginal story: for 200

years we've been taking things from the Aboriginal people, and I really didn't want to be just one more white person taking in this case a story and making it my own. So I did get in touch with a group of Aboriginal people who descend from the people that my ancestor would have displaced, a particular tribe called the Darug. They were very badly damaged by settlement because they were right on the front line, but there is a group of Darug descendants who spoke to me several times and with enormous generosity. That gave me the courage to have a go but also to respect that difference and the fact that I as an outsider was deeply ignorant about all this. What I realized in the end was that the best I could do was to create a space within the book that took the form of where the Aboriginal story should be; to create a kind of vacuum or hole in the book that was exactly the shape of the Aboriginal story without actually trying to tell that story, so to make people aware that there is a story there to be told, there is a whole other way of looking at the frontier and what we think of as pioneers. I'm not going to tell it, but it's there. And that seemed to me something I was comfortable with. I also went up to the Kimberley and for the first time in my life actually met some Aboriginal people. I had met some urban Aboriginal people here in Sydney but I had not met people of unmixed Aboriginal descent who didn't speak English and who were living not a traditional life, but they still knew and did a lot of traditional stuff (some of the men actually still had initiation scars on their chest). To me it was like going into another place that I had read about not realizing that this is actually the place I'm living in, a real parallel reality. This is my Australia but it's also this other Australia which I ought to know about. So that was a very important experience for me, it made me feel very humble, and it made me realize how many assumptions I had always made about the Aboriginal people and how really wrong they were.

I.O. "Landscape" has often been seen as one of the defining features of Australian literature since its very beginning. A work like *The Secret River*

leads to a new understanding of the Australian land as something to rediscover, acknowledge, give back, something with a spirit and a soul of its own. No understanding of the Australian landscape is now possible without an understanding of the people who inhabited that land for thousands of years. The landscape *IS* the people. In *The Secret River* this message is conveyed in a very subtle way, by humanizing the landscape...

K.G. I discovered that I had done it unconsciously! And having seen that I had done it I then did it a bit more, because I realized it was another way to say: "Here is the power of the indigenous people, it's actually *in* the landscape."

I.O. Your book is your apology to the aboriginal people of Australia. How did you feel about the government's refusal to say "sorry"?

K.G. He (John Howard, ndr) didn't understand that there are symbolic acts as well as material ones, and symbolic acts can be at least as important as material ones. He was afraid that if he said "sorry" the government would be asked to compensate. Now, I don't think that would have happened, for all sorts of reasons; there's no legal basis for that. He was too "blinked" to see that this enormous metaphoric spiritual act of saying "sorry" would have made such a difference, and he turned his back on it. The good thing though is that he was actually out of step with most people; most people walked or signed the "sorry" book.

I.O. To what extent do you think that the "white Australia" myth survives today?

K.G. I think there are still great pockets of Australians, white Australians, who would like to live in what they see as a past Australia. When I was growing up, which is not all that long ago, Australia was something like 60% of immigrants from Britain, and before World War II it would have been even greater, it would have been an enormous number, so there is this kind of mythical, idyllic past, when we were a little enclave of

Britain. It's been so long since that was not really true that I think what's happening, as it does in many places in the world, is that people who feel dispossessed because of other things pick on race as a pretext. It's just happened in France, hasn't it? It's very convenient and simple, and of course if you've never learnt any history, and in Australia we've demolished school history in any meaningful way, then you don't realize what you're doing, you don't realize that Hitler demonized the Jews for reasons that actually had nothing much to do with the Jews, they were a convenient whipping boy, and we're kind of doing the same thing here. But the reality is that Australia is now no longer an Anglo-Saxon society, as you would know walking around Sydney. The interesting thing here is that we've had successive waves of immigration of different ethnicities and for each one the conservative Australians have said: "This will be shocking, Australia won't be the same, it will create divisions". Before and just after World War II there was a huge influx from Europe, a lot of Italians as you will probably know. After the war a lot of Jews. And in each case they were subjected to hideous, degrading, humiliating and very isolating experiences. And after the Vietnam war the Indo-Chinese started to come. In each case one generation later those people are not completely assimilated, but they have given and taken, you know, as happens. Now of course it's the Muslims: "Oh no, we can't possibly have them, they're too different." But we've done it before, we've all got together before.

I.O. After *The Secret River* you wrote *Searching for the Secret River*. It is not merely a "making of" *The Secret River* or a simple account of your preliminary research. It's more of a journey into yourself as a writer and as a woman, into your growing awareness not only of your family history, but of that of your whole country. How would you describe *Searching for the Secret River*, and why did you decide to write it?

K.G. I wrote it because I don't like historical novels, and the reason I hate them is that you never know how much

of it is history, how much of it is fiction; as a reader I find that very uncomfortable. When I realized that *The Secret River* had to be a historical novel I decided that the only way I was going to feel honorable about it was to have another book where people can go and actually see what the history is and how I departed from it. That's where it began. It began as a kind of supplementary text, almost like an appendix, to say: "This is the reality, and this is the fiction. Here are both, you can work out which one you like and whether you think I've gone too far etc". That was the first draft, that's all it was, but my wonderful publisher said to me: "There is something else here to be discovered, why don't you just free it up a bit, just start writing in the first person, very subjectively, about what happened", and him giving me that permission opened the door to this very personal account. As you say, it's not just about the writing of the book, although that's there too, but it is the journey of someone who was blind to her own place in the country she's from; it's about the gradual opening of my eyes to the Australia I really live in, the Australia that I want to live in and therefore my own self image, what it means to be a white Australian. What does that mean? I have a slightly better sense now.

I.O. In *Searching for the Secret River* you say that when asked the question: "Where do you come from?" or "Where is your family from?" you often have trouble giving a clear and straightforward answer. However, to the world your name is connected not only to this country (and probably to New South Wales and Sydney in particular) but thanks to *The Secret River* it is now undoubtedly linked to the Hawkesbury River too, just like your great-great-grandfather's. Do you think that writing *The Secret River* and discussing the legitimacy of your own ancestor's presence on those lands has contributed to a definition of your own sense of belonging?

K.G. Absolutely. I grew up in an Australia that was very philistine, and I hated being Australian. It was, even more than it is now, sport-obsessed,

lacking in ideas, distrustful of intellectuals. I hated all this, I was deeply foreign, so when I went to Europe for the first time in my middle twenties I felt I'd come home, this was my spiritual home. I just felt "this is where I belong culturally", and that expatriate thing is very confusing because Europe, and especially Britain, was the home of my cultural self and yet deeply deeply foreign to my actual self and my sense of place because I missed the bush terribly. I'd always felt slightly rejecting of the Australian identity, as if we were perched here in a very shallow way, not really belonging. In doing this book I tried to go into that very shadowy part of Australian history, with my own ancestor in my mind, and fronted up to what we did as a race, acknowledged it, and felt deeply sorry for it. I was often in tears during the research. And then I got to know the land: I hadn't actually spent time, as I did on the Hawkesbury, up in that bush. I had spent a lot of time camping and fishing and so on, but more or less as a tourist. Writing the book I went back there to see if I could forge some kind of connection with this land, and I did, I feel quite different about it now. And I'm terribly pleased now that I'm Australian.

I.O. When your first book came out in 1984 (*Lilian's Story*, ndr) Patrick White greeted it with an enthusiastic review; he called *Lilian's Story* a "dazzling fiction" and said it was "a pleasure to be able to praise a true novelist". With your very first work you won the respect of one of the greatest authors of the 20th century, and possibly Australia's greatest. How did it feel?

K.G. Well, he was a very generous man. When I met him he was not at all what I expected. He was a much more human, humble, modest and very generous person. I had a friend who was a book seller and he used to go to her book shop and buy books. She kept trying to persuade him to read *Lilian's Story* and he said "No no no, I don't want to read that!" But finally, thanks to this woman, he did, and wrote that, unasked. He was often very generous to beginner writers, as I was then. And when I met him I was so in awe as you can imagine, because I had worshipped

his books for many years. David Malouf was kind enough to set up a dinner party where he invited me and Patrick White and ... we were both there! I have him to thank too, David Malouf is another person who is extraordinarily generous.

I.O. You often quote Patrick White in your personal list of "favourites". What other authors do you look up to, and how do they influence your writing?

K.G. David Malouf would be another one in fact, and among Australian writers a wonderful woman called Helen Garner, who writes books that probably don't go beyond Australia. She's a wonderfully honest writer. *Searching for the Secret River* is a combination of a memoir and a very personal account; she does that, only much much better. For example she took a case of sexual harassment here a couple of years ago: a man was accused on fairly low level grounds of harassing a student and lost his job. She took a difficult problem like this to which there's no simple answer and examined it in a very personal way. She interviewed all the people, she talked around the subject. There's right on both sides, there's wrong on both sides, and that's what she's brilliant at: going into a little bit of human behaviour and say: "Let's forget about judging for the moment, let's just try and understand what's going on here"; she does it in the most exquisite style. She's Australia's best stylist I think. –

Carmen Concilio

Writing like a Film: An Interview with Vikram Chandra

Vikram Chandra participated in the "Massenzio Literary Festival" in Rome, last June. Here he presented his latest novel *Sacred Games* (2006, trad. it. di Francesca Orsini, *Giochi sacri*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 1183). This torrential thriller reminds us of Quentin Tarantino's or Francis Ford

Coppola's films. The central character is Sartaj Singh, the only Sikh police inspector in Mumbai, who was the protagonist of a previous story by Chandra, in *Love and Longing in Bombay*.

