

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



TUDIO
LT2 /

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

Orlando Furioso, XIV, 65

0108

XI, primo fascicolo - ANNO 2008

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIO
LT2

XI, primo fascicolo - ANNO 2008

Il Tolomeo

N. 11, primo fascicolo - anno 2008
*Articoli, recensioni e inediti delle
Nuove Letterature*

ISBN 978-88-88028-18-7

Copyright © 2008 - 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
- Italoфония:
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, 1214
30123 Venezia
Tel. +39.041.2415372
Fax +39.041.2415371
studio_lt2@libreriatoletta.it
www.libreriatoletta.it

GRAFICA ED IMPAGINAZIONE

Ideazione - Vigonza (PD)
www.studioideazione.eu

STAMPA

Litocenter srl - Limena (PD)

INDICE

Il Tolomeo ricorda

- 5 Gli amici e i colleghi, *In ricordo di Alberta Fabris Grube*
- 6 Itala Vivan, *In memoria di Cyprian Ekwensi, scrittore nigeriano (1921-2007)*

INEDITI

- 7 Lise Gauvin, *La sieste à Felluja* (Anne de Vaucher)
- 8 *Leaf Munch Green Word, Oftentimes, Portrait of a Clearcut*: poesie inedite di Josh Massey (Francesca Manfredonia)

PROSPETTIVE CRITICHE

- 11 *Fogli di anglistica* (Valentina Castagna)
- 12 Chantal Zabus, *Tempests after Shakespeare* (Igor Maver)
- 14 Armando Gnisci, *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea* (Luigi Cazzato)
- 14 *Afriche e Orienti*, Anna Vanzan (a cura di), "Dossier. Narrative di migrazioni, diaspore ed esili" (Amanda Nadalini)
- 16 Bianca Del Villano, *Ghostly Alterities: Spectrality and Contemporary Literatures in English* (Laura Sarnelli)
- 17 Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)* (Veronica Cappellari)
- 18 Marc Arino et Marie Lyne Piccione (a cura di), *1985-2005: vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique* (Cristina Minelle)
- 22 François Laplantine, Alexis Nouss, *Il pensiero meticcio* (Sara Florian)
- 23 Tanure Ojaide, *Ordering the African Imagination: Essays on Culture and Society* (Ornella Orobello)

- 24 *DOST Critical Studies, "Across/Over: Colonial Agencies/Rewriting the Texts"* (Esterino Adami)
- 26 Itala Vivan (a cura di), *Nadine Gordimer* (Maria Cristina Paganoni)
- 26 Jean-Marie Borzeix, *Les carnets d'un francophone* (Anne de Vaucher)
- 27 Matteo Baraldi, *I bambini perduti. Il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf* (Armando Pajalich)

AFRICA

- 29 Chris Abani, *Song for Night* (Francesca Giommi)
- 31 Napo Masheane, *Caves Speak in Metaphors* (Raphael d'Abdon)
- 32 Raphael d'Abdon (a cura di), *I nostri semi - Peo tsa rona. Poeti sudafricani del post-apartheid* (Itala Vivan)
- 33 Nuruddin Farah, *Knots* (Itala Vivan)
- 34 Kopano Matlwa, *Coconut* (Raphael d'Abdon)
- 36 Nicholas Mhlongo, *Dog Eat Dog* (Flavia Sbrilli)
- 37 Wole Soyinka, *Sul far del giorno* (Tiziana Morosetti)

AUSTRALIA E NUOVA ZELANDA

- 39 Brian Castro, *The Garden Book* (Leanne Grech)
- 42 Hannie Rayson, *Room to Move, Hotel Sorrento, Falling from Grace, Scenes from a Separation, Competitive Tenderness, Life after George, Inheritance* (Giulio Marra)
- 48 Janet Frame, *Towards Another Summer* (Andrea Gorini)

CANADA

- 50 Janice Kulyk Keefer, *The Ladies' Lending Library* (Francesca Romana Paci)
- 52 Alissa York, *La quarta moglie* (Carmen Concilio)
- 53 Robert Bringhurst, *The Tree of Meaning. Thirteen Talks; Everywhere Being is Dancing. Twenty Pieces of Thinking* (Viktoria Tchernichova)
- 55 Leon Rooke, *The Beautiful Wife* (Patricia Kennan)
- 56 Dennis Lee, *Un e Yes/No* (Elsa Linguanti)

CARAIBI E OCEANO INDIANO

- 57 Edward Baugh, *Derek Walcott*; Marie-Hélène Laforest, *La magia delle parole. Omeros di Derek Walcott* (Alessandro Capuano)
- 59 Marie-Hélène Laforest, *La magia delle parole. Omeros di Derek Walcott* (Sara Florian)
- 60 Edwidge Danticat, *Brother, I'm Dying* (Franca Bernabei)

INDIA

- 62 Salman Rushdie, *The Enchantress of Florence* (Anna Giuliani)
- 63 Lavanya Sankaran, *Il tappeto rosso. Storie di Bangalore* (Carmen Concilio)
- 63 Sudhir Kakar (a cura di), *Storie d'amore indiane* (Carmen Concilio)
- 64 Meenakshi Mukherjee, *Elusive Terrain. Culture and Literary Memory* (Sandra Huisman)

IRLANDA

- 66 Sebastian Barry, *A Long Long Way* (Francesca Romana Paci)
- 67 Silvia Calamati, *Figlie di Erin. Voci di donne dell'Irlanda del Nord* (Gaja Cenciarelli)
- 69 Silvia Calamati, *Irlanda del Nord. Una colonia in Europa* (Gaja Cenciarelli)
- 69 *The Táin* (Melita Cataldi)
- 71 Irene De Angelis & Joseph Woods, *Our Shared Japan: An Anthology of Contemporary Irish Poetry* (Giuseppe Serpillo)

- 72 Roddy Doyle, *The Deportees and Other Stories* (Loredana Salis)

ITALOFONIA E EUROPA POSTCOLONIALE

- 75 Gautam Malkani, *Londonstani* (David Newbold)
- 77 Abdulrazak Gurnah, *Paradiso* (Pietro Deandrea)
- 78 Faïza Guène, *Ahlème, quasi francese* (Ilaria Vitali)
- 79 AA.VV., *Qui fait la France?, Chroniques d'une société annoncée* (Ilaria Vitali)
- 79 Andrea Levy, *Tutte le luci accese* (Francesca Giommi)
- 81 Mike Phillips, *The name You Once Gave Me* (Itala Vivan)

SCOZIA E GALLES

- 83 Kate Clanchy, *Neonato - Poesie scelte* (Pietro Deandrea)

EVENTI CINEMA

- 85 Rolf De Heer, *Ten Canoes* (Chiara Sgro)
- 86 *Studies in Australasian Cinema* (Luisa Pèrcopo)

INTERVISTE

- 89 Carmen Concilio
Interview with Alissa York
- 92 Carmen Concilio
Interview with Lavanya Sankaran
- 95 Marco Fazzini
John Burnside in Conversation with Marco Fazzini
- 98 Kathleen Gyssels et Gaëlle Cooreman
«Autour du 'Faux-Bourg Saint-Denis'»: une causerie avec Louis-Philippe Dalembert
- 106 Itala Vivan
Nadine Gordimer narra le storie, la storia
- 108 *Colloquio di Itala Vivan con Nadine Gordimer*



In ricordo di Alberta Fabris Grube

Il 2 aprile 2008 Alberta Fabris Grube si è allontanata per il suo ultimo viaggio.

Molto amata da amici, colleghi e studenti, ha insegnato, per moltissimi anni all'università di Ca' Foscari a Venezia, dopo un primo inizio a Trieste dove è ancora ricordata con affetto. Prima del pensionamento, era stata l'esperta di cultura e letteratura indiana del Dipartimento di Lingue e Letterature Anglo-germaniche prima e di Studi Europei e Postcoloniali poi, avviando alla scoperta dell'India e più in generale dell'Oriente dei viaggiatori europei molti studenti e giovani colleghi. Generosa, modesta fin quasi alla ritrosia, più incline a condividere che a mettersi in mostra, aveva fatto aspettare per anni i colleghi che le chiedevano di pubblicare riuniti i suoi saggi indiani, finalmente apparsi nel volume *I due volti dell'India* (2002). In questa sua ultima fatica si concentrano i suoi principali interessi di ricerca, la scrittura femminile, il mondo del Raj, il viaggio, i romanzi di scrittrici indiane e in particolare di Anita Desai, alla quale aveva già dedicato lavori fin dagli anni Ottanta. Ed è proprio Anita Desai, che le era poi diventata amica personale, ad aprire con un suo contributo il volume *An academic and Friendly Masala: miscellanea di omaggi per Alberta Fabris Grube* (2005), che i colleghi le avevano voluto dedicare al momento del suo pensionamento.

Alberta Fabris Grube sapeva dare tantissimo attraverso il contatto quotidiano con gli amici, fatto di tante giornate spese fra letture, commenti, visite reciproche, viaggi e, perché no, condividendo le sue amate ricette di cucina e le gite con gli amici e colleghi. Tanto tempo trascorso assieme riemerge nell'affiatamento che Alberta ha fatto crescere fra gli amici che le erano più cari e che con lei condividevano la gioia del conoscere e conoscersi, e che ora si sentono tanto più partecipi di quello stile di vita colto e raffinato, riservato e generoso che era il suo. Ecco il ricor-

do di una cara amica: "Ascoltava le mie umili riflessioni suggerendomi letture, ed accettando i miei entusiasmi per questo o quell'autore, per poi insieme scambiare nuovi spunti di approfondimento. Mi aiutò ad essere curiosa e a esprimermi, per poter così spaziare sempre più responsabilmente fra interessi ed impegni che si tradussero, a loro volta, in contatti orientati ad altri: studenti, studiosi, intellettuali ed artisti, altri amici con cui si aprivano nuovi orizzonti di conoscenza e comunicazione. Avevamo ancora tanti progetti da realizzare; rimangono dei viaggi da compiere, uno studio cui dar voce su alcune scrittrici indiane contemporanee, una risposta a quell'amore per sapere di più che il suo animo sempre giovane comunicava. Alberta non ci ha lasciato per quanto sapremo fare tesoro della sua magnanimità morale ed intellettuale." Un'altra affezionata amica e collega dice che "Era una grande seduttrice alla lettura. Quando passavamo insieme qualche pomeriggio o serata a parlare di letteratura e scrittori, poi correvo sempre a comprarmi i libri che ancora non conoscevo e lei mi aveva fatto desiderare di conoscere".

Alberta era una grande viaggiatrice. Con il marito Ernest Grube, grande esperto di arte islamica, oppure con gli amici, aveva esplorato decine di paesi, con un sincero amore per la bellezza e un atteggiamento mai banale, privo di soggezione verso i luoghi e le civiltà che esplorava. Mentre il mondo lamentava la perdita delle maestose statue di Buddha di Bamyān in Afghanistan, distrutte dalla follia iconoclasta del regime talebano, poteva capitare di sentirla dire che lei le aveva viste di persona e "scusi sa - come amava esordire con la sua gentile ironia - non erano un granché." Solo una persona che avesse viaggiato in lungo e in largo tra i continenti e che amasse intimamente la bellezza, la cultura e la tolleranza, poteva permettersi un'osservazione così diretta e onesta tra le tante lacrime di cocodrillo di chi fino al giorno prima non aveva mai sentito parlare di quelle opere o dei drammi di quel paese. Pensando al vuoto che ha lasciato soprattutto nella sua famiglia, e ai suoi nipotini, ma anche a noi, vogliamo concludere con il pensiero dedicate da un'altra amica e collega attraverso una poesia di Ralph Waldo Emerson ispirata al persiano Saadi, o Mosleh al-Din Saadi Shirazi, viaggiatore e poeta: "*Nel frutteto e nel persiano giardino di Alberta stanno uccelli del paradiso, frutti preziosi, quiete degna di Saadi, ma anche bambini che si animano giocando o ascoltando i racconti di Alberta.*"

Gli amici e i colleghi

Itala Vivian, *In memoria di Cyprian Ekwensi, scrittore nigeriano (1921-2007)*

Gli scrittori africani della prima generazione dell'indipendenza postcoloniale, emersi intorno agli anni Sessanta del secolo scorso, cominciano a scomparire uno dopo l'altro. L'ultimo in ordine di tempo ad abbandonare la scena è stato il nigeriano ibo Cyprian Ekwensi, narratore brillante e innovativo, autore di una serie di romanzi di grande successo e di splendidi racconti, e noto in Italia per il suo capolavoro, *Jagua Nana*, pubblicato nel 1993 dalla collana "Il lato dell'ombra" delle Edizioni Lavoro nella vivacissima traduzione di Paola Fattori.