Being a Sikh, he can distance himself from the gang war between Suleiman Isa, the Muslim, and Ganesh Gaitonde, the Hindu. However, nothing is so simple nor so clear-cut in India, and particularly in Mumbai. About thirty characters turn around the main protagonist, acting in the four corners of the World. The '90s, when urban life and politics were controlled by the gangs at war, give Chandra the chance to indulge into an India which becomes the core of an International conspiracy. False Gurus, idealist Marxists, small and big criminals make up a world governed by "chaos theory". The narrative is cinematic. The novel (dedicated to a film director, Anuradha Tandon) is properly built like a film according to Bollywood film-making, as it is prescribed in the chapter dedicated to cinema: with a slow preparation, one intermezzo and three insertions, and a precipitating ending. Besides, the novel shares several features – setting, characters, situations, language – with Suketu Metha's *Maximum City. Bombay Lost and Found* (2003, Einaudi 2006), a sign of the growing interest for the city that better represents India's present economic boom. The two writers – both born in India and now based in the States – contributed to the script for the film *Mission Kashmir* directed by Chandra's brother in law, Vidhu Vinod Chopra.

C.C. Your novel is dedicated to a film director and your writing is also very close to certain visual techniques, the way in which you describe a sunset, the kind of alternating montage which presents the stories of the characters and the story of Gaitonde, the rapidity of movement in the city streets, and the references to Bollywood films. How much cinema has influenced your writing style?

V.C. I wonder if anybody knows that the Lumiere brothers, after inventing the Cinematographe in December 1895, came to Bombay just a few months later. On July 7, 1896, they showed a collection of short films at

Watson's Hotel in the city; in keeping with the racist mores of the time, this show was only open to Europeans. And yet, news of this magical new medium made an immediate impact in the Indian population. The first short films shot by Indians appeared in December 1899. So we've been making movies pretty much as long as anyone on the planet, and the culture of cinema has been an essential part of our encounter with modernity. The ancient Indian passion for story – in all its high and low forms – has found another medium for expression, and so we have a nation of passionate film-watchers. Any history of modern India, I think, must deal with the role the various movie industries in India have played in the political, social, and personal spheres. I grew up in a family where this interest in cinema was particularly strong; my mother, Kamna, is a writer who later became a screenwriter herself; she used to take us to the movies every week. My sisters and I grew up talking about films and books over breakfast. So I'm sure that cinema and its techniques have had a huge impact on my thinking about the world, and my writing about it. With *Sacred Games*, it became particularly useful to think about cinematic modes of representation, not least because of the long tradition of noir in films. I knew I wanted to play with the formal modes of the thriller, the detective story, the policier, and using some of the filmic techniques seemed to be appropriate and necessary. Also, remember, this is a book which deals a lot with the city of Bombay, which has mythologized itself through film. Further, the underworld has had a long fascination with film, as do the ordinary citizens, and so to write a book about these people without in some way engaging with cinema would be, I think, impossible. The Indian critic Aweek Sen caught it nicely in the newspaper *Telegraph* when he generously wrote, "Yet, what holds the novel [*Sacred Games*] most profoundly and vitally together, and enables its mastery of the actual as well as the fabulous, the real and the surreal, is the cinema of Mumbai. Bollywood is to *Sacred Games* what chivalric romance is to Don Quixote – a living, self-perpetuating mythology, a shimmering universe

of images and meanings by which people live and die, make, re-make and know (or resist knowing) themselves and the worlds and stories they inhabit."

C.C. Your works, starting from *Red Earth and Pouring Rain*, to the latest novel *Sacred Games*, seem to be constructed like necklaces with one stone after another and each story or each chapter seems to be laced up to the next. For instance the protagonist of the novel, the police inspector Sartaj Singh is also the protagonist of a previous story in *Love and Longing in Bombay*. How would you describe this kind of narrative technique and where does it come from?

V.C. The old Indian stories – the great epics like the *Mahabharata* and the *Ramayana*, and the long prose cycles like the *Kathasaritasagara* ("The Ocean of the Streams of Stories") – use a kind of episodic storytelling. Stories give rise to other stories, characters can tell stories that become full-fledged narratives in their own right. So you can combine these techniques and tropes with the modes of psychological realism and the modern Western novel, and thus achieve really interesting effects. What appeals to me about doing this is the open-ended nature of such storytelling, the ability to layer narratives and achieve various kinds of resonance or counterpoint or irony. This form was especially useful in *Sacred Games*, in which the lives of the characters are enmeshed together, even when they don't know each other. This web of connections across geography and time is something I wanted to embody in the very shape of the novel.

C.C. Sartaj Singh is a complex character, in the last chapter he defines himself as neither a good man nor a bad one, he has only killed two persons in his career in the police, he can be brutal in his interrogatories but he has a profound spirituality. What does he represent? A religious group? A moral stand? An aspect of Mumbai?

V.C. I don't think he or the other characters are representational of anything in particular. I think of him as merely

human. He's an ordinary man doing his best to survive and do his job in a very complex context. He makes mistakes, isn't very certain of his abilities, and whatever religious belief he has left is more a matter of ritual than faith. His way of protecting himself and whatever integrity he has left is to "stay small," that is, to not get too ambitious about his career, because he understands that the compromises he will have to make to advance will be much bigger, much more difficult. He's capable of both compassion and violence. As a writer, I'm interested in how human beings can be many things at the same time. Sartaj sustained my interest for a long time, I think, because he surprised me often.

C.C. And talking about Mumbai, the city appears as the centre of a new economic boom, where people aspire to big dreams and social expectations, crime, appetites all seem of exaggerate proportions. In your novel you claim that ambition has spread like an infection and excessive aspirations have become universal. Which are the factors that have created such a condition of excitement in Mumbai?

V.C. Mumbai's always been a place where capital has loosened the traditional hierarchies and allowed people to better their economic situations. This is why the myth of Mumbai is about it being the City of Gold, where anyone can find a living. After the opening of the economy in the early nineties, there has been this period of accelerating growth, and everyone can see the creation of wealth all around them. Certain people became enormously rich, for instance, by manipulating the stock market. The media – itself going through enormous growth – projected them as incredible but true success stories, as very ordinary people who were now living in palaces. So there was and is this desire to get into the party, to rise, to accumulate wealth. There is this feeling that we are no longer in the sleepy India of the fifties and sixties, where nothing changed; now, anything can happen. There is this sense of dynamism, and also, a darker side – an increasing number of scams and crimes by young, educated people, for

interviste

instance, who want to get rich quick. And we mustn't forget that despite the projected ten percent growth rate this year, we have 39% adult illiteracy, a fifth of the people still don't have access to clean drinking water, and not very far from Mumbai, farmers commit suicide when the monsoon fails. Much of the population has still to see any benefit from the boom. I think we are living through a time of extraordinary potential and also danger. If the inequalities persist and widen, we will face huge social and political unrest.

C.C. In terms of social stratification Mumbai seems divided non only into castes or religious communities, but also into small provinces, as the territory of the maharati, then of the bangladeshi, the gujarati and so on in all the different quarters where people from all over India live. How is it possible for a city like Mumbai to survive through all these divisions?

V.C. Lower income households in Mumbai often live in chawls. A chawl is a tenement building with many floors, usually built around a hollow square, with small apartments that look inwards and share a common balcony and, usually, common bathrooms. Since neighbours share these common spaces, there is a great deal of interaction among them. Children run in and out of each other's homes, and the front doors are left open all day. An interesting phenomenon is that when chawl-dwellers make enough money to move to modern apartment buildings, some of them can't stand the isolation and loneliness. In a few cases I've heard of, people actually prefer to move back to chawls. There is a strength and support that one gets from community that is unmistakable and very real. So while one way of reading the patchwork quilt of the city is that it's divided against itself, another way of understanding it is that this structure allows for the maintenance of social connections and interactions within each community. Of course people interact with people from other groups, but they are also able to maintain a sense of regional or group identity. Perhaps division is not always a bad thing, especially in a huge city where it is very

possible to completely drop into anonymity and aloneness. Some of the organizations based on region or caste actually provide practical help like loans and emergency aid. The question, of course, is how you balance this tendency toward division with the necessities of a democratic, secular polity.

C.C. In the criminal gangs on the contrary there seem not to be such divisions. Class and origins seem not to count, so what kind of world, or what kind of society is represented by the gangs?

V.C. The gangs are called "companies" precisely because their primary purpose is corporate, to make money. The members come together in pursuit of this common aim, just like in any other business enterprise. And just like any other worker, a company member can interact with people of all types and yet come home to his or her community. In the nineties, after the destruction of the Babri Masjid, the Hindu-Muslim riots, and the bomb blasts in Mumbai, for a while there was a feeling of division, and some bosses tried to use religious feeling to propagandize and garner support, but all that passed quite swiftly, and the underworld went back to its usual secularism. A friend who is a crime journalist told me, "The only gods here are money and power."

C.C. How did you manage to become familiar both with the world of the police and with the world of the criminal bands, what kind of research was necessary to write this novel?

V.C. When I was writing *Love and Longing in Bombay*, in which Sartaj Singh first appears, I had met some policemen and crime journalists. I stayed in touch with a couple of them who had become friends. When I started writing this new novel, I asked them to introduce me to people who could talk to me about this subject. So, over the years, I met and spoke to many people: other policemen and journalists, social workers, politicians, crime victims, and so on. For the most part, this "research" was quite undirected; I just tried to get people to talk about their lives and experiences. When I was

close to finishing the book, I had some specific questions, so for those I tried to find people who could provide informed answers. So it was really a long process of absorbing information and various milieus.

C.C. There is a striking passage in the novel where Gaitonde is learning English so as to be able to participate in the kind of globalized world of politics and business but also of criminality. What is the attitude to English nowadays in India?

V.C. Even in the heartland of Bihar, the least developed state in the country, I saw little two-room schools offering "Instruction in English." Everyone has understood that access to the language gives you or your children a chance at upward mobility. So there is an enormous desire to learn English, as you can tell from all the "Learn English Fast" manuals being sold at roadside stalls and railway stations. It's hard to tell how many Indians already speak the language; I've heard figures from 56 million (which I think is low) to 350 million (which I think is too high). But it's clear that the numbers are increasing every day. The ability to speak English is no longer a clear marker of class, as it used to be even twenty years ago. A number of states, including Maharashtra, now have English being taught from the first standard in government-run primary schools. When I was growing up, English was taught that early only in private schools. As larger numbers of Indians speak English, I think the language itself will change. I tried, in *Sacred Games*, to write in the English that Indians actually speak, the language I would use if I were sitting in a bar in Mumbai telling a story to a friend. This is an English which is sprinkled with other Indian languages and which uses Indian locutions and constructions. It is very much a product of the multilingual culture of India, so it seemed appropriate. The other intriguing thing to watch is the relationship between English and the other Indian languages. There has always been a fear that as the upwardly mobile middle classes turn toward English, the other languages will suffer and be diminished. And yet, things may

not proceed that simply. For instance, Hindi is currently going through something of a literary revival – there are perhaps a thousand small literary journals being published in India, and others from outside the country. The Hindi being spoken and written in the public sphere is absorbing bits of English. It's a changing environment, and – I think – unpredictable.

C.C. Corruption seems endemic to any aspect of civil life in Mumbai. And all the characters – no matter on what side of the bar they are – seem to agree that there is no way out. Is it really so, is it not possible to imagine a different world in Mumbai?

V.C. I think people imagine a different world all the time; what everyone is unable to do is imagine a quick route to this paradise. The democracy in India is resilient and highly valued by the citizens, but every kid on the street also understands that it's corruptible. So people are cynical about being able to effect change through political action. Some, like Kamble, Sartaj's colleague in the book, dream about fascism as a solution which will clean up the mess. Others, like Aadil, a young Bihari man, turn to Maoist rebellion and take up arms against the state. Some settle into apathy and despair. For the most part, people struggle to live and give their children a better chance than they had themselves, and keep their faith in voting, despite the many failures of Indian democracy. I don't think there are any quick solutions. The opening of the economy has and will continue to clear away some of the enormous bureaucracy that has fostered corruption. The press will continue, we hope, to expose malfeasance. I think it's going to be a long, slow process to push back the rot.

C.C. There are innumerable portraits of men and women in your novel which is a very complex and rich one, but about women: there are young girls who fully participate in modern life they want to become pilots, actresses, they also are part of criminality; there are traditional women and an old grandmother who is also part of a criminal organization, and there are women who are still imprisoned by fixed roles. Women mir-

ror the contradiction of modern society but seem to suffer most. Is this a wrong impression?

V.C. I think in any power structure, the ones with less power suffer the most. Also, a lot of symbolic meaning is attached to femininity, and women have to live under this weight. For instance, the tenets of nationalism are sometimes articulated in terms of purity and home, and anger towards the enemy becomes violence visited on women. This is particularly true in a post-colonial context, where the defeat at the hands of the colonizers is seen as a loss of virility. So women have to deal with all of this. This is not to say that the women in the book are passive; far from it. They use all the tools at their disposal – not just silence and cunning, but also intelligence, perseverance, sexuality, persuasion – to live their lives to the fullest and get at least some part of what they desire.

C.C. As in your previous works, also in this novel you are interested in ethic and aesthetic problems. Good and evil, beauty and love, and also peace and war in different shades seem to regulate the world not only of Mumbai. What is your aim in this respect?

V.C. That's a hard question to answer without writing another novel. Let me just suggest something in this way – I'm very interested in the human compulsion to discover patterns, and therefore meaning, in our continuing encounter with the world. Our brains have evolved as pattern-matching machines, and so we do it every second of every day. Perception itself is an act of narration, of making a kind of story out of all the stimuli that bombard us. And so we tell stories about our lives, we read and write novels. And so also the narratives of religion and morality and political ideologies produce meaning for us. These narratives bind us together as communities – as in the narratives of nationalism – and also, they divide us. We live and die by stories. I should add, also, that the detective story, in particular, is an example of this search for meaning. Always, the detective story begins with an anomaly,

an inexplicable sign – usually a dead body – that disturbs the order of the universe. The detective is called in, and he or she applies reason to the problem, searches for evidence – in a scientific way – and constructs a theory, a possible story about what happened, which is then tested and proved to be true. And so order is restored. The detective is a post-Enlightenment figure, and so offers us the secular comfort of meaning and order restored through reason. Which is enormously comforting, and perhaps why – at least in the US – you can flip through the television channels at any time of day or night and see half a dozen detective shows. Perhaps our desire for beauty and our need for justice are not so dissimilar.

C.C. Chance and choice seem also important aspects in the various stories that are interconnected in the complex plot of your novel. People act out of personal choices, but chance sometimes intrudes and death for instance always seem to take the protagonists by surprise. Chance is also an important aspect of crime stories and thrillers. How do you see the relationship between these two elements?

V.C. I'm really happy that you noticed that. Chance, coincidence, is a hard thing to deal with in fiction – it can easily seem like laziness on the part of the writer, or a quick solution, a *deus ex machina*. We want fiction, and art in general, to be ordered and constructed. And yet, random chance plays such a huge part in reality, or at least in the reality I experience. People's lives are altered in good and bad ways by chance, and even the success or failure of detection hinges often on chance – many policemen told me how a sighting of a suspect on a busy street, or an overlooked sentence in an intelligence report, can make all the difference in an investigation. I'm fascinated also by the emergence of fractal order from chaos; the random interactions of matter obeying very simple rules produces all the forms of the natural world. And evolution itself is powered, in part, by random mutations at the genetic level. And – not to get too esoteric – the random probabilities of the quantum world produce the certainties of the

macro world we live in. The modern novel of psychological realism often doesn't do a very good job of coming to grips with randomness; I think interactive computer games expose the role of a chance at a much more discernible level. It'll be interesting to watch how chance develops in the interactive narratives of the near future.

C.C. There is a certain sense of nostalgia all through the novel. Various characters at various stages in their life feel nostalgia for something they have lost – opportunities in life, sons, daughters, sisters, a father. Can you comment a bit on these aspects of loss and nostalgia?

V.C. When you're young, your life stretches before you as endless potential; anything seems possible, all paths are open. Many of the characters in *Sacred Games* – especially Sartaj and Gaitonde – are at an age when the choices they have made, and what the world has done to them, have narrowed their futures down to a diminishing road. The past seems more expansive than what is to come. Their losses seem more real than possible gains in the future. And so, I think, their minds dwell a bit in that past. But Sartaj, at least, is reaching for a new beginning by the end of the book. He understands completely how fragile human relationships are, and how unpredictable every moment of life is, but he knows there is no other choice but to "only connect."

C.C. Your novel, even more than your previous works, runs like a flood, like a river, it's a real "sea of stories", but in the end Sartaj seems to have still something to say, or better he seems to leave something unsaid, especially to his mother. Do you think his story is completed?

V.C. Oh, absolutely not. His life and the life of all the other characters will continue, and I'm glad it felt like that to you. The book begins with him working, and ends with him working, and he'll continue to do his job. But I hope I'm done with him, and we can say a respectful and affectionate goodbye to each other. I've spent the last ten years

with him, and I think that's enough. Time for both of us to move on. –

**Una versione ridotta, in italiano, dell'intervista è apparsa su © Il Manifesto (giovedì 21 giugno 2007, p. 14).*

Carmen Concilio

Intervista a Tsitsi Dangarembga

Tsitsi Dangarembga (1959-) è autrice di uno dei libri classificati fra i 50 più importanti scritti in Africa, si tratta del suo romanzo d'esordio *Nervous Conditions* (*La nuova me*, trad. it. di Claudia Di Vittorio, Gorée, 2007). Se l'Africa nell'immaginario occidentale era diventata sinonimo di record negativi, quali carestie, epidemie, malnutrizione, guerre civili e dittature, la scrittrice dello Zimbabwe è riuscita a spezzare alcuni di questi cliché. Nel presentare le giovani generazioni nel confronto con il retaggio coloniale, l'autrice ha parlato di anoressia e bulimia, i cosiddetti "disturbi dell'alimentazione", che sembrano mali tipici della società occidentale. Le giovani protagoniste del romanzo, due adolescenti, Tambudzai e sua cugina Nyasha sono sì affamate: una di cultura e scolarizzazione, l'altra di verità. Mentre Tambu lotta per il diritto allo studio e la sua fame di istruzione si accompagna a una certa voracità, la più agiata cugina rifiuta il cibo che le viene preparato e con esso quelle verità che la società accetta in modo acritico. Il cibo, i rapporti familiari, il corpo femminile, la Storia della Rhodesia coloniale, il ritratto psicologico che prende spunto dalle teorie del filosofo caraibico Frantz Fanon sono i temi attraverso cui l'autrice propone un ritratto dell'Africa realistico e attuale.