Con Cyprian Ekwensi la Nigeria perde una figura di grande spicco letterario e culturale, che aveva dato al paese una galleria di ritratti indimenticabili e aveva incarnato un momento felice della storia postcoloniale. Era nato a Minna nel 1921, da una famiglia di lingua e cultura ibo, ed era figlio di un famoso cacciatore di elefanti noto anche per le sue virtù di storyteller. Aveva studiato a Ibadan, città da cui uscì tutta una generazione di intellettuali e scrittori, cresciuti in una temperie culturale fervida e vibrante, descritta da Wole Soyinka nel romanzo *Gli interpreti*, e si era subito distinto per l'estro narrativo che cominciò a fiorire ben presto con i racconti raccolti in *Ikolo the Wrestler and Other Ibo Tales*, del 1947: era l'immediato dopoguerra, e le colonie britanniche si preparavano a staccarsi dal regime coloniale, mentre la giovane generazione, ardente e combattiva, entrava in scena affermandosi in tutti i settori della vita pubblica. Cyprian Ekwensi non fece studi umanistici, ma si dedicò alle scienze forestali prima, e poi agli studi di farmacia, laureandosi all'Università di Londra negli anni Cinquanta.

La sua formazione, però, rimase quella di un africano intensamente legato alla propria cultura e ansioso di spendere un eccezionale talento in modalità creative e libere. Ben presto entrò nella Nigerian Broadcasting Corporation, la gloriosa NBC che ospitò altri suoi coetanei poi divenuti famosi scrittori, come Chinua Achebe e più tardi anche Ken Saro-Wiwa. Qui Ekwensi trovò un terreno adatto alle proprie attitudini così profondamente radicate nell'oralità e nel patrimonio che tale oralità gli aveva consegnato. Traendo esempio dai

modelli espressivi popolari divenuti celebri nella cosiddetta letteratura del mercato di Onitsha, ove si stampavano libretti-pamphlet con storie appassionate e ardenti, ma anche moralistiche ed eziologiche, che andavano a ruba fra i lettori nigeriani, relativamente alfabetizzati e sensibili alla voce della propria tradizione, Ekwensi narrò storie di personaggi moderni, anzi contemporanei, immersi nell'abbraccio della città e insieme imbevuti dei dettami culturali tradizionali, creando una moltitudine di tipi vivaci e dinamici che ben incarnavano la Nigeria di quell'epoca.

Il libro che segnò la sua prima grande affermazione fu infatti *People of the City* (Gente di città) del 1954, un vibrante ritratto di metropoli africana anni Cinquanta. Molti altri libri suoi - raccolte di racconti e romanzi - andrebbero ricordati, da *Burning Grass* del 1961 a *Beautiful Feathers* del 1963, ma è soprattutto *Jagua Nana* che lo ha reso celebre e lo ha consegnato alla storia della letteratura. Comparso nel 1961, l'anno dell'indipendenza della Nigeria, e anche lo stesso anno in cui Soyinka portò sulle scene *Dance of the Forest*, suo primo capolavoro drammaturgico, il romanzo *Jagua Nana* ruota intorno a una straordinaria figura femminile chiamata *Jagua* perché bella e rapace come un giaguaro, ma anche fornita di una classe che la fa paragonare a una automobile Jaguar. *Jagua Nana* è una bella prostituta che vive fra un night club e l'altro nelle luci della ribalta di Lagos, ma ama un giovane studente il quale finirà per sfruttarla e tradirla. *Jagua* impersona la vitalità e la bellezza, la spregiudicatezza e l'audacia ma d'altro canto anche la generosità e la segreta lealtà di una donna che sa mantenersi libera e vitale nonostante la sua scelta di vita. Narrata in un inglese standard e semplificato sui modelli del parlato, e per di più intervallato da irruzioni frequenti di pidgin, *Jagua Nana* è un modello della nuova scrittura postcoloniale anche per come sa collegare la propria vena narrativa con la tradizione orale e con i modelli precedenti, quelli appunto del mercato di Onitsha. Del resto Ekwensi lavorò anche molto per la radio e per il cinema, scrivendo soggetti e trascrivendo testi orali: la sua vocazione era autenticamente multimediale, come è stato il caso di un altro nigeriano più giovane di lui, Ken Saro-Wiwa.

Celebrando la sua storia di artista, vorrei ricordare una sua visita in Italia dove venne invitato al Festival del Cinema Africano in occasione di una retrospettiva dedicata appunto al cinema nigeriano. Ci trovammo fianco a fianco in una tavola rotonda sulla narrativa e il cinema nella cultura nigeriana. Io lo avevo incontrato in Nigeria, ma soltanto quando lo rividi a Milano ne apprezzai la presenza fortissima, legata certo a una dialettica vivace, ma, mi parve, ancor più a quella sua maschera naturale: un viso nerissimo e molto espressivo, quasi una maschera lignea dai tratti marcati e piuttosto terribili. Guardandolo, ripensai a quel brano d'un romanzo di Achebe in cui si descrive la nascita di una maschera che viene scolpita e via via rivela lineamenti che suscitano spavento. Si serviva del volto per incutere rispetto a distanza, o almeno così mi parve; e immaginai che quelle sue fattezze gli venissero dal famoso cacciatore di elefanti, suo padre, che gli aveva tramandato il dono di saper narrare mille storie senza mai stancare ascoltatori e lettori.

Da questi scrittori di prima generazione che hanno seminato tanta dovezia letteraria nascono oggi i giovani autori nigeriani ancora profondamente legati alla tradizione orale, come Chimamanda Adichie, Chris Abani e Uzodinma Iweala, per citare alcuni nomi noti anche in Italia. E non è un caso che questi giovani siano anch'essi ibo, come Chinua Achebe, Buchi Emecheta e Cyprian Ekwensi.



Inedito di Lise Gauvin (Québec) e nota bibliografica di Anne de Vaucher

La sieste à Felluja

.....

Deux jeunes soldats en uniforme dorment à poings fermés de chaque côté d'un grand lit. Ils ont vingt ans à peine. L'un, au crâne rasé, est couché sur le ventre, la tête appuyée sur un oreiller recouvert du même tissu que le couvre-lit. L'autre, la bouche ouverte, les jambes écartées, semble plongé dans un sommeil profond.

Leurs chaussures n'ont pas été retirées. La halte sera brève. Les mitrailleuses adossées au mur attendent la prochaine mission.

On dirait de grands enfants, qu'un reste de civilité a obligé à garder les pieds légèrement en retrait du lit, de crainte d'abîmer les couvertures.

En y regardant bien, on aperçoit d'autres chaussures et d'autres pieds par terre. On voit aussi qu'un des oreillers manque. On suppose qu'un troisième soldat est étendu le long de la commode, juste à côté des mitrailleuses, au nombre de trois également.

Les gilets pare-balles et les munitions sont entassés sur le sol. À la tête du lit, sur une étagère, se trouvent une photo de mariée, deux vases contenant des fleurs -naturelles, artificielles?- deux lampes de chevet et une boîte de kleenex dont l'un sort légèrement, prêt à être utilisé. Au-dessus de la commode, un miroir réfléchit le haut d'une porte vitrée doublée d'un rideau de dentelles. On distingue aussi, sur ce même meuble, deux ensembles de flacons

posés de part et d'autre du miroir, l'un formé de contenants plus fins, réservés aux eaux de toilette féminines, l'autre constitué par des bouteilles plus imposantes parmi lesquelles on peut reconnaître des lotions d'après-rasage. On remarque encore, sur l'une des tablettes attachées à la commode, un vaporisateur de fixatif pour les cheveux. Une autre photo se trouve également à cet endroit, un portrait dont on discerne mal les traits.

Un plafonnier pend nonchalamment le long d'un mur, au bout de son fil. Sur l'une des tables de chevet, un tiroir est déposé dont le contenu est apparaît en vrac, à demi dispersé à l'entour. Ce sont là les seuls indices de désordre dans cette chambre aux allures bourgeoises.

Où sont passés les habitants de ce lieu?

La journée avait commencé comme les autres.

La femme avait fait le lit, mis en place soigneusement les couvertures, préparé le petit déjeuner. L'homme avait accompagné les enfants à l'école, tentant d'éviter, comme chaque matin, les voitures piégées et les chars de combat.

La ville semblait plus calme qu'à l'accoutumée. Aucune carabine ni aucune Jeep en vue.

À peine était-il revenu à la maison qu'il avait entendu des coups de feu à quelques mètres de chez lui.

L'agression avait été brutale, expéditive.

...

Quand l'aîné revint de l'école ce jour-là, il trouva, dans la salle de séjour désertée, ses parents plongés dans un sommeil définitif. À quelques mètres d'eux, des reporters s'empresaient de photographier, pour les diffuser à la une de la presse internationale, les corps des soldats endormis.

Nota su Lise Gauvin

Professeur de Littérature à l'Université de Montréal et spécialiste des rapports entre langue et littérature, Lise Gauvin a publié des essais critiques importants: *Parti-pris littéraire* (1975), *Ecrivains contemporains du Québec*, une anthologie en collaboration avec Gaston Miron (1989, rééd. 1998), *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues* (entretiens littéraires), *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec* (2000). Elle est aussi écrivain de nouvelles et de courts essais de fiction: *Lettres d'une autre* (1984 et 1987), *A une enfant d'un autre siècle* (1997),

Chez Riopelle. *Visites d'atelier* (2002), *Arrêts sur image* (2003). Tout récemment elle vient de publier *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Editions du Seuil, 2004. Vient d'être traduite en italien par S. Zoppi, G. Benelli et M. Raccanello son anthologie écrite avec Gaston Miron (voir ci-dessus) *Scrittori contemporanei del Québec* (2006). Enfin, un dernier essai critique *Ecrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics* (2007). Comme écrivain elle a publié un récit intitulé *Quelques jours cet été là* (2007).

Anne de Vaucher

Poesie inedita di Josh Massey

Per gentile concessione dell'Autore alla traduttrice, Francesca Manfredonia

Josh Massey è nato e cresciuto ad Ottawa e si è formato alla Mc Gill University a Montreal dove ha conseguito la laurea in Lettere. Divide il suo tempo tra la capitale canadese, dove scrive, e la British Columbia, dove lavora come tecnico forestale. "Mi guadagno da vivere lavorando in BC durante la primavera e l'estate e il resto dell'anno scrivo: poesie, recensioni, critica letteraria, romanzi. Sono stato anche webwriter per un po' ma preferisco il duro lavoro dei boschi. E' fra i boschi che trovo l'ispirazione per gran parte di ciò che scrivo. Ecco la mia vita in un guscio di noce". Parte delle sue opere in versi e in prosa è stata pubblicata in riviste quali *The Capilano Review*, *Event*, *The Antigonish Review*, *Grain*, *Matrix*. Nel 2007 insieme a Ben Walker ha realizzato *Heard of Poets*, un documentario sulla poesia a Ottawa che nella primavera del 2007 è stato presentato all'*Ottawa International Writers Festival*.

LEAF MUNCH GREEN WORD

*"I shall soon be rested," said Fanny;
'to sit in the shade on a fine day,
and look upon verdure,
is most perfect refreshment."
From Mansfield Park, by Jane Austen*

Today in this park aspen flush radials
Bud breaks in the trunk knocking
While new life whips spring in the suckering humus
Spaced between tall thighs of sunlight they chlorophyll-
shady trunks
A telling of succession

Huge green thumbs upon the wind
Wavers these greener things
And the form that acts as a kind of green gets cold
And forces the song about green.

The green washes over the slack jawed moose skulls
Green is alive in the marshy bottom a-winking
At the emerald waves of the more desirable ocean
Green covers the knees of the hiker and slopes
On the midriff of a three fingered reserve
Blankets the dog chasing mice on the catwalk
Round the slough and green blows over the bale-full hill
Disguising the blue and yellow bladed grass
Making good on the promise of a goodbye
And the green crawls up the stable wall
And green are the vegetables in her eyes
And the green hedges in on the meaning of death
And the green is overhung by paper birch fresh
And the green is bucked through by elk so frisky
Who hold their heads high as pride as they hop
And the green clearing is set for a spot of orange pekoe
Round the ornate table while the brass plays in the
gazebo

And the heart and lungs are greened
In the chest of the green-throated bag piper
To "fade away, dissolve, and quite forget...leave the
world unseen."