C.C. Prima di scrivere romanzi hai iniziato a scrivere per il teatro. Come mai hai scelto proprio questo genere letterario?

T.D. Mi piace pensare a me stessa come a un'artista con molto senso pratico. Poiché partecipavo ai gruppi teatrali

universitari è stata una naturale conseguenza cominciare a scrivere drammi. Inoltre non c'erano ruoli significativi scritti per donne africane e ho cominciato a scrivere per porre rimedio a questa situazione. Ancora oggi sono pochi gli scrittori che prevedono ruoli femminili in Zimbabwe. È deprimente il modo in cui le donne vengono rappresentate ancora oggi, ma questo accade, per esempio, anche in Scandinavia, dove sono stata recentemente per un festival di cinema. Apparentemente dopo gli anni '70 e l'esplosione del femminismo adesso stiamo vivendo un periodo di regressione e chiusura.

C.C. E come è arrivato l'interesse e la passione per il cinema?

T.D. Dopo aver scritto *Nervous Conditions* e aver assistito al suo fallimento editoriale, perché in Africa nessuno lo ha voluto pubblicare [è stato poi pubblicato in Inghilterra dalla Women Press], ho pensato che potevo usare la mia voce in un altro modo. Così ho studiato cinematografia. Sono stata fortunata a studiare a Berlino la cui Accademia è ancora un'ottima scuola, dove sono riuscita a professionalizzarmi grazie a un'istruzione eccellente.

C.C. Quali sono le tematiche che ispirano la tua produzione letteraria e la tua produzione cinematografica?

T.D. Come scrittrice mi interessa l'auto-realizzazione delle donne, come maturano per diventare se stesse, come cambiano durante questo processo di crescita e maturazione.

Come regista, ho notato quando vivevo in Germania che il problema razziale era forte: non circolavano molti film in cui fossero presenti africani. In entrambi i casi la teoria femminista mi ha influenzata. Volevo produrre film in cui l'Africa non fosse solo un cliché; volevo raccontare storie africane che sapessero interessare un più vasto pubblico. In particolare per i film il mio lavoro va in due direzioni. In primo luogo mi interessa formare nuove registe e sceneggiatrici. Ma vorrei anche riuscire a portare giovani artisti a maturare una nuova visione della donna. In secondo luogo, la mia produzione personale è incentrata sulle leggende del folklore

Shona e sulle varianti regionali di queste leggende.

C.C. Quali sono i problemi del cinema in Zimbabwe oggi?

T.D. Le donne devono imparare a raccontare la loro storia. Molte hanno paura di esprimersi, non immaginano di poter avere una voce. Devono trovare la fiducia nella propria voce e nelle proprie possibilità. Le istituzioni non aiutano molto l'imprenditoria femminile, e il nostro festival rischia ogni anno di naufragare. Inoltre il cinema ha bisogno di un mercato. Manca in Zimbabwe una tradizione di industria cinematografica contrariamente a quanto avviene ad esempio in Sudafrica e in Nigeria (Nollywood). Non ci sono cineaste, non ci sono attrici professioniste.

C.C. Sia nel romanzo *La nuova me*, sia nel film *Kare Kare Zvako*, premiato a Milano, i rapporti familiari sono al centro della narrazione e sono rapporti violenti. Come mai? E credi di affrontare questi conflitti in modo nuovo rispetto alle generazioni precedenti?

T.D. Le relazioni familiari sono mutate. La sacralità della famiglia sta scomparendo e questo per certi versi è positivo. Se succede qualcosa di terribile all'interno della famiglia si ha la possibilità di sfuggire dalle sue maglie. Allo stesso tempo però la società fatta di famiglie frammentate è una società malata.

C.C. Scrivendo un romanzo sull'anoressia hai spezzato diversi cliché sull'Africa ma anche sull'anoressia stessa quale prerogative dell'occidente. Che cosa rigetta veramente Nyasha?

T.D. In realtà, ho letto che anche in Africa bulimia e anoressia stanno aumentando forse perché il modello prevalente è quello di MTV, del mondo della moda. Ma aumenta anche l'obesità infantile.

In realtà Nyasha rifiuta di ingoiare ciò che le viene proppinato e il modo in cui le viene proposto. Ha sviluppato una personalità critica che mette continuamente in dubbio le verità "precotte", ma la sua è anche l'unica reazione possibile – non dico la migliore – in quelle circostanze.

C.C. Al contrario Tambu è affamata di istruzione e quando può tornare a scuola si emancipa al punto da rifiutare il proprio passato rurale fino quasi a rinnegarlo. L'emancipazione femminile deve passare attraverso l'istruzione scolastica e implica necessariamente il rifiuto del passato?

T.D. No, l'emancipazione non passa solo attraverso l'istruzione. L'educazione formale serve a migliorare la propria condizione anche economica. Ma sono le circostanze che possono determinare l'emancipazione. Oggi lo Zimbabwe soffre molto a causa delle sanzioni e della recessione economica e chi ne paga le spese sono soprattutto donne e bambini. Alcuni anni fa solo il 50% della popolazione aveva un licenza elementare. Oggi si è arrivati all'80%, ma c'è il rischio di una nuova inversione di tendenza.

C.C. L'educazione infatti è un altro tema centrale nel romanzo. Molta letteratura africana condivide preoccupazioni circa la qualità e le opportunità offerte dal sistema educativo. Perché?

T.D. Solo quando non ce l'hai, l'educazione ti manca. Qualsiasi circostanza impedisca alle persone di accedere al sistema educativo e scolastico è una violazione dei diritti umani. Qualsiasi impedimento limiti l'educazione a pochi piuttosto che a molti è una violazione dei diritti umani. Ma la definizione stessa di diritti umani cambia e dipende dalla situazione specifica. Infine, viviamo in un mondo globalizzato, l'educazione di tipo occidentale garantisce l'accesso a posizioni lavorative migliori.

C.C. La condizione della donna sembra destinata a rimanere problematica. Cos'è che non funziona?

T.D. Nella società africana le donne hanno una posizione di potere e hanno dei diritti, ma solo all'interno della famiglia. Nel mondo pubblico la donna non ha diritti né potere. In questo senso la società africana è ancora patriarcale. In Zimbabwe vige ancora il modello del macho e del padre padrone. Le donne sono un mero oggetto sessuale. È diffi-

cile per le donne diventare agenti del proprio destino. A volte le donne stesse difendono il sistema patriarcale e tendono a riprodurre vecchi modelli. Però abbiamo un vice presidente donna, Joyce Mujuru, che si comporta con onestà e dignità ed è un modello per tutti.

C.C. La citazione di Fantz Fanon implicita nel titolo inglese del romanzo dà una sfumatura politica alla tua scrittura. Ti definiresti una scrittrice politica?

T.D. Non sono un'attivista, inoltre non intendo schierarmi in favore di alcuna fazione. Mi piace essere in una posizione di indipendenza e libertà. Mi interessa la dimensione umana e mi interessa aiutare altri a sviluppare e a far fiorire la propria immaginazione. Certo, prendo posizione in favore delle donne. Dal 2002 ho avviato un Festival di Cinema delle Donne, per sceneggiare film sulle donne. –

Andrea Bianchi e Silvana Siviero

Menna Elfyn in Conversation

Menna Elfyn was born in 1951 in the Swansea Valley (Wales). She writes in Welsh, a minority language, but can be read in most European languages and in Vietnamese, Arabic, Tamil and others. She writes poems, novels, plays and libretti. She now teaches creative writing at the University of Carmarthen and at the University of Aberystwyth. Since 1995 she has had a regular column in *The Western Mail*, the leading Welsh newspaper. In 2002 she was appointed Bardd Plant (Poet Laureate for Children) and in 2003 she was short-listed for the Evelyn Encelot European Prize for women poets. When she is not travelling the world giving poetry readings, she lives in Llandysul in west Wales.

Autobiografia in versi (Mobydick 2005) is a selection of poems meant to focus on some salient moments in your life. Each poem tells a 'little story'. In this interview we will concentrate on just a

interviste

few of these. Let's start with two poems *Y Cymun Bach (Piccola comunione)* and *Bron a Boddi (Rischiando di annegare)* where you return with your memory to two childhood events concerning your parents. What do you feel as an adult on remembering these moments?

Well, these are poems I wrote in my late forties, I could have never written them before...I was trying to remember things in my childhood and these are two of the memories I had. My father is a well-known hymnist and a Non-Conformist minister and, like priests have, he had a communion case that I liked to play with when he went out 'shepherding', as he used to say. He used the communion case when he went to read the last rites, to give communion before people died...but, as a child, I thought my father played dolls, that he had a dolls' set, that he wasn't like other men because it was such a feminine thing, such a domestic thing to have...in the midst of all those books in his study. It is a surprise to me I wrote something as tender as this about him...there was a time when I thought of him as an austere, dominating man who controlled me...he, head of the community and of the family and my mother always looking at him as if he were God...well, I had a lot of battles with him, of course, but, probably, this poem reveals my regretting I didn't understand him and the tender side that I didn't see. As to my mother, as I say in *Bron a Boddi*, she was always taking care of my safety, always too anxious! Here I remember her watching if I was going too far in the sea, her hand sometimes like a flag and sometimes making a sort of half salute over the brow, like a military salute...well, this has much to do with order which tells a lot about my upbringing... a very strict order, no risk-taking... strong love limiting my freedom. However, this poem is about loss, something gone, and about the fact that you didn't realize how important or good or safe it was. The incident of my nearly drowning in the Pacific Ocean some years ago, and the indifference of the people on the beach having a party, made me realize how alone one is in the world.

Did being a minister's daughter imply

you had to take part in the community life?

Oh, yes, the chapel was community, something was happening there all the time. People met, they did things together, took part in social events, they prayed...Then there was having to go to chapel three times on Sunday: mass in the morning, what we call Sunday School in the afternoon... you know, I even ran a Sunday School where I did plays, very liberal ones, of course, and chapel again on Sunday evening. Well, there were activities every day: on Mondays my father ran a Youth Club, on Tuesdays there was a Prayer Meeting, where everybody just got up and prayed about anything that came into their mind, making the prayers up most of the time...on Wednesdays there was Drama School...oh, then there was the Band of Hope on Mondays where children came to learn to sing and to learn cantatas about the Creation...it was a kind of religious activity that brought children together...In those days when I was growing up the chapel was well-attended, now you only find older people there, well, I suppose it is the same everywhere...even the function of the minister has changed...today many ministers have other jobs, my father had a full-time job: he filled in forms, wrote letters, did the odd jobs, was a social worker, as we would call him now...I remember he would be called out every Saturday night because, I was told years later, he had to stop a nasty man coming home drunk from beating his wife...on seeing my father he would be like a lamb...you see, the minister was seen as the head of the community, he gave references for jobs but all that is gone now...religion has been deserted...

You grew up with theology even if you rebelled against it. What is your attitude today?

I am still fascinated by religion even if I don't like the sense of order it imposes...I 'm Christian but very anarchistic...I suppose I'm coming back to that theme all the time in my imagery, I can't get away from it...but I'm trying to explore what it means to be spiritual in a secular world!

At the age of twelve your family moved from a village eight miles from Swansea

to Penhiler just outside Carmarthen in west Wales. For the first time in your brief life you became aware of a 'language problem'.

Oh, yes, I did. Well, I moved there when I was twelve and I hated everything there. I felt alone, I had left all my friends in another place so I rebelled against everything. Up to then Welsh was the language of the chapel, of the home, of my friends while English was the language of work and of school. In my new school everyone spoke English, a 'posh' English I envied, and when I spoke Welsh it was peculiar, too literary, they didn't understand me because they spoke common Welsh. For many years I was in a no-man's land, trying to believe in the language of the home and at the same time facing the jibes of speaking a 'dying language'. Many of these people had abandoned Welsh which reminds me of what was happening in Wales about a century before I was born, when steps were taken to try and eradicate Welsh from schools and those caught speaking it would have a wooden placard placed around their necks with the words 'Welsh Not' carved on it. The last person wearing it at the end of the day would be beaten...well, my answer to my personal situation was not to speak, and a Welsh critic, Wynn Thomas, has the theory that it all went inside and developed...well, it could be...

Did you start writing then?

I started writing when I was about thirteen or fourteen, I had always wanted to write but I didn't think I could, I didn't think I had anything to say, but when I started to see the war and to see people being killed I began to write...it was very bad poetry but it was a starting point. That was the beginning so I wrote and wrote in notebooks, I won a few competitions...but I wrote my first book at the age of twenty-five when I had a miscarriage. I wrote a whole book of poems about losing a child and I thought: Is this poetry? I hadn't read anything like it before in Welsh poetry, but, all the same I sent it into a competition and I won. I suppose that was the big break, it made people want to read me, although not everybody liked these raw experiences...but...from then I got

commissions to write and just wrote book after book...then they became 'respectable' in a sense and my third book was chosen for 'A Level' and university, so everybody had to study my work...

You have just said you had never read anything like your poems in Welsh poetry. Why?

Welsh poetry has a huge unbroken history dating back to the sixth century with the bards Taliesin and Aneirin. Since then poetry in Wales has been tradition of the male poets. When I was trying to be a poet I was trying to write like the poets of the Welsh tradition, about rivers, lakes, trees, very nice things...my second book was the book that made me realize that I had a voice that wasn't in the usual tradition of the male poets, that I had something to say, it was that woman in me that made me realize I had force, I wanted to write about being a woman and about being a poet. I was a pioneer as a woman poet in Wales in the sixties...at that time there were two other women who wrote poetry, but one lived on a farm and was writing rural poems and the other one wrote about nature, so there was nobody writing about being a woman...well now there are a lot of women poets and some have done well.

Have you always written in Welsh?

Well, the funny thing is that the first poem I was asked to write at school was in English. I wrote about the Vietnam War. I remember writing that poem and thinking: Oh, this sounds like a poem! I was reading a lot of English poetry at that time, Dylan Thomas especially, and I was carried away by his language and musicality...one evening I was asked to stay behind and the teacher asked me where I had copied that poem...I was mortified...I was so taken aback that I felt guilty...that's when I stopped writing in English. Years later looking back at this incident I thought that, in a way, she was right, it wasn't my poem, it wasn't my voice, I was trying to write like a great poet...but...how could a fifteen year old write like that?

Dylan Thomas has represented Wales all over the world. What relation has a

Welsh writing poet like you to an Anglo-Welsh poet like him?

Well, Dylan Thomas is important to a lot of us who begin writing because there is something about the way he uses the language, his musicality...the fact that his poems are very dense and you don't understand very much of them... when you start writing you are the same...you don't understand yourself...I think Dylan was very Welsh in the sense he was musical and had a gift for language...he loved the language and probably did hear a lot of Welsh, his parents spoke it of course, even if he was denied to have Welsh in his life, but...it is there...in his singing in chains...it's almost cyghanedd.

Cyghanedd is the system of strict metres unique in traditional Welsh poetry. Can you explain what it is?

As you said, it is a unique metrical form we have in Wales and it stems from the sixth century, so it's very old and intricate. Basically, it's all about learning rules and regulations of what can be written and what cannot, even in subject matter let alone forms, it involves patterns of consonants that need to chime together. One part of a line has to echo the consonants or rhyme scheme of another and this entails twenty-four different forms of writing.

Do you write in cyghanedd?

No, not really. I use it from time to time but it is not always noticeable, I think I use it if it works, just sometimes though...but how could a rebellious, activist poet like me accept strict metre?, it is so rigid, you have to have someone saying it is correct or not correct...I lived in a family where everything was either correct or not correct and I was a woman trying to find freedom, I didn't want to put myself in a straitjacket...now I have broken rules, I am more mature, I can look at it and say: It won't tie me up! There are a lot of women in cyghanedd today but they are relegated a little, they are in the back row and are not seen as good as male poets.

What sort of language do you use?

Well, writing in Welsh you have to be very ambitious, poetry has to be rich and meaningful, it demands that you

think in images, that you remember the musicality, I suppose you have to have an instrument in your voice even if you don't write in cyghanedd ...but I use many registers, I like to be direct even if my poetry is getting more and more meditative, less accessible because I am trying to instil new words into the language making it wittier and richer because if you can't have richness in poetry, where can you get it? Poetry allows you to create a realm, a kind of empire of language...that's what's exciting about it.

Does this mean you experiment with language?

Yes, I sometimes create new words, I push in old words from the Bible...it's that richness in my ear, what I heard from my family that pushes me to make a new language. This confuses people, it makes them depressed because they don't understand all the words but I think that if a poem is strong enough it will carry them, think of Dylan Thomas...I don't understand every single word in his poems but I understand enough to want to read them. Today everybody wants to make things simple, fast but I don't want fast poems, poetry has its own time, its own way, like a river, you are not pushed you are carried along...a poet is a creator and has to introduce ideas, even old ones, in a new way.

In Neges (Messaggio) published in I nuovi bardi (Mobydick 1999) you write: Gallesi...ascoltate, per favore./ Dobbiamo scomparire/ dalla crosta della Terra/ con la dignità di un popolo/ e la lingua di una razza umana, / non piagnucolando come derelitti/ con le spalle al muro. Both in this poem and in others you speak about the Welsh language, not only as a poet but also as a political activist fighting for the survival of the ancient language. Which events led you and others to begin this struggle?

Well, the two events that probably gave way to this big protest were: the speech made by Saunders Lewis on BBC Radio in 1962, *Tynged yr Iaith (The Fate of the Language)* where he told the Welsh to react to the death of their language, and the drowning of Capel Celyn and the Trweryn Valley in 1965 to

supply water for the City of Liverpool. The English drowned the village and the valley even if the Welsh MPs were against it, the people were against it...oh, it was terrible...it was a metaphor of London, England not caring about our land, about our people...the image of all these people leaving the place was quite traumatic...I was very young but I remember my father, who was a big Welsh Nationalist going on about these problems...all of a sudden all the Welsh issues about Welshness came up...there was no Welsh in schools, where it was considered a foreign language like French, no Welsh television, no official documents in Welsh and all that...

What was the practical solution?

Well, a group of people met and founded *Cymdeithas yr Iaith Gymraeg* (*The Welsh Language Society*)...I joined the first year I went to college...I took part in non-violent demos, we took down road-signs, we obstructed Oxford Street in the rush hour, we broke into the BBC publication house and ripped a few *Radio Times*... so we were going to court all the time but, at that time, it was difficult to go to prison because, very often, before we would be put into prison somebody was paying the fine and nobody would understand who...it was a very busy time but by the end of the sixties we won the campaign for bilingual road signs, then for the Welsh television channel, then for the setting up of Welsh schools and it just went on and on...Things started happening because people began to feel proud of being Welsh, there was a consciousness raising...and now, since 1993 we have had a bilingual situation thanks to the Welsh Language Act and since 1997 our own Assembly.