This be no greening of poetry
Or a slogan for a political racketeering
This be no call to eat greens every day
But rather an overthrow of computer glow
Written by a green shirted poet who's got the green light
to go

On a green bench in a green park in a town with ample
green space
One evening after a day off from working the green
leaves
And measuring the height of the green making whips
Writing up infractions of defoliator insects
Snow press on ungulate browse, frost kill to gall

Because he wanted to write a poem
 About the green in Peace Country
 And knowing full well that green is no subject
 For a poem she said ah well
 And wrote in green ink to see its words
 As a garden wild and the sprouting letters
 Declare that the green Jay sings for love
 As it throats a warning to preserve a territory

MANGIA FOGLIA PAROLA VERDE

*“Mi sentirò presto riposata”, disse Fanny;
 “Starsene seduti all’ombra, in una bella giornata,
 e guardare il verde circostante
 costituisce il più perfetto dei ristori”.*
 Da *Mansfield Park*, di Jane Austen¹

Oggi in questo parco il pioppo irradia germogli
 La gemma irrompe nel tronco bussando
 Mentre neonati polloni zampillano nel germinante humus
 Tra le cosce slanciate della luce solare i tronchi
 clorofillombrosi
 Un racconto di successione
 Enormi pollici verdi in alto nel vento
 Ondeggiano queste cose più verdi
 E la forma che agisce come un tipo di verde si raffredda
 E costringe a cantare il verde.

Il verde scivola sui teschi attoniti dei cervi
 Il verde è vivo in fondo alla palude e ammicca
 Alle onde smeraldo del ben più invitante oceano
 Il verde riveste i ginocchi dell’escursionista e digrada
 Sul diaframma di una riserva a tre dita
 Ricopre il cane che insegue i topi sgattaiolando
 Per il pantano e si abbatte sul colle rovi-noso
 Camuffando i fili d’erba gialli e blu
 Mantenendo la promessa di un arrivederci
 E il verde rampica sul muro della stalla
 E verde è la vegetazione negli occhi di lei
 E il verde si assiepa sul senso della morte
 E il verde è sovrastato dalla fresca betulla da carta
 E il verde è scosso dagli alci smaniosi
 Che sollevano fieri la testa mentre saltano
 E la radura verde è apparecchiata per un angolo di
 orange pekoe
 Intorno al tavolo adorno mentre gli ottoni suonano nel
 gazebo
 E il cuore e i polmoni inverdiscono nel torace
 Del suonatore di cornamusa petti-verde
 “Sparire, lontano, dissolvermi, e dimenticare...
 inosservato lasciare il mondo.”²
 Questa non sia una verde poesia
 Uno slogan di propaganda politica
 Questo non sia un appello a mangiare verdure ogni
 giorno
 Ma piuttosto a rovesciare del computer il bagliore
 Scritto da un poeta giubba verde che ha il semaforo
 verde

Su una panchina verde in un parco verde in una città con
 ampi spazi verdi
 La sera di un giorno libero dal lavorare alle foglie verdi
 Misurando l’altezza dei polloni verdeggianti
 Facendo rapporto sugli attacchi degli insetti defogliatori
 La pressione della neve sul brucare degli unglati, le
 gelate e le galle
 Perché voleva scrivere una poesia sul verde nella Peace
 Country

Ben sapendo che il verde non è tema
 Da poesia diceva lei eh be’
 E ha scritto con l’inchiostro verde per vederne le parole
 Come un giardino selvatico e le lettere che spuntano
 Dichiarano che questa ghiandaia verde canta per amore
 Mentre a squarciagola lancia un monito per
 salvaguardare un territorio.

OFTENTIMES*

These bizarre wishes
 for instance, that
 Columbus had
 discovered Canada
 set the Spanish flag on a beach
 near modern day Halifax
 That way today
 we’d all possess this saucy
 southern-European pizzazz
 we’d dance more
 be better lovers
 clothe ourselves
 in brighter colours
 our skin tawny
 to counterbalance
 the blanched landscape

Revolutions
 under our belt
 Lorca eulogizing
 blood-bold Canucks
 and Don Cherry
 in a checkered cape:
Matador’s Corner
 or *Bull Fight Night*
In Canada
 On July 1st
 we’d holler joyously
 like we always do
 but we’d be allowed
 to fire our pistols
 into the sky
 and we’d run around
 trying to get hit
 by falling bullets

* Pubblicata per la prima volta dalla rivista ‘Event’ e ristampata grazie al permesso di questa.

SPESSA VOLTE

Che strani desideri
 ad esempio, che
 Colombo avesse
 scoperto il Canada
 posto la bandiera spagnola su una spiaggia
 vicino all'odierna Halifax
 Cosicché oggi
 potremmo avere tutti le piccanti
 pizzze del sud Europa
 balleremmo di più
 saremmo amanti migliori
 ci vestiremmo
 con colori più vivaci
 dorata la nostra pelle
 a controbilanciare
 il paesaggio impallidito

Rivoluzioni
 nel carniere
 i panegirici di Lorca
 Canadesi coraggiosi
 e Don Cherry
 in mantella a scacchi:
L'angolo del matador
 o *Stasera tori in combattimento*
In Canada
 Il primo di luglio
 lanceremmo grida gioiose
 come sempre
 ma avremmo il permesso
 di scaricare le pistole
 nel cielo
 e ci affanneremmo
 a cercare di essere colpiti
 dai proiettili cadenti

¹ Trad. it. Simone Buffa di Castelferro, Milano, Garzanti (Gandi Libri), 1983.

² Da *Ode to a Nighingale* di John Keats, trad. it. S. Sabbadini, Venezia, Marsilio, 1996

PORTRAIT OF A CLEARCUT

This mirror reflects
 the scarcity inside.

The mind files through
 its metaphors. quick
 flipping pages of comparison, until, exhausted

can conjure no more than slash or stumps - things

as they are, slicked by mist. names don't stick, there is
 little
 to adhere. ambivalent this wide open; dreamy, this stratus
 grid rolling over pollards; rarefied, this finch
 chirping once every 30 seconds. the pen wilts into the
 ditch.

Adjectives fall from the brush in swampy abstractions
 spaces grow in squares, rectangles, stratifying potential.

This bark crawling up the
 back of the skull; on servo mechanical repeat: the eyes
 switching back, and back, to patterns of overturn. one
 must fall through
 one's eyes into the loam, moss-get beyond this
 paucity

or let your breath
 catch like
 a wing beat
 begin to comprehend the connection
 between very different kinds of pain.

And now, in the absolute lack is kindled the fantasy
 of people green, of green thumbs and a ferny civilization
 to feed the people of the marsh, of green Hermes T
 the idea

of inevitable green rising into reality.
 The flowing arms curved backs, feet meshed
 flung phototropic from the sphagnum floor
 disappearing onto
 the leafy
 logging road, mist creeps out collars and sleeves of
 limp lumber jackets,
 blowing through the leaves
 the smoke leaving the stacks behind, leaving
 the words behind, and coming up, shoots, all over
 the place.

Josh Massey grew up in Ottawa, spent 5 years in Montreal schooling and working, now divides his time between the capital where he writes, and northern BC where he works as a forestry technician. A tiny percentage of his poetry and prose has hitherto been published in journals like The Capilano Review, Event, The Antigonish Review, Grain, Matrix. Last year he completed Heard of Poets along with Ben Walker, a documentary about poetry in Ottawa which premiered at the Ottawa International Writers Festival last Spring.

Francesca Manfredonia

prospettive critiche



Valentina Castagna

Fogli di anglistica, I, 1-2, 2007,
Rivista di studi inglesi, pp. 210

È di recente apparso il primo numero della nuova serie della rivista *Fogli di anglistica*, diretta da Elio Di Piazza (Università di Palermo). La rivista - che annovera tra i componenti del Comitato Scientifico Maria Teresa Chialant (Università di Salerno), Daniela Corona (Università di Palermo), Angela Locatelli (Università di Bergamo), Francesco Marroni (Università di Chieti-Pescara) e Carlo Pagetti (Università di Milano) - ha cadenza semestrale e, così come il primo numero, sarà sempre divisa in due sezioni, con una stabile dedicata all'analisi di scritti di viaggiatori e viaggiatrici in Sicilia e l'altra, invece, aperta. Essa include, inoltre, una ricca sezione dedicata a recensioni di testi di critica.

Il primo numero è interamente dedicato alla narrativa di viaggio che, come afferma nella sua introduzione Di Piazza (già autore, tra gli altri, de *L'avventura bianca*, Adriatica e *Cronotopi conradiani*, Carocci), è costituita da testi "irrituali" (5) la cui codificazione e collocazione in generi letterari determinati risulta assai difficoltosa per via della loro natura ibrida. Tali scritti, infatti, precisa Di Piazza, adoperano "linguaggi plurimi" (*ib.*) e il loro soggetto, quello del viaggio, è costituito da una pratica

essa stessa "trasgressiva in quanto portatrice di ribaltamenti spazio-temporali e spaesamento" (*ib.*).

Il volume è aperto da uno stimolante articolo dal titolo "Between the Exotic and the Heroic: Re-reading the African Tales of Italian Travellers" di cui è autrice Loredana Polezzi, docente di *Italian Studies* presso la University of Warwick e specialista di storia della letteratura di viaggio, oltre che di letteratura comparata e studi sulla traduzione. L'articolo, incentrato sullo studio di *Un medico in Africa* (1952) di Alberto Denti di Pirajno e di *Mama's Africa: Storia di donne e di utopie* (1989) di Maria Rosa Cutrufelli, con i suoi densi paragrafi introduttivi sulla letteratura di viaggio ben rappresenta gli altri articoli contenuti nella rivista, con i quali condivide la prospettiva critica, per la maggior parte degli interventi, di taglio postcoloniale. Polezzi si colloca poi apertamente nell'ambito critico dei *Cultural Studies* all'interno del quale lo scritto di viaggio è esaminato più come "mutating form of discourse embedded in specific spatial and temporal realities" (12), che come resoconto "oggettivo" e "veritiero" del viaggiatore. La sua riflessione prende, dunque, le mosse dalle posizioni di Edward Said che, sin da *Orientalism* (1978), aveva portato alla luce lo stretto legame tra viaggio, scrittura di viaggio e colonialismo e dal suo concetto di *imaginative geography*. Ed è proprio sulle modalità di rappresentazione dell'alterità che si

soffermano sia gli articoli della prima sezione che quelli della seconda. Nel primo gruppo segnaliamo, in particolare, quelli di Catherine Hall, "Un itinerario imperiale in patria: Harriet Martineau e l'impero" (per la prima volta tradotto in italiano) e di Marcella Romeo, "*Eastern Life. Past and Present: l' 'Oriente' di Harriet Martineau tra etnocentrismo e relativismo culturale*", entrambi incentrati sulla rappresentazione delle colonie dell'impero britannico nei testi di Harriet Martineau. Ancora lo studio di Francesco Marroni su "Paul Bowles: deserto e contagio in *The Sheltering Sky*" che si sofferma prima sull'apparentamento del romanzo di Bowles alla narrativa di viaggio e poi sugli effetti dell'incontro con l'Altro sui viaggiatori occidentali. Anna Enrichetta Soccio in "*Pictures from Italy* ovvero l'anti-Grand Tour dickensiano" indaga il "progetto di narrativizzazione della realtà" (116) nell'opera in cui Dickens ha trasmesso più che in qualunque altra la sua immagine dell'Italia. Infine, "The Gaze of the Other in *Letters from Egypt* by Lucie Duff Gordon" dove Sabina D'Alessandro mostra come le lettere di questa viaggiatrice vittoriana, pur mantenendo la prospettiva "orientalista" diffusa nella letteratura coloniale, lascino percepire un'attitudine di apertura nella rappresentazione della cultura egiziana e degli egiziani stessi.

Altrettanto stimolante la seconda sezione, nella quale gli autori prendo-

no in esame la rappresentazione della Sicilia in scritti di viaggio risalenti a diverse epoche storiche e riportati alla luce grazie ad una minuziosa ricerca archivistica. Elio Di Piazza, analizzando gli scritti del canonico Richard Torkington (vissuto a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento), si sofferma sulla definizione della *pilgrimage narrative* e sui più recenti approcci critici. Considerando la necessità di esaminare tale categoria di testi da una prospettiva che foucaultianamente definisce “archeologica”, Di Piazza vede proprio nella “assenza di inventiva” (120), elemento di discriminazione da parte della critica letteraria tradizionale, oltre che nella funzione sociale svolta da tali scritti, i loro elementi distintivi sui quali condurre un’analisi critica attenta più al contesto di produzione che ai criteri estetici. È proprio la descrizione delle città siciliane che per Di Piazza esemplifica la cifra della *pilgrimage narrative* di Torkington, sarebbe a dire un incontro tra vecchio e nuovo e tra tradizione e contesto. Da un lato, ad esempio, la descrizione canonica di Catania in termini sacri tra l’imponenza dell’Etna e la sacralità delle reliquie di Sant’Agata, dall’altro l’innovativa descrizione del mercantilismo a Messina. Quest’ultimo aspetto dell’economia siciliana è preso in considerazione anche dai viaggiatori ottocenteschi di cui si occupa Alessandra Rizzo. Nella sua analisi linguistica, la studiosa esamina i testi di William Thompson, George Cockburn e William Smyth mostrando come, nonostante la persistenza dell’immagine inferiorizzante dell’isola, tali viaggiatori abbiano anche contribuito a diffondere un ritratto della Sicilia come terra fertile e produttiva abitata da una popolazione “ospitale” e “amichevole” (161).