You said you took part in non-violent demos. Were all the members non-violent?

Yes, they were. That's why I think it was a wonderful record, it was why we won so many things...we had a strict policy of non-violence, it was based on the Civil Rights movement of the United States, on Gandhi, on Martin Luther King...if you went to protest and the police hit you or dragged you away, you would just go peacefully even if they

hurt you...that was part of the campaigning, that we had to show an example, to take responsibility in our actions...you had to be serious minded.

Who were the people who adhered to Cymdeithas yr Iaith Gymraeg?

Intellectuals, school teachers, students, ministers, preachers...many types of people.

Even if it was difficult to end up in prison you and your husband did. Two poems in Autobiografia in versi (Mobydick 2005) describe your imprisonment, and one in I nuovi bardi (Mobydick 1999) describes your husband's. Can you tell us something about this?

Yes, that's right. I went to prison twice and my husband once. Let's start with the poem about my husband, *Wedi'r Achos* (*Dopo la causa in tribunale*). My husband was the leader of *Cymdeithas yr Iaith Gymraeg* for two years, he was involved in a big case he didn't participate in: somebody had turned off a television mast, but, being the President, he had to pay for this action and did with six months' prison. As to me, I was probably one of the last people of the movement to go to prison because I refused to pay a fine. I was taken to Gloucester Prison because there was no woman's prison in Wales. The first poem you are referring to, *Blodau Gwylltion* (*Fiori selvatici*) describes the other inmates...I compare them to flowers, 'wild' because they are at times!...I liked the image and I didn't want these women to lose their self-esteem, they are human-beings...but life in prison can be hard even if you try to avoid trouble, as I say in *Blodau Gwylltion*: *Dietro le sbarre, le giudici tengono corte*...these 'judges' try to understand you and you have to pretend you are: *coraggiosa come una lichide*, while you aren't, and you cannot show it. The second poem, *Rhif 257863 H.M.P.* (*Numero 257863 H.M.P.*), refers to the number every prisoner has, I want to say here that this experience for a poet is sustenance because I discovered a lot of things, women battered, mentally ill...and in the midst of all these things you discover your problem is very small.

The last lines in Rhif 257863 H.M.P. are:

Una ragione mi condusse qui,/ dove ho trovato molte ragioni per essere qui. These lines seem to anticipate your future commitments.

Well in a sense they do. I started travelling in the early nineties and some poems in *Autobiografia in versi* describe my adventures around the world, *Cu Chi* for example is about Vietnam, the second time I went, in 1995, to make a documentary...I wanted to write about what was happening there, I felt that Vietnam was very much like Wales, a small country being oppressed by America like we were by England...well, *Cu Chi* is where the Vietcong used to hide, they had built tunnels...there were miles and miles of them and I was allowed to film in them...I would be sent along a tunnel where nobody had been for about ten years and then slowly come out...it was so scary...especially the time I was left alone in a place for about five minutes because they had to change a battery...there were little bats everywhere, their eyes were bigger than their wings and they were looking at me, there were all kinds of insects I didn't know the names of...and I kept thinking about those insects that crept under your skin and crawled all over your body driving you mad...oh, it was terrible.

I can imagine Menna. Another dangerous and scary experience you had is described in Harlem Yn Y Nos (Harlem di notte) in Autobiografia in versi. Why were you in Harlem at night?

Oh, yes, I really felt out of place that time. It was 1998 and I was in New York to write a libretto, *The Garden of Light*, for the New York Philharmonic Orchestra and the composer I was working with liked working very hard at night so I would go up to his flat in Washington Heights and work until 2a.m, but, unfortunately for me, my hotel was in Park Avenue, in Manhattan, and, at that time of night, the only way to get back was by taxi, but, there were no taxis because none of them would go through Harlem after a certain time...the only cars I could hire were old private cars driven by Spanish people who didn't speak English...it was such a strange thing being white, being a woman in a community that doesn't like strangers...

there were no lights, there were people standing on street corners and when the car stopped at the traffic lights people would look at me through the car windows, I was just there, afraid, waiting for the green to come and then so relieved when I started seeing the lights of New York...

So you have a musical background, have you?

Well, when I was young I performed as a harpist in a band, I also played the guitar, very badly, and the piano and all this possibly trains you into knowing what discord is all about, as well as harmony, but I wouldn't say I'm a musical person. My music is with my words, my head is full of words and my voice is the only way I have a chance to share them with someone...this is one of the reasons that drives me to travel and do so many poetry readings.

Well, Menna, there would be lots of other questions to ask you considering your highly dynamic life and your multiple passions but we hope this interview has made the readers curious enough to want to know you better through your own words in the books you have written. Thank you.

Thank you both. It was a pleasure! –

Francesca Giommi

An Interview with Mike Phillips

Born in British Guyana in the '40s, Mike Phillips migrated to England as a child in 1956 and since then he has been living in London, contributing as a journalist, broadcaster, writer and intellectual to the public debate on black British and diasporic identities. He has been writing full-time since 1992 and is best known for his crime fiction. *Blood Rights*, published in 1989, is considered a milestone in black writing in Britain and was adapted for BBC television. Among his non-fiction, *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-racial Britain* (1998), written together with his brother Trevor to accompany a BBC television series, tells the story of the

first Caribbean migrant workers who arrived in Britain in 1948 on board *S/S Empire Windrush* to help in post-war reconstruction, but who faced social discrimination and racism.

A Shadow of Myself (2000), his most recent novel, translated into Italian in 2006 by Baldini Castoldi Dalai, is a thought-provoking thriller about black presence in Europe and the first of a trilogy exploring the relationship between Western and Eastern Europe. The collection of essays and thoughts *London Crossings: A Biography of Black Britain* (2001) tells of his experience of growing up black and British in a hostile society and his increasing familiarity with the metropolitan landscape, and confirms him as a gifted and entertaining storyteller, equally at ease with fiction, journalism, academic writing and social analysis.

A regular speaker not only in the UK but also across Europe and the USA, Phillips was invited to *Festivaletteratura* in Mantova in September 2006 and we had the opportunity to talk to him on a wide variety of themes, ranging from his "black Britishness" to the controversial issue of multiculturalism in contemporary multi-racial societies, from his beginnings as a young and ambitious writer to his last and successful novel.

FG: You arrived in England as a child in the '50s. What was your experience of growing up as a black child and young man in England in the post-war period? Do you think a black British identity and experience really exists?

MP: Yes, I think it exists, but you have to take care about what it means. There have been black people in Britain since Elisabethian times, but to talk about black British identity doesn't make sense until about the '60s, it has to do with the British confusion at the end of Empire. I arrived in England as a child in the '50s, so I did not choose to migrate, my parents did. But migration itself is not so much the point. The point is till the '50s being British meant being a member of the British Empire. Whether I was born in Britain or wherever, I was British, I've always felt British but what it meant at the time was totally different from what it means today. When I

arrived in London I was a citizen of the British Empire, the concept of "black British" didn't make sense until decolonization. After decolonization British became a term that applied only to the British Isles, and it was at that point that the notion of black Britain began to make sense, to define people who were born and brought up or at least brought up in Britain, so if you look at 1807 and you were black and lived in Britain it doesn't make you "black British". A "Black British" conscience did not exist until the 1960s.

FG: And nowadays, in 2006? Do you think the "black" adjective has any relevance or is still needed? Is it important to say that it's black British and not simply British?

MP: Yes it is, and it is important because black British people have carved out a very specific identity and it is an identity based on different issues and matters related to race and migration, on a different position on English soil which you can call "black British".

FG: From the 60s onwards the definition of "black British" was applied to anyone who had origins outside Great Britain, then in the 80s and '90s, they started making distinction between migrants from Africa and the Caribbean (properly called black British) and those coming, for example, from the Indian subcontinent, or China, or Japan. What do you think about this fracture?

MP: In a way recognizing that we are not all the same is a positive thing, but it becomes negative when it engenders conflict. At the moment there's a big distinction in the UK between the various ethnic minorities. They are more and more distinct and separate and they fear and blame each other. Think about the Muslim issue nowadays!

FG: What is your relationship with the Caribbean, were you were born?

MP: I feel a black British person with roots in the Caribbean. I arrived in Britain when I was around ten, at the beginning of 1956, but then I spent fifty years there, so it doesn't make

interviste

sense to call myself anything else than British.

FG: And in these 50 years lots of things have happened: race riots, Powellism, Thatcherism and the '80s. As a result nowadays everyone is speaking of multiculturalism, but do you really feel you live in a multicultural society, do you really believe multiculturalism exists in Britain?

MP: The appeal to multiculturalism has never made sense in Britain, or at least it doesn't make sense now, because multiculturalism refers to a condition in which a number of different cultures coexist on a base of equality, and this has never happened in Britain and it couldn't happen actually, because they did not have the resources or did not want to allocate them. They were happy to call the place multicultural but they didn't want it to happen.

FG: But you co-edited a text titled *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, so you make a distinction between multi-cultural and multi-racial?