Inaspettata e al contempo molto interessante la presenza dell’isola in *Table Talk* di S. T. Coleridge, primo governatore inglese di Malta e autore di numerosi documenti che consideravano la condizione politica del Mediterraneo, Sicilia inclusa. In “Miraggi coloniali. L’altra Sicilia di Samuel Taylor Coleridge”, infatti, Daniela Corona analizza il “doppio

sguardo” del poeta che vede la Sicilia, dov’era forte la presenza inglese all’epoca, contemporaneamente come “selvaggia” e “imperiale” (135). Prendendo a supporto della sua tesi, inoltre, gli scritti politici di Coleridge, Corona mette in luce l’adesione di quest’ultimo all’ideologia imperialistica, sottolineando come la presenza inglese nell’isola fosse anche per lo stesso Coleridge frutto del “sogno imperiale” di una Sicilia “isola britannica” (144).

A chiudere il primo numero della rivista si trova in appendice una traduzione inedita dal racconto “La casa dei pazzi di Palermo” (1836) di Willis Nathaniel Parker, preceduta da un evocativo articolo di Aldo Gerbino - morfologo docente di Istologia ed Embriologia presso l’Università di Palermo - sull’influenza della cultura e della medicina inglese, oltre che francese, a Palermo. L’autore si sofferma con erudizione sul “risveglio della coscienza civile e scientifica nei confronti della gestione sociale e della terapia degli alienati” (168) mettendo in rilievo l’opera di Pietro Pisani che, grazie al contatto con l’Inghilterra, aveva contribuito alla diffusione di tali innovazioni creando quella “casa dei matti” che Willis descrive nel racconto del suo soggiorno a Palermo. ▸

Igor Maver

Chantal Zabus. *Tempests after Shakespeare*. New York, Palgrave, 2002, pp. 332

A Review

Shakespeare studies have become subject to post-colonial readings since the late nineties of the previous century, a process emanating from the revisionist studies of new historicism, Marxism and feminism of the late eighties and early nineties (e.g. *Post-colonial Shakespeares*, 1998). These approaches attempted to ‘postcolonialize’ Shakespeare’s work and provided new important insights into the relation between his texts and attitudes to race, class and gender.

Shakespeare’s play *The Tempest* has since the early seventeenth century for all its ambiguity in intention, and being written at the beginning of the British colonialist pre-imperial expansion, invited numerous critical responses and reworkings/rewritings in several genres, where it was treated as a major ur-pretext mirroring the European domination (symbolized by Prospero) and oppression of Caribbean/African/Latin American culture including slavery (e.g. George Lamming). Prospero-Caliban relationship features particularly strongly in this debate around the psychology of British colonization, which practically destroyed the indigenous cultural (and linguistic) identity of the Americas. The role of Miranda has come to be challenged and properly contextualized only later-and this is what the book under review does especially well in Part II in the chapter called «Miranda and Sycorax on the ‘Eve’ of postpatriarchy».

Tempests after Shakespeare by Chantal Zabus is an eye-opening work of interdisciplinary cultural criticism working in loops and unexpected illuminating turns, which amazes even a well instructed reader with its erudite background and scholarly knowledge of various art forms and genres, where *The Tempest* has loomed very big during the past fifty years. Zabus most insightfully shows just how the rewritings of this play from the 1960s onwards can help us understand the three movements she tackles in each of the three larger chapters: postcolonial discourse, feminism/postpatriarchy, and post-modernism. These are aptly represented by the *dramatis personae* of Caliban, Miranda/Sycorax, and Prospero. Zabus researches how these *fin de siècle* discourses vie for ownership of meaning. Clearly the characters of Prospero, Caliban, and Miranda are all somehow hostages of a power relationship: «In Africa, the Caribbean, Latin America, Australia, and Québec, Caliban becomes the inexhaustible symbol of the colonized insurgent. In Canada and the Caribbean (after the «Calibanic» phrase), Miranda revisits the Bardscript while, in African American texts, Sycorax

embodies the threat of gynocracy. Both women characters as well as Ariel represent «Others», who potentially challenge patriarchy» (2). The book covers the period from the sixties to the turn of the millennium in 2000 and considers a great geographical variety of writers, from the Commonwealth, Australia, Britain, Canada, the Caribbean, West Africa, Latin America, and the United States, occasionally even India, New Zealand, East and South Africa, including various genres, poems, plays, novels, film scripts, and critical essays, all of which have made a textual transformation of the original Shakespeare's play *The Tempest*: imitation, parody, pastiche, satire, duplication, revision, inversion etc. i.e. «rewriting» as «the appropriation of a text that it simultaneously authorizes and critiques for its own ideological uses» (3). When reading this book, it soon becomes evident that the play has been a much-visited site of contest and negotiation, since scores of writers (that would be impossible to mention here) of diverse ideological, cultural, racial, and sexual persuasions have decided to rewrite Shakespeare's play that can obviously accommodate various discourses «from countless subjectivities, and over multiple spaces» (7).

In Part I Chantal Zabus argues that the original dramatic text was first seen from the standpoint of Prospero-qua-colonizer and it became necessary to wrestle with this emblem of (post)coloniality and to rewrite *The Tempest* from Caliban's perspective. She explores, for example, rewritings by Mannoni, Mason, Ngũgĩ, Césaire, Fanon, Memmi, Lamming, Brathwaite, and Dabydeen. As an example, let me dwell here briefly only on the Australian component. Zabus describes the «Antipodean metamorphoses» of David Malouf. His novel *An Imaginary Life* (1978) speaks about exile as, in fact, most of his work, about Australians as exiles who find death after encountering the «Aboriginal» Caliban, although they also «feel themselves Calibans in relation to England», and «nonetheless tend to play Prospero in the

South Pacific» (81). Zabus reads Malouf's novel as a «warped» rendition of the colonial encounter between the settlers and the «Aboriginals». The (Wolf-) Child via Caliban becomes the Australian «Red Man», namely the Aboriginal whom Malouf never mentions, who teaches Prosper-Ovid the language *in exilio* at the very edge of the known world: «And possibly only an Australian, as someone who has been driven from the center to the edge, could comfortably speak of that transformation at the edge» (83).

The second work by Malouf under scrutiny, which engages more directly with *The Tempest* than his novel *An Imaginary Life*, is Malouf's play *Blood Relations* (1988) that takes the viewer back to the «edge», which is a dystopic island between the desert and the sea in remote Northwestern Australia: «In *Blood Relations*, the storm is the climax of the play rather than the prelude to it as in *The Tempest*, and the prospero-Caliban encounter is etherealized in one abrogative moment, which is death itself, as in *An Imaginary Life*» (89). A Christmas family reunion in a secluded beach house brings together Willy, his children Dinny and Cathy, Hilda and her gay son Kit. Several other characters that appear in the play can also be preidentified in *The Tempest* and they sometimes merge into one single voice. Prospero/Willy's power is felt from the very beginning when he reminisces about his coming from a small Greek island some twenty years ago to literally change the Australian landscape: in the intricate and complicated story Dinny of partly Aboriginal stock is the Australian Caliban, who accuses Willy of having raped her mother and the ancestral land, which he now claims as his own. He would occasionally break into an Aboriginal chant and additionally blame Willy for sending him, as a Stolen Generation victim, to a Brisbane school (cf. Malouf's own Brisbane school years) «to learn to think like a white boy», thus severing him from his «mother's people» (66). Zabus in her fine analysis of Malouf's play concludes that in both Malouf's novel

An Imaginary Life and the play *Blood Relations*, within a decade of each other, death is the ultimate transformer for the Australian Prospero while Caliban lives on.

The third Australian work based on *The Tempest* discussed in the book are Randolph Stow's *Visitants* (1979), featuring the deprivileging of Prospero, often through death, and the rise of Caliban playing Prospero in the Pacific. Zabus aptly traces the precarious Australian history with Papua New Guinea, officially designated as an Australian territory until 1949, rightly claiming that Malouf's two works, and Stow's *Visitants* describe «crucial steps in the history of Australia, from the beginnings of convictism, whereby Prospero is marooned, through penal servitude, on the isle of Caliban, on to Australia's neo-colonial role in the South Pacific» (95).

Part II of the book discusses the characters of Miranda/Sycorax as virgin/whore on the «eve» of postpatriarchy, blending the feminist critique of patriarchy, postmodernist technique of representation, and postcolonial retrieval of discourses «under erasure» (103). The figure of Miranda is thus elevated, rightly so, into both a pre-feminist and what Zabus calls a «postpatriarchal» icon. The third part of the book is about the future, the return of postmodern Prospero «in an intergalactic exile», this global male oppressor, and more than that because he shows his fragility as the result of an increased introspection, in literary works (e.g. Fowles, Murdoch), films (Jarman, Greenaway), as well as science-fiction novels and films.

Chantal Zabus's book of critical essays *Tempests after Shakespeare* is itself, due to its straightforwardness and sometimes «taboo-like» topics, sure to cause a few 'tempests' in the critical domain. It is a book *sine qua non* in contemporary postcolonial literary criticism and it is written in an assured illuminating and erudite style, one that has to be (re)consulted by scholars working in the field of literatures in English. ▸

prospettive critiche

Luigi Cazzato

Armando Gnisci, *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea n. 5*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 131

.....

L'ultimo lavoro di Armando Gnisci, come recita il sottotitolo, continua la serie della "via della decolonizzazione europea". E' uno di quei libri che operano uno squarcio sulla tela delle nostre conoscenze, delle nostre sedimentate idee. E' una di quelle letture che pongono domande estreme e danno risposte estreme. E per questo forse alcune di esse hanno bisogno di un supplemento di verifica. Del resto "estremista" è chiamata, oscuramente, dallo stesso autore la via di questa poetica-critica: estremista rispetto alla *doxa* accademica dominante e per la posizione estrema che essa occupa, quella del "fronte degli eventi".

Gnisci distingue fra postcolonialismo e decolonizzazione. Usando il prefisso "post" alla stessa stregua del "dopo" che si usa per indicare l'inizio dell'era cristiana, postcolonialismo vuol dire "a partire dall'avvento del colonialismo" ovvero a partire dal XVI secolo d.C. Mentre decolonizzazione vuol dire proprio liberarsi dalla malattia del colonialismo con l'aiuto dei popoli (ex)colonizzati. Non a caso il volume ospita un saggio di Ali Mumin Ahad (ex-colonizzato italiano) dal titolo "La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia".

Decolonizzazione poi è da distinguersi da "de-colonizzazione", che riguarda invece i popoli che hanno subito il colonialismo ad opera delle nazioni imperiali europee e degli USA. Se la decolonizzazione è ascesi liberatoria, etica del risarcimento delle culture da noi saccheggiate, la de-colonizzazione è lotta per la dignità degli uomini liberi, urlo di risarcimento, creolizzazione. Queste sono le premesse da cui parte Gnisci con la sua proposta di decolonizzazione e de-colonizzazione dell'Italia.

Per attivare il primo processo bisogna *in primis* poter ricevere la domanda del poeta martinicano Aimé Césaire: "Qui êtes-vous?". Domanda-freccia

partita da almeno cinque secoli verso l'uomo bianco che, una volta uscito dal lago mediterraneo, ha conquistato l'intero pianeta al prezzo che tutti conosciamo. È una freccia postcoloniale che Gnisci serenamente si lascia conficcare nel fianco, perché finalmente qualcuno interroghi lui, non creolo né migrante, ma "europeo che si smarca dal proprio destino accademico, morale e storico" (25). Ma aggiunge: "io non ho una risposta, altrettanto precisa e netta, da offrire alla terribile e precisa domanda che abbiamo saputo ignorare per 5 secoli. Sto cercando di mettermi sul cammino per imparare a intendere le voci brulicanti sotto il tappeto del silenzio e a rispondere. Imparare da chi? Dall'ascolto della freccia, dal fastidio e dalla benedizione della sua venuta e dall'arrivo di chi viene da noi in Europa in questi anni a trovarci, senza armi, dalle nostre ex-colonie, ancora in cerca del regno di questo mondo" (34).