MP: Yes, a fundamental distinction. Multi-racial implies many races are living in the same place, which really happens in Britain, but multicultural implies they are also living on an equal base, which is not the case! The government made a large use of the word multicultural as a way of implying something which wasn't true. If it had been a multicultural society there was no way that we could have come to a war in the Middle East, so to talk of multicultural feeling or failing in Britain is to miss the point.

FG: And do you think multiculturalism exists truly and sincerely somewhere else in the world?

MP: I don't know. People tell me that Canada is a multicultural country because at least some cultures in Canada coexist on an equal base, but I don't know to be honest, I've never experienced it anywhere. When I was a child in Guyana there was a moment when it appeared different cultures could exist on an equal base. It's not to

say it's impossible, but it has not yet happened.

FG: Let's move to your writing: you decided to write in the late '80s after having already been a journalist and a broadcaster, and from the very beginning you chose crime fiction, which is not so common for a black writer in Britain. Why did you make this decision?

MP: Well, my first character, Sam Dean (*Blood Rights*, 1989), was an experiment, I wish I hadn't done it. At that moment I was teaching at university and one afternoon I was with my girlfriend in my flat. We were talking about money and she said to me: "Why don't you write a bestseller?" She also said: "look, there are about ten great stories in the world and they are all by the Ancient Greeks, why don't you pick one?" And I said: "Ok, Edipo." And I tried to imagine how it would have been if Edipo had lived in London.

FG: So you mean it has nothing to do with race? Sam Dean is a black journalist/detective living in London....

MP: No, no, it has a lot to do with it, because, if you think about black people in Britain, they are often considered to be involved in crimes, but never on the part of law and order. Mine was a sort of challenge on English moral certainties. And then in *Blood Rights*, there is this mixed-raced young man whose father is an important white politician who does not recognize him. It's also a depiction of the complicated and mixed heritage of black and white Britons.

FG: But why exactly crime fiction? In the United States the crime novel is closely associated with black literature through the work of celebrated African American authors such as Chester Himes and Walter Mosley, but black British writers of crime fiction are not getting the readership they deserve and younger generations still seem to take American writers as a model. I'm thinking for example of Diran Adebayo or Courttia Newland. Was it the same for you? Why do you think it happens? Is it still like this nowadays?

MP: I wrote in the crime style because I liked reading those books. I read at first the American detective novel, the British came a bit later. I was never interested in Chester Himes, I was much more interested in Hammit and Chandler, and the reason is I thought that the depiction of Californian society was interesting. Crime was an organizing principle in their books, it encouraged particular characters to criminality. But I also read with some attention two models, Graham Green and Ambler. They were important to me in the way they regarded crime, as a part of a political environment, but they were never important to me because they were American. The models I started with were actually accidental. As for the younger generation of crime writers in Britain, some of them might have taken me as a model, but they are still influenced by the American urban novel. I read some of them and I don't find them so good, but they are trying and they might improve; if I had to name one, I would say Alex Weatley, he's trying. Publishers are publishing lots of young writers even if they are not good because they take them as example of black youth. A lot of young black men are encouraged to write but there are a lot of books which are badly written and published anyway, and this doesn't help quality. Encouraging black British writing in this sense is damaging. At the beginning they sold but then they stopped selling, and now, as everybody says they don't sell, they don't publish them anymore.

FG: And what about your readership? Are you more read at home or abroad?

MP: I think I have different audiences but probably I'm more read in Europe, more seriously, in Germany or France, than in Britain; I attend festivals all around Europe all the time.

FG: And in fact your last novel, *A Shadow of Myself*, has a wider setting, a Eastern European one. Why and when did you decide to broaden your horizon beyond Britain?

MP: I always had a romantic relationship with Eastern Europe, a very long

romantic engagement. The most romantic film I have ever seen is *The Third Man*. There is a boy at the end of a long avenue, lime trees and the heroine comes out of the cemetery, she walks straight towards him but doesn't say a word and there is this incredible music. I was so deeply intrigued by the atmosphere, it was for me the memory of my boyhood ambition. I always wanted to become such a romantic hero, to be in a decadent city and read poetry in front of the burning city. And then there is also a much more personal reason in this interest in Eastern Europe.

FG: That is to say?

MP: My older brother arrived in England as a young migrant, he went to London when he was 16 but after one year we did not hear from him any more. He simply disappeared and we even thought he might be dead. After twenty years I was speaking on the phone with a man from Manchester who told me he was probably my brother. I immediately went to meet him and while coming out of a Turkish bath, he started speaking with someone met in the street in a foreign language unknown to me (Manchester has a big immigrants community from Eastern Europe, especially from Poland, Prague etc). When I asked him how he knew that language, he told me he had lived in Poland and Russia and studied in Moscow. I was absolutely amazed, a new world was suddenly opened to me.

FG: And did you personally visit the place?

MP: Yes, of course. In the early '90s I was given a fellowship to write a new novel and I got some money to travel, so I used the money to travel to Eastern Europe. I also made a documentary for the BBC about Eastern Europe. What interested me was the meeting of West and East and I was particularly struck by the sense of recognition I felt. When I went there it was very strange because it reminded me of coming to London in the 1950s. London in the '50s was a city devastated by the war, there was misery and confusion. When I started talking to the people, the

other thing I noticed was that the feeling they had towards Western Europe was the same feeling colonial people had towards the colonizer, the same mindset of admiration and resentment, dislike. I recognized a great deal of the colonial mentality. They reminded me of the Caribbean of my boyhood, before independence.

FG: So you find similarities between decolonization in the former British Empire and the Perestroika and fall of the Berlin Wall in Eastern Europe?

MP: Exactly. Both situations are concerned with the achievement of a certain independence, and I discovered so many intriguing similarities. When I started writing the book my intention was to set it in 1956, the year I arrived in Britain. It was a crucial year, the Hungarian crisis, Krushov's secret speech. The following year the first African colony became independent, there was a widespread sense of hope and belief in the future, the idea that changing the world was possible. I found the same kind of hopes in Eastern Europe in the '90s, but it was also sad to think that these hopes would be disillusioned.

FG: You also created an online gallery for the British Library in London titled "Black Europeans", in which you describe the life of six important European citizens (Pushkin, Dumas et alts) who had African origins. Why this interest in black people in Europe? Is it because they have long been deterritorialized?

MP: Not really, it's not so much the problem of deterritorialization, which in fact exists, that interests me. One of the things which particularly interested me was the sense that their fathers or grandfathers came from Africa and they were able to become major figures in the culture and the world they came to live in. In England there was this sense that if you come from another culture, you can't really belong to the dominant one or do important things in it, these people saw no limits to their possibilities and did great things for European culture. They of course had problems of discrimination but they did

not believe that somehow a culture was closed to them. →

Carmen Concilio

Forms of Silence. An Interview with Amitav Ghosh*

C.C. In these days there are great news about Indian writers: Salman Rushdie has just become Baronet, Vikram Chandra is in Rome for a Literary Festival to present his latest novel *Sacred Games*, the film from Jhumpa Lahiri's novel *The Namesake* is in our cinemas, and you are here for the Grinzane Prize to the Career. It is some years now that Indian literature and culture is circulating massively in the West. How do you feel about it? What are your expectations?

A.G. First, I'd like to say that I think it is wonderful that so many people have an interest in our work, that they are reading our works. I feel just utterly delighted about that. Anyway, there are two things I would like to say. First, some people are asking why is it that this is happening? What is the secret? As if there was some kind of secret to it. But there isn't. I think the secret is that these are very good books. This is why people read them. Second, it is unfortunate that, even now, the writers who are writing in Indian Languages are not getting as much attention as those of us who are writing in English. There are wonderful writers writing in Indian Languages and many of these books are now available in translation in English. It is a pity that they do not get the sort of circulation that, say, for example Pamuk does.

C.C. About translations, Kiran Desai's book, *The Inheritance of Loss*, has been strongly criticized by an Italian scholar who lamented that Kiran is using English with words in Indian Languages like in a curry, a device that is considered as artificial. What do you think about this practice and about such a reaction to it?

interviste

A.G. I think it is completely absurd. If you look at the English Language, and especially if you look at nineteenth century English, it has so many Indian words. I mean, there are so many Indian words within the Oxford English Dictionary. So, I find remarkable that anyone can say that. Indian words of everyday use are actually in the OED!

C.C. And what do you think about the use of 'glossaries' at the end of books written by Indian writers? For, by now, there is a wide readership that is used to such texts and to Indian culture.

A.G. I think that 'glossaries' are a difficult issue. What exactly is uncomfortable about glossaries? What exactly is the nature of one's discomfort about glossaries? Is it an aesthetic discomfort? Just to give you one example, if you think of *English Passengers*, written by Matthew Kneale. It is a wonderful book, and a lot of it is in the Manx dialect [a kind of Gaelic]. So he has a glossary at the end of the Manx dialect of English. Often, for reasons of communicability, writers do use glossaries, and not just Indian writers, but all sorts of writers. For me, the issue with the glossary is an aesthetic one: a glossary breaks the texture of the dream that is a novel. That is really the problem with a glossary. That is my personal reason why I would object to a glossary. Otherwise it is very hard to make a sustained case about why a glossary is essentially a bad thing. I do not think one could say that.

C.C. The Grinzane Cavour is awarding you a Prize to the Career. I think of the career of a writer as a journey. So where does your journey start from and where does it lead you?