In realtà, Gnisci ha più di una risposta. Sostiene, da decolonizzante, che la penultima ondata migratoria, quella dei popoli "barbari" del V-X secolo dopo cristo, non sia stata così disastrosa. Sostiene anche che la scoperta del *Mundus Novus* mise in crisi la mente europea con conseguente doppia reazione: da un lato, la regressione rinascimentale e controriformistica italiana (un momento non di rinascita ma di ritorno dei morti dell'antichità, e quindi una rinuncia a quella modernità cui abbiamo fornito solo grandi navigatori); dall'altro, la progressione della "conquista estrema" ispano-britannica delle Americhe (la cui scoperta poteva "aprire il regno di questo mondo" e invece aprì "l'epoca della Prima Infinita Guerra Mondiale" dell'Occidente contro il resto del mondo). Per questa conquista che è ispano-britannica, agli italiani tuttavia tocca una responsabilità propria, la quale dopo 5 secoli non sappiamo ancora come definire. Colombo, Vespucci, Pigafetta testimoniano l'apertura non solo alla conquista del pianeta da parte e per conto delle nazioni europee atlantiche, ma anche alla sua originaria narrazione-interpretazione storica. Vespucci, pur non attivando una nuova rotta mette a

disposizione degli europei il concetto di *Mundus Novus* che va conquistato proprio in quanto nuovo.

Gnisci, de-colonizzante, invece sostiene che l'Italia sia anche stata di fatto una trimillenaria *Colonia Europae*, sin dai tempi della Magna Grecia. E' una sconosciuta *storia coloniale* che continua con quella romana e apostolica cattolica, e poi con quella delle nazioni imperiali europee e della dinastia sabauda. Questa storia è anche la storia della separazione dal Mediterraneo, che avviene già al tempo dell'Europa creola dei regni romano-barbarici orientati dalla Chiesa, quando l'Italia si separò dal Mediterraneo bizantino a est, e da quello arabo a sud. E ancora la Chiesa "orientò" la mancata nascita dello stato-nazione italiano, interponendosi fra nord e sud, isolando il Mezzogiorno e costringendolo fra gli angusti confini della sua acqua santa e di quella salata del Mediterraneo ristretto, mutilato.

Infine, Gnisci sostiene che il Risorgimento in realtà sia stato il risorgere di un colonialismo interno alla penisola italiana, con l'annessione militare e poliziesca del Meridione d parte dei sabaudi, e la conseguente spinta-fuga migratoria dei meridionali verso il Nuovo Mondo.

Quindi la risposta italiana alla domanda "Qui êtes-vous?" del colonizzato Aimé Césaire è: siamo tutto questo, e abbiamo bisogno dell'aiuto degli (ex)colonizzati per decolonizzarci a nostra volta, sia dal "colono che portiamo nella mente" (38) da colonizzatori, sia da quello che portiamo sul nostro corpo da colonizzati, e di cui ci siamo dimenticati. -

Amanda Nadalini

"Dossier. Narrative di migrazioni, diaspore ed esili", a cura di Anna Vanzan, *Afriche e Orienti*, 2:2007, anno IX, Aiep Editore

.....

Lungi dal compiere il destino inscritto nell'etimologia del termine, le culture (dal latino *colere*: coltivare), come qualche anno fa ha ricordato

l'antropologo James Clifford, non costituiscono un sistema statico e stanziale, ma, al contrario, dei processi in continuo divenire. Ancor più ovvio, sebbene spesso deliberatamente dimenticato dagli innumerevoli campioni della purezza etnica, il loro sviluppo non avviene sotto campane o in provette di vetro che le mantengono incontaminate e isolate dalle altre, ma in un continuo rapporto di permeabilità e interscambio le une con le altre.

Sono proprio tali territori che si sovrappongono, per dirla con una ormai classica definizione di Edward Said, o tali zone di contatto, per usare un termine di Mary Pratt, ad essere indagate nel dossier "Narrative di migrazioni, diaspora ed esili" curato da Anna Vanzan e pubblicato nel secondo numero del 2007 di *Afriche e Orientali*, una rivista trimestrale che fin dal primo numero, quasi due lustri fa, ha mostrato una costante attenzione critica a quei processi legati allo spostamento e la dislocazione delle persone. La ricchezza del dossier sta proprio nell'approccio liberamente e deliberatamente comparatistico, capace di mettere in dialogo storie e geografie diverse, lingue e stili talvolta in conflitto tra di loro, per offrire un quadro necessariamente aperto e in fieri di una serie di fenomeni - migrazioni, diaspora, esili - a cui i nuovi processi globali hanno dato nuova visibilità e urgenza.

Leggendo i contributi gli uni in rapporto con gli altri, ciò che sembra un *trait d'union* che percorre l'intera produzione saggistica è il ruolo della metropoli globale entro esperienze e storie di migrazione spesso estremamente diverse. Nel suo saggio sugli scrittori della diaspora indiana di lingua inglese, Federica Zullo offre una prospettiva storica e socio-culturale dei complessi, spesso conflittuali rapporti tra India e impero britannico, per concentrarsi infine sulla realtà londinese. A detta dell'autrice la città narrata a cui approdano autori tanto diversi per storia ed esperienze quali Naipaul e Selvon, Kureishi e Ghosh, non costituisce un nuovo mondo da mappare utilizzando i simboli della cultura di appartenenza, ma finisce per trovare una ridefinizione nello

spazio familiare e locale del quartiere (spesso definito in senso etnico) o della casa, gli unici aperti a migranti che si trovavano spesso ad abitare spazi pubblici ostili. La Londra di Sam Selvon e Naipaul diviene quindi una città fredda e inospitale, ormai invasa da quel fenomeno di "colonizzazione al contrario" iniziata nel secondo dopoguerra, ma anche capace di offrire spazi di prorompente vitalità riscritti attraverso lo sguardo ironico e il linguaggio eccentrico degli immigrati caraibici di prima generazione.

Nella capitale del vecchio impero centro e periferia convivono. In tale senso la metropoli globale, così come descritta dalla nota sociologa Saskia Sassen, non costituisce semplicemente il luogo in cui storie e geografie diverse si cancellano e appiattiscono sotto la spinta della globalizzazione, ma uno spazio in cui le diaspora smembrano i tradizionali stati-nazione e creano un rapporto dialettico tra istanze globali e locali, capace di riconfigurare radicalmente flussi e panorami internazionali, come sottolinea la curatrice del dossier nella sua presentazione.

Anche il contributo di Francesca Giommi, che mappa la diaspora afro-caraibica dal secondo dopoguerra fino alla nascita della letteratura *black British* (prodotta da immigrati di seconda generazione, e quindi a pieno titolo britannici - ma sul termine e sulle affiliazioni alla categoria non vi è unità di giudizio critico), focalizza la propria attenzione su Londra. Concentrandosi sulla capacità di "negoziare, contestare e ibridare le forme culturali egemoni" dimostrata dalle sottoculture del secondo dopoguerra, Giommi delinea non soltanto una metropoli globale che si ricostituisce immaginativamente come terzo spazio, ma si frammenta lungo le rotte di quell'Atlantico Nero teorizzato da Paul Gilroy a tratteggiare una 'black Britain ibrida e ramificata, con connessioni ancestrali e affiliazioni multiple in numerosi paesi, popoli e culture". Una letteratura *black British* nel centro dell'impero che costringe a rivedere nozioni e dicotomie tradizionali quali bianco/nero, inglese/straniero, fino a

riportare a galla le storie sommerse della presenza nera nel cuore stesso dell'impero, in un processo di revisione che negli ultimi anni ha accomunato non solo scrittori quali Bernardine Evaristo e Caryl Phillips, ma anche artisti visivi del calibro di Fred Wilson, nonché milioni di turisti e viaggiatori che hanno fatto rotta verso l'Africa in cerca di identità e origini con quelli che alcuni antropologi hanno definito "root journeys" (un fenomeno a cui già nel 2001 *Afriche e Orientali* aveva dedicato ben due numeri).

Il contributo di Susanna Ghazvinizadeh si concentra sulle comunità sudasiatiche di New York e dintorni, individuando in esse un'affascinante particolarità rispetto a quelle insediate nel vecchio mondo: la migrazione verso gli Stati Uniti, successiva rispetto a quella verso la Gran Bretagna e spesso, diversamente da quanto accaduto nel caso precedente, trainata da ceti professionali e intellettuali, diviene qui simbolo di una possibile mobilità sociale, dell'opportunità di conquistarsi la propria fetta di *American dream*. E tuttavia anche in questo caso è tramite forme di ibridazione e contaminazione - immediatamente identificabili nelle pratiche musicali del *remix* - che i teenager appartenenti alle "nuove etnie sudasiatiche" residenti sulla costa est negoziano e reinventano non soltanto la propria identità, ma anche e soprattutto un senso di comunità e appartenenza sociale entro il "panorama multi-etnico di una metropoli come quella di New York City".

Un altro filo conduttore di vari contributi è lo sguardo privilegiato che gli scrittori migranti volgono alla comunità "ospitante", privilegiando spesso non solo i temi dell'incontro/scontro culturale con la nuova realtà, ma anche la lingua del paese di adozione. A tale norma fa eccezione la fiorente produzione letteraria delle donne iraniane emigrate negli Stati Uniti in seguito alla cosiddetta Rivoluzione Islamica. In tale ambito, sottolinea Anna Vanzan nel suo saggio sulle scritture della diaspora iraniana femminile, sebbene la lingua usata sia spesso l'inglese, la prospettiva narra-

tiva non si focalizza tanto sul paese di arrivo quanto sulle condizioni e contingenze che hanno costretto alla partenza o all'esilio. E se da un lato tale corpus letterario ha il merito di voler fare i conti con un evento traumatico fondativo, al pari di quanto accade con la letteratura sull'Apartheid, Vanzan appare ben consapevole che una demonizzazione o una liquidazione semplicistica della cultura iraniana, come avviene in alcune di queste produzioni, rischiano di rafforzare quegli stereotipi orientalistici e anti-islamici pervasivi della società americana post Undici Settembre.

Lo stesso sguardo volto al paese di partenza è radicalizzato in prospettiva critica da Jolanda Guardi, che nel sollecitare la riconduzione della produzione letteraria migrante nell'ambito della cultura di origine, propone di ribaltare il punto di vista e trattare le opere di autori arabofoni scritte in italiano come espressioni dei singoli paesi del Maghreb. Si tratta di una prospettiva lecita, che non può altro che arricchire coloro che non frequentano con assiduità la cultura araba, e che solleva il problema reale, peraltro indagato nel saggio seguente da Estella Carpi, non solo delle etichette ma anche dei criteri di inclusione ed esclusione su cui si fonda il canone letterario. E tuttavia tale scelta critica lascia aperte due questioni. La prima riguarda la scelta di un pubblico e un mercato letterario operata dallo stesso autore: come valutare un testo tunisino scritto in italiano che non è mai stato pubblicato nel paese di origine dell'autore? Evidentemente lo scrittore intende inserire la propria opera in un contesto culturale che è il paese di adozione, in un rapporto dialettico con un canone "altro". La seconda questione sollevata è più teorica ma non meno importante: la prospettiva del migrante non si limita a un punto di vista univoco e unidirezionale, ma genera uno sguardo bifronte, "altro" rispetto ai due poli di riferimento - cultura di partenza e cultura di arrivo. Come ricorda Salman Rushdie, la migrazione è sempre atto di trasporto, di traduzione - del resto, in latino tradurre significa etimologicamente trasportare. Tutti i migranti sono persone tradotte,

e se in tale processo inevitabilmente qualcosa va perduto, qualcos'altro va acquistato. In tale prospettiva, trattare la letteratura migrante come opera appartenente solo al paese di adozione o solo a quello di origine appare egualmente riduttivo e limitativo: non a caso molti dei saggi del dossier evidenziano l'aspetto transnazionale, sincretico e ibrido delle produzioni letterarie prese in esame, sottolineando come la deterritorializzazione delle diaspore scardini e frantumi il principio tradizionale dello statonazione. È questa la zona d'ombra in cui si muovono le scritture degli autori migranti e che hanno scelto di indagare i saggi pubblicati nel dossier di *Afriche e Orienti*. ↯

Laura Sarnelli

Sulle orme del fantasma.
Bianca Del Villano, *Ghostly Alterities: Spectrality and Contemporary Literatures in English*, Verlag, Stuttgart, 2007, pp. 179

.....

Rest, rest, perturbed spirit! [...]
The time is out of joint: O cursed
spite,
That ever I was born to set it right!
(*Hamlet*, I, v, 188-89)

Dalla modernità alla postmodernità, dall'epoca coloniale a quella postcoloniale, i fantasmi infestano la dimensione ontologica e materiale della cultura occidentale, confondendo e interrompendo la linearità temporale, e spaziale, della Storia ufficiale. La spettralità, infatti, emerge come una condizione sospesa, interstiziale, in cui le tracce di storie sepolte, occultate, segrete irrompono nel presente con inquietante emergenza ponendo delle domande destabilizzanti, come la richiesta del fantasma del padre di Amleto che, paradigmaticamente, inaugura una modernità "fuori di sesto", fantasmatica e perturbante. Come insegna Freud, perturbante è ciò che è familiare, conosciuto, ma che è stato rimosso e che inaspettatamente riaffiora; è voce dell'incon-

scio, ritorno del passato nel presente, incontro con un'inquietante estraneità che diventa non-collocabile, ma che tuttavia abita il luogo della casa. Tutta la Storia occidentale è, secondo il neologismo proposto da Derrida in *Spettri di Marx*, una "hauntology" (termine composto da ontologia, scienza dell'essere, e da "to haunt" che allude alla logica del fantasma nel suo decostruire la metafisica della presenza), e cioè, metaforicamente, una casa abitata dagli spettri, ossessionata dal rimosso, dal momento che la Storia della modernità è stata scritta attraverso l'occultamento dell'altro, del diverso, dell'estraneo. La sfida che la contemporaneità è costretta ad affrontare è, dunque, quella di decentrare e decostruire l'universalità della Storia riscrivendola e rileggendola alla luce di quelle storie rimosse.

Ghostly Alterities di Bianca Del Villano si propone di assolvere a un preciso compito etico: mettersi all'ascolto delle voci critiche e letterarie che, da una prospettiva postmoderna e postcoloniale, hanno risposto apertamente a quella sfida.

Attraverso uno studio analitico accurato e approfondito, Del Villano ripercorre il tema della spettralità dal suo primo emergere agli albori della modernità, nell'*Hamlet* shakespeariano, alla letteratura della tarda modernità nella lirica di S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, fino alle figurazioni fantasmatiche che si dipanano nelle trame letterarie della narrativa anglofona contemporanea. In particolare, l'analisi di Del Villano si concentra su sei romanzi - *Foe* di J. M. Coetzee, *Beloved* di Toni Morrison, *Baby No-Eyes* di Patricia Grace, *Her Sister's Eye* di Vivienne Clevin, *The Famished Road* di Ben Okri, e *The Ghost Road* di Pat Barker - riletti alla luce degli orientamenti critici della psicoanalisi, del decostruzionismo, della teoria postcoloniale e del materialismo culturale.

L'orrore della violenza coloniale e dell'ideologia dell'imperialismo culturale ad essa sottesa - il lato osceno, segreto e perturbante della ragione occidentale - si svela e si materializza in una figura spettrale che ritorna per rivendicare uno statuto ontologico ed

IL TOLOMEO

epistemologico. In questa prospettiva, i testi analizzati da Del Villano mettono in pratica delle strategie narrative tese a relativizzare il sistema discorsivo fallogocentrico, al fine di dare spazio a un'altra voce, un altro sguardo, un'altra storia che emergono dalle fessure del linguaggio e della rappresentazione.

Ripercorrendo le teorie postcoloniali di Homi Bhabha e Frantz Fanon sui processi di identificazione nella relazione ambivalente tra colonizzato e colonizzatore, nel capitolo "The Eye and the I" Del Villano affronta il problema della visibilità e della natura corporea della spettralità. La schiavitù, che emerge come uno spettro invisibile e inudibile nella ballata lirica di Coleridge, appare in *Beloved* di Toni Morrison nelle sembianze di un fantasma in carne e ossa, che torna a reclamare una visibilità e un'identità personale e collettiva negata, cancellata. O ancora, in *Foe* di Coetzee il trauma della schiavitù parla attraverso la lingua mutilata di Friday, si manifesta attraverso un occhio nero che guarda senza lasciarsi vedere/soggiogare dallo sguardo bianco. La mutilazione del corpo spettrale ricorre anche nel romanzo di Patricia Grace, *Baby-No Eyes*, in cui gli occhi rubati di una bambina mai nata diventano metafora di un'identità culturale, quella Maori, repressa e occultata dal sistema coloniale e, al tempo stesso, una strategia di rivendicazione della sua visibilità/legittimità.

Il tema della cannibalizzazione culturale e testuale dei corpi colonizzati, digeriti e assimilati come alterità dal sistema di pensiero occidentale, è analizzato da prospettive diverse nelle varie sezioni del volume. Attraverso un'accurata rielaborazione delle teorie psicoanalitiche e decostruzioniste, Del Villano intesse un dialogo singolare tra le riflessioni di Freud, Agamben e Abraham sulla melanconia e lo studio di Derrida sul concetto di ospitalità, proponendo una seconda chiave di lettura che presenta la spettralità come forma di "melancholic (g)hospitality". Se la melanconia è quella condizione psichica conseguente a una perdita e che riaffiora sotto forma di presenza fantasmatica, l'ospitalità può essere con-

siderata, in relazione a essa, come "(g)hospitality, inasmuch as the ghost behaves as a guest in the subject's psyche, a guest who very uncannily, presents itself as a stranger, questioning the system s/he enters and leading the subject/host to keep his/her door open to the outside but also to the past". (Del Villano, 79-80).

Il fantasma, secondo le letture critiche proposte da Del Villano, rappresenta sempre una forma di alterità che può manifestarsi all'interno della psiche di un individuo, ma anche all'esterno come ciò che non può essere conosciuto né rappresentato. Le riflessioni sulla melanconia e l'ospitalità estese alla dimensione politica e culturale dimostrano come l'autorità fondata su una politica di oppressione ed esclusione della diversità diventa l'unico io narrante della storia. L'analisi puntuale e dettagliata dei romanzi *Beloved*, *Foe* e *Baby-No Eyes* rivela le radici di ciò che alcuni critici hanno definito la "melanconia della razza" (Del Villano, 113-115), del desiderio e, al tempo stesso, dell'impossibilità dell'assimilazione culturale al sistema dominante, delle assenze della storia. Tuttavia, l'autorità può essere interrogata, tenuta in ostaggio (di qui il gioco di parole "host/hostage") dall'intrusione fantasmatica di un ospite inatteso ("guest/ghost") che propone, attraverso una dinamica costante e ambivalente tra perdita e appropriazione, oblio e memoria, un racconto alternativo.

E infatti la spettralità diventa una modalità di riscrittura della storia, come suggerisce Del Villano nell'ultima sezione del volume intitolata, in maniera significativa, "Uneven Roads: The Courses of History". La lettura di romanzi apparentemente diversi come *Her Sister's Eye* di Vivienne Cleven e *The Ghost Road* di Pat Barker in chiave, questa volta, culturalista e materialista, configura la spettralità attraverso l'immagine simbolica di una strada, un ponte, un fiume che, infrangendo i limiti della linguaggio, della storia, dell'identità e della cultura occidentale, apre un varco verso una diversa temporalità, frammentata, discontinua, e un'altra spazialità che contempla la prossimi-

tà etica, in senso levinasiano, dell'alterità.

The coming of the phantom seems to implicitly pose a fundamental question: how is it possible to come into contact with the Other without trying to assimilate or to 'other' him/her? The novels analysed in *Ghostly Alterities* have all suggested that this kind of relationship is somehow ghostly; playing with words, we could say that the ghost is always an Other and the Other is always a ghost. Spectrality, however, also seems to suggest a way to come into a proximity with the Other [...] in which one is ready to welcome the Other beyond his/her capacity [...] in order to follow 'a movement of the same into the other which never turns to the same'. (Del Villano, 164).

Nel complesso, *Ghostly Alterities* offre un contributo innovativo ed originale nell'ambito degli studi sulle letterature anglofone attraverso una polifonia di prospettive critiche che mette in dialogo testi creativi tanto distanti e diversi per cultura, luoghi e storie, eppure inaspettatamente affini nel proporre una modalità narrativa e una visione "haunt-ologica" del presente.

Derrida, Jacques. *Spettri di Marx*. Milano: Raffaello Cortina, 1994.

Freud, Sigmund. "Il Perturbante". *Totem e Tabù e altri saggi di antropologia*. Roma: Newton, 1990: 221-250. ▬

Veronica Cappellari

Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler, (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2007, pp. 493

.....

À la carte. Le roman québécois raccoglie studi realizzati da ricercatori appartenenti a università canadesi ed europee dedicati a romanzi quebecchesi pubblicati tra il 2000 e il 2005, mostrando così l'evolversi di una let-

teratura che ha raggiunto, negli ultimi decenni, un pubblico internazionale sempre più ampio.

Ciascun intervento, fornendo interessanti piste di lettura, è rivolto ad un autore o ad una autrice che abbia scritto un romanzo apprezzabile all'interno del panorama letterario quebecchese, o che non abbia ancora ricevuto una meritata attenzione da parte della critica. La scelta del genere romanzesco da parte dei curatori della raccolta non è casuale, costituendo, come spiegano Gilles Dupuis e Klaus-Dieter Ertler nell'introduzione all'opera, "un terrain privilégié pour apprécier les changements survenus dans une littérature en rapport avec la société qui l'a vue naître" e, più in particolare, "entre histoire personnelle et histoire collective" (p. 12).

Il volume, che segue l'ordine alfabetico dei nomi degli scrittori inclusi nella raccolta, agevolando così il lettore nella consultazione dei testi, verte sull'analisi di romanzi che affrontano temi, strutture e linguaggi eterogenei, ponendo mente alle principali tendenze che sono recentemente apparse sulla scena narrativa del Québec. Tra le forme rinvenibili non soltanto nella letteratura quebecchese ma anche in quella francese attuale, occorre menzionare l'autofinzione, rilevabile soprattutto nella scrittura femminile di Nelly Arcan, Monique LaRue e Catherine Mavrikakis. Per quanto riguarda la prima autrice, Mélikah Abdelmoumen analizza i due poli antinomici incarnati dai protagonisti del romanzo: la narratrice, Nelly Arcan, *alter ego* della romanziere, e "lui", destinatario di una missiva intorno alla quale si sviluppa l'ordito del racconto; Hans-Jürgen Lüsebrink, invece, definisce *La gloire de Cassiodore* di Monique La Rue un'autofinzione polisemica per la presenza di numerosi riferimenti ad autori e a testi letterari, mentre Danielle Dumontet spiega come Catherine Mavrikakis si sia ispirata in *Fleurs de crachat*, allo stile autobiografico di Hervé Guibert cogliendone tematiche quali l'omosessualità, la sofferenza e la morte.

All'interno del volume trovano poi ampio spazio studi riguardanti opere

narrative di autori della migrazione, produzione particolarmente ricca, sviluppatasi agli inizi degli anni Ottanta, che si amalgama con quella locale quebecchese, accrescendone le sfumature tematiche e le potenzialità espressive. Toccando motivi tra i quali spiccano la nostalgia per il proprio paese d'origine, il culto della memoria, il dolore della condizione di esule e l'esperienza della diversità, Emmanuelle Tremblay offre una riflessione su *La passion des nomades* dell'argentino Michel Castillo Durante, il quale propone la figura dell'immigrato attraverso la riscrittura del mito di Don Giovanni, mentre Klaus-Dieter Ertler ripercorre il romanzo *La gare* del brasiliano Sergio Kokis, il cui titolo evoca il luogo di passaggio, di *va-et-vient* che caratterizza il migrante. Lise Gauvin, Ursula Mathis-Moser e Peter Klaus dal canto loro offrono tre studi sull'opera narrativa di alcuni fra i maggiori scrittori della diaspora haitiana: Émile Ollivier, autore de *La Brûlerie*, romanzo dalla struttura complessa, caratterizzato dalla giustapposizione e dall'intreccio di voci e di storie parallele che testimoniano la dolorosa esperienza dell'esilio descritta nelle sue più varie, intime e sofferte sfaccettature; Dany Laferrière nel suo "texte de la mémoire" (p. 219), rappresenta un universo estetico ibrido e postmoderno basato sulla frammentazione del racconto e sull'intertestualità; e, infine, Gérard Étienne il quale, in *La Romance en do mineur*, mette in risalto i problemi politici ed economici legati alla realtà di Haiti, nonché le molteplici difficoltà incontrate dall'esule nella nuova terra di accoglienza.