A.G. I can only say it started a very long time ago. It is like twenty five years ago that I started writing. I've been writing since I was twelve. I have always loved to write. I think that my journey has just began. I feel very lucky for what I am able to do, and I feel very grateful. Because it is only when you have been a writer that you realize how difficult it is to have the life that I have, where I can support myself by writing. I just feel very grateful for that.

C.C. What is your relationship to foreign publishers and translators in the various parts of the world where your works have been translated?

A.G. It has varied a great deal. My relationship with my translators has been very important, especially with Anna Nadotti, my Italian translator. She has been my translator for twenty years now. She has translated all my books, except one. She has been responsible for my career in Italy, thus I think this is also her prize. Italy is one of the places where my books have had the warmest reception, right from the start. And I am grateful both to Anna and to my Italian publishers, Einaudi, and now Neri Pozza, for having had this enormous input into my work. My relationship with them has been very close. Actually, I am in Italy almost twice a year. It is like I am commuting. That is one of the luckiest things in my life. I feel blessed, because Italy is one of my favourite places. I also have a very good friend of a translator in France. I had a wonderful German publisher called Karl. He really made it possible for me to write this book [*The Hungry Tide*]. It was his advance that made it possible for me to write this book. I feel very grateful to him. He died a few years ago and it has been a true loss in my life. But there are other places where I never met my publishers nor had any contact with translators. It varies a great deal. And that is about the book world, that is so much built on interpersonal relationships, on face to face relationships.

C.C. In one occasion you defined yourself an 'inveterate chronicler'. So, what is your agenda as a writer? What are the issues and problems that interest you most?

A.G. They vary very much. But when I say that I am an inveterate chronicler I mean that I love reading about history, I love history in all its forms, I love seeing history happen in front of me. I am an inveterate chronicler in the sense that I am addicted to note taking. I take notes a lot. And that is part of my background as a reporter. And the taking of notes goes into my work, in many different ways. I also had a strange experience. All sorts of things just happen.

For instance when I arrived in Torino there was this monsoon. This happened two hours after my arrival. Often I am just a witness and I happen to be there when things happen.

C.C. Since you mention the aspect of being a witness, in *Incendiary Circumstances* you write about the writer's responsibility. As a writer, how can you balance the right to forget and the right to bear witness, when you find yourself in front of human tragedies?

A.G. It is a very good question, it is a very difficult question as well. I think that one has to be very aware of what one is doing. Writers who come from my circumstance, writers who have seen how much violence a few words can unleash, it makes you very aware of the value of words. In Italy I have been told that nobody takes writers seriously any more. So, what stopped having that kind of meaning? For us it still has that meaning, and this makes you very aware of what words can do. Any time you use a word, you should be aware of the really explosive nature that a word can actually have, and can possess.

C.C. In your works, you often point out or expose, or reveal some areas of silence, such as the 1857 Mutiny, the Partition, or the racism that is behind the European colonial project. In your opinion what are the most dangerous areas of silence today?

A.G. I could not even begin to start. There are so many forms of silence. The whole project of globalization is built upon so many kinds of silences: the silences of consumers, the silences of the labouring classes. Even within the environmental movement, within ecology. What I increasingly worry about is that environmentalism and ecological movements will become the province of the rich, where they extract ecological awareness from the poor. That in fact was in some sense the concern of my book *The Hungry Tide*.

C.C. Both in *The Hungry Tide* and in *In an Antique Land* you discuss the theme of the search for lost documents, or the discovery of lost papers. What is there

behind this device, apart from you personal interest for historical documents?

A.G. It did not really begin as a device. It began with my book that in Italian is called *Lo schiavo del manoscritto*, where literally the whole book is about lost documents. And I was personally looking for documents, so it was not a device at all there. But in my next book *The Calcutta Chromosome* it was a device, and it was a device I really enjoyed playing with. But I think that I was way ahead of a huge movement in literature. Because, if you think about it, I actually have developed this whole idea of what is called 'an archival fiction' that has become a dominant favourite of dominant popular fiction in modern time. Dan Brown is an archival fiction writer, so much of Antonia Byatt's work is built upon archives, and the search for documents. In a sense, there is a sort of postmodernist moment in which big interest in real things is supplanted by an interest in signs and simulacra. So, there is an element of play in it, which I enjoy and which goes into some of the work I do. But for me simulacra ultimately are not interesting.

C.C. In your books you repeatedly go back to Bengal, what does this historical and familial landscape mean to you?

A.G. Bengal is absolutely at the centre of my work. And I think it will always be at the centre of my work. Because I think that my life has been like a compass, and the sharp hand of the compass is in Calcutta, the other hand is sort of circling around here and there and everywhere. Bengal is completely central to my work, to my imagination. And there have been times when I did not set my book in Bengal as in the case of *In an Antique Land*, but it is just who I am. It is in my soul, it is in my mind, it is in my thinking.

C.C. And you often insist on the importance of the family as site of historical memory.

A.G. Precisely. I think that the family in India has really been the site of historical continuity. In that sense, for me my

rootedness in Bengal and my rootedness in the Bengali language comes very much from family traditions and from my experience of family.

C.C. In your non-fiction work, *Incendiary Circumstances*, there are two chapters in particular that I really enjoyed reading. The first one is "The Ghat of the only world" dedicated to Aga Shaid Ali, and the second one is "Dancing in Cambodia": in terms of reports they are narrative masterpieces, both intense, passionate, and vivid. Does it happen to you to perceive some of your writings as more dear than others?

A.G. Yes, absolutely. It happens. "Dancing in Cambodia" was a very intense piece of work for me, it required intense labour. It came at a very formative moment in my life. It was done in 1992/93. I think this book could not have existed without it. It really took me back to looking at history and to looking at the relationship between history and the present, it meant being in South Asia for the first time. That is why it was such an intense piece of work for me. The other one, "The Ghat of the only world", was also dear to me, because Shaid was a dear dear friend of mine, and I miss him to this day. I would never have written it, but Shaid made me write it. Almost a year before he died, he said I want you to write about me, and once you hear that, it becomes a responsibility. Even now, I read it and it's a very important piece to me, there is something of Shaid that comes through.

C.C. Some critics and writers think that India had been spared the worst of colonialism because there were visible, tangible signs of an ancient and great civilization there: temples, palaces, a written literature. Whereas in other places such as in Africa or in Australia there were not similar material proofs and therefore it was easier there to justify the colonial project. However you seem not to agree with this view that India had been spared by colonialism?

A.G. Well, obviously in India it did not happen like in Tasmania, where you had this mass genocide. I think that it might

have happened the same thing in India if there had not been so many of us. But the damage they did to India is beyond belief. In fact, what is truly surprising about colonialism is to see how successful it has been in terms of propaganda, in covering up what they did. What they did, in 1857, or even before that. And not just in India, but in China as well, with opium trade, that the English sponsored. That is responsible for one hundred twenty million deaths, that is more than the entire population of Africa and Australia taken together. The sorts of disaster that they imposed upon Asia... If it were actually put down on paper, the mind waggles. And maybe that is why we tend not to think about it. Before the British arrived on the scene, India and China controlled half of world trade. By the time they left both these countries were utterly impoverished, completely destitute, and today we can see – fifty years after colonialism –, that the countries are finally beginning to reclaim the role they had. That alone tells you the nature of damage that they did. It has taken almost sixty years to even begin the recovery.

C.C. So do you think it still makes sense to speak about colonialism, the Empire, and colonial projects?

A.G. It absolutely does. What has happened is that Empire has had a huge revival. After 2001 Americans self-consciously undertook a project of a new Empire. I know, because I was dealing with people in America who were talking to me about how an Empire was good, and what is good about Empire. I do not think it is a surprise that most of the thinkers who are behind this catastrophe in Iraq are actually British. I think the world is waiting for the day when the British will go through a process of denunciation and recognize the damage they caused the world and continue to cause it.

C.C. You are an engaged writer and human rights and civil rights are certainly always at the centre of your field of vision. You have written about riots in India, about wars, about dictatorships but what are the major infringements of civil rights going on today?

interviste

A.G. On a massive scale. There is infringement of civil rights concerning tribal communities. Of marginalized communities of the North East. There are many forms of abuse of civil rights in India: of communal minorities, of Dalits... I must say that even as I am saying this, I have to say that one of the remarkable things about India is that these abuses have also been resisted, they have been resisted by the people who have been abused, and they also have been resisted by civil society. So, what is actually happening in India is that you see both the abuse and a very effective form of resistance. That is

really interesting. So you cannot see it as only a story of victimhood. It is also a story of people claiming their own sovereignty. And I think that is what makes it very interesting. For instance, it is interesting that in the most recent Elections in Uttar Pradesh the Dalit party won, they won by creating a bridge with Brahmins.

C.C. Another point you stress often enough is the need to break the barrier of disinformation. How can you manage to do that in your works?

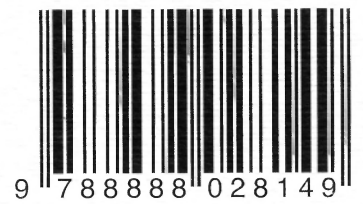
A.G. It is very hard. One thing one

notices so much, especially in the last six or seven years is how controlled the media have become. I think this is especially true of the Anglo-Saxon world, increasingly there is such media control, such a sense that voices, languages, everything is just being homogenized in so many ways. It is even difficult to know how to resist it. →

* Una versione ridotta, in italiano, dell'intervista è apparsa su © "L'Indice" (settembre 2007, n.9, p. 32).

Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-14-9



9 788888 028149