Altro motivo corrente nel romanzo quebecchese, qui trattato da cinque studiosi, è quello del viaggio, della *traversée* (p. 463) dell'immenso territorio americano che consente, al tempo stesso, al protagonista dell'opera, di compiere un vero e proprio percorso interiore e spirituale. Citiamo per tutti l'analisi apportata da François Paré su *Un fin passage* di France Daigle, romanzo nel quale viene descritta, mediante l'intervento di forme narrative moderne ed eterogenee, la realtà urbana di una città

dell'Acadie, provincia natale dell'autrice.

Ampio spazio è, infine, dedicato all'opera di Wajdi Mouawad, giovane scrittore di origine libanese, fondatore, agli inizi degli anni Novanta, del Théâtre Ô Parleur di Montréal, e di Jacques Poulin, uno dei maggiori rappresentanti delle lettere quebecchesi, i quali focalizzano la propria produzione letteraria su temi di impronta individualistica, introspettiva e psicologica.

Grazie alla ricchezza e alla puntualità degli interventi, *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)* costituisce sicuramente una lettura fondamentale, un'utile e piacevole fonte di informazione e di approfondimento sui molteplici aspetti del romanzo quebecchese. L'insieme rappresenta uno strumento prezioso e stimolante, curato nei dettagli, che apre la via a nuove conclusioni critiche su una particolare produzione che, negli ultimi decenni, è stata oggetto di cospicui e stimati studi. ▸

Cristina Minelle

Marc Arino et Marie-Lyne Piccione (textes rassemblés et présentés par), *1985-2005: vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Eidôlon - Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (L.A.P.R.I.L.), n. 80, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 242

Ce numéro de «Eidôlon» présente les Actes du colloque international «1985-2005. Vingt années d'écriture migrante au Québec. État des lieux et perspectives» organisé par Marc Arino e Marie-Lyne Piccione à Bordeaux du 15 au 17 décembre 2005. Comme le dit Piccione dans sa présentation, «[c]et ouvrage regroupe leurs articles selon un schéma ternaire s'intéressant d'abord à la théorie et à la réception de l'écriture migrante pour aborder ensuite les

figures du déplacement, du dédoublement et du travestissement que cette écriture motive, avant de s'intéresser à l'exil et à la quête identitaire qu'implique toute migration» (pp. 3-4).

Ce qui est particulièrement intéressant dans ce volume, c'est le fait que des thèmes «classiques» comme l'exil, la migration, l'idée même d'une «littérature migrante» sont mis en question et reconsidérés. D'un côté, la perspective reculée avec laquelle il est à présent possible de les lire, de l'autre le dialogue qui s'instaure entre les interventions des participants ouvrent des pistes de réflexion et montrent des points de vue souvent assez novateurs.

Fulvio Caccia signe un *Avant-propos* qui pose une question apparemment bizarre - « À quoi servent 'les écritures migrantes' ? » - et qui essaie également d'offrir une réponse: « [Elles] ont été et demeurent une tentative pour inscrire les jeunes littératures néocoloniales dans le 'grand contexte' [c'est-à-dire « l'histoire supra nationale de son art »]. Telle est, à mes yeux, sa seule et unique valeur heuristique. C'est pourquoi envisager les écritures migrantes seulement dans le 'petit contexte' n'a strictement aucun sens. Ou s'il y en a un, c'est plutôt celui de mesurer leur degré de naturalisation au sein des nouvelles littératures nationales, autrement dit, leur degré d'idéologisation. » (p. 5). À son avis, il est très important de « [...] comprendre pourquoi ce terme est venu à désigner le contraire de ce qu'il décrivait au milieu des années 80 » (p. 5): par exemple, il faut comprendre pourquoi « les écritures migrantes » ne sont pas nécessairement l'apanage des seuls 'migrants'. Et vice versa » (p. 13).

La première partie, concernant la « Théorie et réception de l'écriture migrante », s'ouvre sur un essai de Catherine Khordoc portant sur « L'aspect transculturel de l'œuvre de Monique Bosco ». Selon l'A., en effet, l'œuvre de Bosco est certainement « migrante » pour sa « quête identitaire » mais « elle est davantage transculturelle par son éclectisme » (p. 19). En effet, Bosco touche à tous les genres et exploite à plusieurs reprises les ressources de l'intertextualité: Khordoc s'appuie notamment sur *New Medea* (1974) et *Babel-Opéra* (1989) pour montrer comment « [s]ans toujours ramener la question du pays d'origine ou du pays d'accueil explicitement au centre de ses écrits, Bosco évoque les thèmes du déracinement, de l'exil, de l'identité de manière subtile, nuancée et fort originale » (p. 26).

L'idée de transculture est présente aussi dans l'étude de Marie Carrière, « La visée transculturelle, un état de perte: le théâtre de Marco Micone », dans laquelle est souligné le développement de ce concept: « [à] l'instar de la dramaturgie de Marco Micone, l'écriture migrante [...] porte en creux le trauma de la douleur liée à l'acte d'émigrer » (p. 35). L'auteur semble parfois mettre en lumière le côté « fécond » de la transculture, surtout dans *Le figuier enchanté*: par contre sa dramaturgie semble plutôt ramener à la surface les failles, les obstacles, « certaines blessures vouant même à l'échec la coexistence d'espaces et d'individus » (p. 37), dimensions moins fascinantes, certes, mais tout à fait nécessaires pour donner une idée plus précise et honnête de ce qu'est la transculture.

On retrouve Fulvio Caccia dans les deux essais suivants. Le premier, par Piotr Sadkowski, est une lecture de *La Ligne gothique*, roman qui « propose de nouveaux modes d'approche de la mémoire culturelle et des rapports identitaires à l'égard du territoire dans les écritures migrantes québécoises » (p. 41). Caccia exploite abondamment l'intertextualité, une « intertextualité discursive et diégétique » (p. 42) et, bien qu'il pose des interrogations identitaires typiquement québécoises, il arrive à écrire un ouvrage « hautement transculturel et universel » (p. 43). Voilà qu'il reprend alors le mythe d'Odyssee, « la difficulté ou voire l'impossibilité des retrouvailles du pays perdu » (p. 50), tout en tissant un dialogue intertextuel avec d'autres textes contemporains migrants qui traitent des mêmes sujets.

Luminita Urs, par contre, propose un discours plus vaste sur le même auteur (« Fulvio Caccia et l'écriture migrante: le modèle italo-québécois ») en soulignant notamment le rapport entre celui-ci et la notion de transculture, ou mieux « les rapports transculturels qui préfigurent l'identité métisse qui existe en chacun d'entre nous » (p. 57). À ce propos, il faut bien distinguer entre interculturel, multiculturel et transculturel, car « l'inter et le multiculturel supposent, par définition, un ensemble et délimitent un espace, 'alors que le transculturel ne possède pas de périmètre. C'est le passage et l'implication totale à travers et au-delà des cultures. C'est une manière de vivre' » (pp. 65-66).

Tina Mouneimne-Wojtas se penche sur l'« Autoréception des écrivains migrants au Québec » et s'interroge en particulier sur le rapport entre la pratique de l'écriture et l'intégration dans le pays d'accueil. En partant de quelques exemples, entre autres Marco Micone, Emile Ollivier et Dany Laferrrière, elle constate que « [f]ace à la culture du pays d'arrivée, l'immigrant est confronté à des choix: il peut s'assimiler, se marginaliser, s'en séparer ou s'y intégrer, c'est-à-dire garder son héritage culturel de départ et adopter la culture du pays d'accueil. Agir par ajout et non pas par retranchement » (p. 70). L'écrivain assume, selon l'A., des « positions d'écriture » différentes au cours de sa vie, correspondants à des étapes de son parcours: « Trajectoire de la migration et trajectoire d'écriture sont interdépendantes; c'est seulement une fois que le travail de deuil est fait, que les comptes sont réglés, que l'(écrivain) immigrant peut s'intégrer » (p. 72).

Julie Berrier remarque d'une façon très intéressante des « paradoxes » de l'écriture migrante, à savoir des paradoxes de réception, de datation et de nomination. La situation particulière du Québec est mise en lumière de façon très précise: « Racines françaises, présent canadien, voisin américain, la recherche identitaire québécoise est loin de se présenter comme évidente » (p. 81). Pour parler de ces paradoxes, qui sont minimisés si on considère l'écriture migrante comme un tout autonome, elle s'appuie sur l'article de Salman Rushdie « La littérature du Commonwealth n'existe

cois ») en soulignant notamment le rapport entre celui-ci et la notion de transculture, ou mieux « les rapports transculturels qui préfigurent l'identité métisse qui existe en chacun d'entre nous » (p. 57). À ce propos, il faut bien distinguer entre interculturel, multiculturel et transculturel, car « l'inter et le multiculturel supposent, par définition, un ensemble et délimitent un espace, 'alors que le transculturel ne possède pas de périmètre. C'est le passage et l'implication totale à travers et au-delà des cultures. C'est une manière de vivre' » (pp. 65-66).

cois ») en soulignant notamment le rapport entre celui-ci et la notion de transculture, ou mieux « les rapports transculturels qui préfigurent l'identité métisse qui existe en chacun d'entre nous » (p. 57). À ce propos, il faut bien distinguer entre interculturel, multiculturel et transculturel, car « l'inter et le multiculturel supposent, par définition, un ensemble et délimitent un espace, 'alors que le transculturel ne possède pas de périmètre. C'est le passage et l'implication totale à travers et au-delà des cultures. C'est une manière de vivre' » (pp. 65-66).

pas», qui critique l'absurdité de la superposition d'identités qui émerge pour chaque écrivain si on se focalise sur la nationalité et remarque que, en général, les auteurs ne se reconnaissent pas tout à fait dans l'appellation « écriture migrante ». Elle cite à ce propos Caccia: «Ce qui apparaît donc, c'est que ce phénomène n'est ni récent ni propre au Québec. [...] Cependant, l'explosion de leurs productions sur la scène littéraire, spécifiquement vers le début des années 1980, a de quoi surprendre. En effet, l'expression d'écriture migrante désigne alors des écrivains qui pour la plupart écrivaient au Québec depuis déjà une vingtaine d'années» (p. 87). Ce qui peut encore étonner, c'est que l'écriture migrante s'impose en même temps que l'institution littéraire québécoise: comment l'expliquer? «Plus l'autre est un étranger et assigné en tant que tel, plus celui qui énonce cette assignation se définit en tant qu'individu appartenant à la nation [...]. En ceci, l'écrivain migrant n'apparaît pas comme un autre bien distinct mais davantage comme un double» (pp. 88-89). Autre question capitale: les écrivains ne se reconnaissent pas dans cette appellation, et voilà le dernier paradoxe: «C'est pourquoi [...] la plupart de leurs auteurs arrivent à la conclusion suivante: l'écrivain est migrant parce qu'il écrit et vit dans le monde parallèle de l'imagination. Cette formulation commune conduit alors à l'aporie la plus forte contenue dans la nomination d'écriture migrante: le nom et l'adjectif ne formeraient qu'un pléonasma provoquant l'inutilité de ce dernier» (p. 91). La deuxième partie du volume, «Déplacements, dédoublements et travestissements à l'œuvre dans l'écriture migrante», introduit la notion de «lieu habité» avec l'essai d'Anne Thibeault-Bérubé qui traite de «Les lieux de l'écriture migrante: 'l'oikos psychique' dans les œuvres de Ying Chen et de François Cheng», deux auteurs migrants d'origine chinoise. Ying Chen a manifesté de plus en plus le désir d'être reconnue comme «écrivaine sans étiquette» (p. 97), ce qui a eu des retombées sur la représentation du lieu - qui est

devenu neutre et «intérieur» - et sur les traces culturelles des personnages - qui ont peu à peu disparu. François Cheng, par contre, ne montre pas la même exigence d'éviter les étiquettes culturelles, mais chez lui aussi la notion de «lieu imaginaire» est tout à fait centrale. Thibeault-Bérubé cite Harel, qui «not[e] la présence d'un 'oikos' de nature psychique dans les œuvres d'écrivains migrants qui tient compte de l'élaboration d'un lieu intérieur qui se crée lors de l'immigration et de l'apprentissage d'une langue seconde et qui est revisité durant la création littéraire. [...] C'est donc le cas en ce qui concerne nos deux écrivains en question: exil géographique de la migration, exil de la langue et exil imaginaire de la création artistique. L' 'oikos psychique' d'Harel n'est donc pas un espace commun à la collectivité, mais plutôt un lieu personnel propre à l'individu» (pp. 99-100). Stéphanie Delayre retrace le parcours d'Emile Ollivier, définit un «passeur pour une 'migrance' féconde» ou bien, d'après ses propres mots, «Haïtien la nuit, Québécois le jour» (p. 105). Le parcours d'Ollivier révèle en effet un effort continu «pour dépasser une situation de schizophrénie commune à tous les 'diasporés': si, en 1986, Ollivier se disait condamné à un entre-deux infranchissable, coupé de la réalité de son pays natal mais également coupé de la réalité québécoise, il se savait en définitive traversé par chacune, et pouvait affirmer quelques années plus tard, en 2001, 'je ressuscite chaque matin en français à Montréal'» (p. 105). Cela a été possible en adoptant une sorte de «double ancrage», de «posture acrobatique» (p. 106) que l'on retrouve dans ses romans à divers niveaux - structurel, thématique ou énonciatif - même si l'unité de l'œuvre demeure assurée. Abila Farhoud est la protagoniste des deux essais suivants. Le premier est signé par Anne de Vaucher qui met en relief comment la vie de l'auteure, ainsi que celle de ses personnages, peut être située «[e]ntre l'ancrage et l'errance». Les personnages de Farhoud semblent affirmer - avec leurs mots mais aussi avec leur façon

de vivre - que «[...] pour 'se fondre dans la masse' il faut disparaître et ne plus dire qui l'on est ni d'où l'on vient» (pp. 123-124). Un des rêves des enfants des migrants de première génération, c'est «de devenir écrivain et de trouver sa place auprès des auteurs québécois pure laine» (p. 124), même s'ils savent, en réalité, que «[u]n écrivain ne peut pas effacer sa différence, car l'écriture le reporte toujours au centre de lui-même» (p. 126). Voilà donc des personnages qui deviennent des schizophrènes, frappés par une maladie qui n'est qu'une variante de l'exil géographique et culturel et qui est causée par la déchirure de la migration. Cette condition exigerait d'ailleurs une nouvelle forme d'autobiographie, car «[a]ujourd'hui la mémoire morcelée, parcellisée de Dounia [la protagoniste], brisée par l'émigration, est plus proche du lecteur actuel que celle d'un écrivain qui, arrivé à l'âge mûr, retrace sa vie selon les règles de la chronologie, du début à la fin» (p. 130). Mais comment est-il possible de survivre? Une position nette n'existe pas: «Si l'émigré veut survivre il doit accepter sa double identité et ce nœud qui est au fond de lui-même. Il doit rester entre l'ancrage et l'errance, dans cet entre-deux qui fait sa diversité et sa richesse et l'assumer pleinement et consciemment» (p. 131). Daniel Marcheix, en s'inspirant de Lévinas et de la notion d'«autohospitalité», limite son analyse de l'œuvre de Farhoud au roman *Le Bonheur à la queue glissante*. Cette notion «selon qui 'le sujet est un hôte', s'efforce de rendre compte de 'ce phénomène qui est l'accueil, accueil de soi, de soi comme autre, ce qui présuppose cette distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi'. [...]» (p. 133). Cet «écart qui se creuse entre soi et soi» (p. 135) n'est pour Dounia que le résultat de toutes ses différences «migrances» - géographique, linguistique, culturelle - et conduit à une condition où «[l']espace du dedans, marqué par l'inquiétude, l'impuissance et le manque, est ainsi devenu tout aussi inhabitable que l'espace du dehors» (p. 137) et l'écriture biographique non plus, tout en étant néces-

saire, n'arrive pas à être une demeure. C'est pour cette raison qu'on utilise beaucoup la formule proverbiale: c'est une métaphore de l'effacement du sujet, justement pour sa portée universelle: «Et c'est là que l'héroïne peut finalement s'accueillir, dans l'espace ouvert d'une universalité que symbolise la signification de son prénom, Dounia, '[l']univers' [...]» (p. 142).

Deux écrivains québécois d'origine serbe, Négoan Rajic et Ljubica Milicevic, sont les sujets de l'étude de Jelena Novakovic qui analyse quelques «figures du dédoublement» dans la littérature migrante au Québec. Négoan Rajic a grandi dans une époque de bouleversements historiques (la Seconde guerre mondiale, l'instauration du régime communiste) que l'on retrouve dans son œuvre et dans un de ses thèmes principaux, c'est-à-dire une sorte de 'schizophrénie sociale' qui approuve le régime en public pour le blâmer en privé. Ses héros sont dédoublés, partagés «entre l'ancrage et l'errance, entre la réclusion et l'ouverture, entre un moi sédentaire qui aime la vie tranquille et un moi aventurier et rebelle qui l'emporte et qui, après les avoir exposés à un danger mortel, les conduit dans un monde étranger et d'apparence hostile» (p. 150). Ljubica Milicevic est partie au Canada pour faire ses études mais «son expérience de migration n'en est pas moins une expérience de dédoublement qu'elle s'efforce de dépasser» (p. 151). Elle choisit, pour écrire, les deux langues de sa nouvelle patrie, puisqu'elle écrit en prose en français et ses poèmes en anglais, mais elle se pose quand même une question plus vaste: «Comment dire ailleurs avec la langue d'ici, quand cette dernière sert autant de paravent à l'oubli que de miroir à une nouvelle personnalité tournée vers le passé?» (p. 152). La solution du conflit serait possible «sur le terrain de l'écriture [...] en créant, pour employer le mot de saint Augustin, une sorte de *praesens de praeteritis*, de *présent du passé*, où l'opposition entre ces deux catégories temporelles s'abolit et où s'unissent les deux parties de son moi» (p. 153). Dans un essai très intéressant (qui se

rattache d'ailleurs très bien à ce que dit Caccia dans son *Avant-propos*), Anthony Soron parle d'Hubert Aquin. Le titre de son intervention est déjà assez frappant - «P.-X. Magnant, l'afro-dysiaque de la négro-québécoïtude» - tout comme la question qui est posée: «[...] Hubert Aquin s'est-il fondu avec une telle facilité dans l'identité collective québécoise, admettant sans sourciller son appartenance naturelle à sa 'race'? Rien n'est moins sûr» (p. 157). D'après l'auteur, en effet, le discours d'Aquin, à travers la voix de son personnage de *Trou de mémoire*, amorce une sorte d'«émigration linguistique» s'éloignant de la norme et des conventions et arrivant aux conséquences extrêmes pour l'écrivain: «L'émigration linguistique a le vice de sa vertu; à savoir, celui de toutes les fuites qu'elles soient existentielles ou langagières qui ne mènent nulle part sinon à la pierre angulaire de sa propre défaite [...]» (p. 162).

La troisième et dernière partie se concentre sur le thème de l'exil: «Écriture migrante, exil et quête identitaire». La première étude est proposée par Elena Marchese qui introduit quelques figures exemplaires de l'exil dans la littérature migrante au Québec: Bianca Zagolin, Ying Chen, Abba Farhoud et Aline Apostolska. S'il est vrai que l'exil est une thématique centrale de toute l'écriture migrante, «[...] de ces écritures intimes qui sondent l'âme de personnages féminins, émerge la certitude que l'exil spatial n'est que l'amorce d'une réflexion plus vaste et profonde sur l'aliénation qui les habite» (p. 169). L'exil montre alors ses multiples facettes, à savoir «aliénation, incapacité d'assumer sa vie, inadéquation de l'être à son milieu, à l'espace qu'il habite» (p. 179).

Les femmes sont aussi les protagonistes des essais de Beatriz Calvo Martín et de Carmen Mata Barreiro. La première propose «Héritage culturel et identité de genre dans l'écriture migrante au féminin». Comme le dit Calvo Martín, «[s]i l'écrivain migrant doit briser des préjugés pour se faire entendre, la femme migrante se situe malgré elle dans une double et parfois triple marge littéraire: en tant que

migrante, en tant que femme et parfois même en tant que minorité visible» (p. 181); cependant, au Québec il y a un nombre important d'écrivaines qui racontent leur expérience de migration, parmi lesquelles Marie-Célie Agnant (*La Dot de Sara*) et Abba Farhoud (*Le Bonheur à la queue glissante*): l'article vise à montrer comment ces écrivaines d'origines très diverses mettent en scène dans leurs romans «le passage culturel de la première génération migrante à sa descendance, et le rôle privilégié de la lignée féminine dans cette perpétuation» (p. 181) car si les femmes de la première génération restent ancrées au pays d'origine, les filles sont souvent «déchirées entre le désir d'intégration totale dans le pays d'adoption d'une part, et la nostalgie ou la curiosité pour un ailleurs idéalisé par leurs parents d'autre part» (p. 182).

Carmen Mata Barreiro écrit «L'écriture migrante au féminin au Québec: apports spécifiques» et part du constat de l'importance de la recherche universitaire sur les écritures migrantes au féminin. L'analyse du discours de ces écrivaines «nous fait repérer une série de mots qu'elles partagent et qui reflètent des sentiments proches, communs. Après ou même parallèlement à ce que Mona Latif-Ghattas appelle 'cassure d'exil', Nadia Ghalem dénomme 'déchirure de l'éloignement', et Ying Chen décrit comme 'sentiment de rupture', dans leur processus d'acculturation interviennent des sentiments ou des représentations qu'elles expriment comme libération, liberté, affranchissement, renaissance» (pp. 190-191). Pour toutes, il y a des constantes: le fait que l'écriture représente une sorte de nouvelle naissance; la présence du «corps» et de la «chair»; un regard particulier sur la femme, vue comme un être possédant des spécificités incontournables.

Wajdi Mouawad, écrivain d'origine libanaise, est le sujet de l'essai de Marie-Béatrice Samzun avec ses œuvres *Littoral* (1999) et *Visage retrouvé* (2002). En particulier, c'est la «recherche de l'identité perdue» (p. 202) qui fait l'objet de l'œuvre de Mouawad, recherche qui passe à travers des processus comme la défiguration, l'obsession et la reconstruc-

tion et qui compare le personnage à un chevalier («[...] tour à tour, compagnon imaginaire ou moi héroïque projeté» p. 204) en quête d'action, de lui-même, «d'un non-temps comme il y a appel d'une non-personne. Figurer le temps, c'est pouvoir figurer le moment où les parents et le pays n'étaient pas encore défigurés» (p. 207).

Un ton tout à fait différent est celui que nous retrouvons dans le roman *Côtes-des-Nègres* de Mauricio Segura, analysé par Marie-Pierre Andron. Ce roman - portant un titre qui renvoie immédiatement au quartier montréalais de Côtés-des-Neiges - présente une narration fragmentée et polyphonique et différents temps d'énonciation: «Partagés entre plusieurs identités, le protagoniste et les personnages qui l'entourent tentent de définir un point d'ancrage dans un pays qui ne les a pas vus naître et où ils doivent pourtant exister» (p. 211). Le choix des noms des personnages est significatif: on évite les prénoms au profit de définitions générales, donc «[...] cette dénomination élude l'individu qui se retrouve effacé, fondu dans un nom qui le ramène constamment au pays quitté ce dernier étant de plus inscrit dans un imaginaire de la nostalgie avec pour conséquence l'embellissement et la déréalisation» (p. 213). Même la langue est fragmentée car les personnages emploient plutôt un mélange de langues - français, anglais, espagnol, créole et joual. Quelle est donc l'intention de l'écrivain? Andron nous propose une réponse: «Si Segura joue d'abord d'un titre susceptible de menacer les valeurs du multiculturalisme pas trop facilement érigées, en faisant d'un 'Côte-des-Neiges', si québécois, un 'Côte-des-Nègres' si dérangeant, si cette transgression semble d'abord dire violemment la désillusion du multiculturalisme au sein de la veine de la littérature migrante, l'auteur semble surtout proposer un pays littéraire encore à définir» (p. 222).

En guise de conclusion, on trouve l'étude de Sonia Musella «Bateleurs, Métis et autres apatrides: altérité et syncrétisme chez Sergio Kokis». Elle s'appuie notamment sur les romans

Saltimbanques, Kaléidoscope brisé et Le Magicien pour «s'interroger sur les notions d'altérité et de syncrétisme» dans l'œuvre de cet écrivain et peintre d'origine brésilienne. La figure du saltimbanque est tout à fait centrale chez Kokis: «Selon un procédé scriptural qui lui est propre, le romancier intercale dans l'intrigue de longues méditations philosophiques qui lui servent à illustrer et à faire l'apologie de ses convictions existentielles et artistiques. Celles-ci sont incarnées, dans notre corpus, par la figure extraordinaire du saltimbanque, quintessence de l'âme créatrice, vagabonde et multi-identitaire» (p. 226). Les bateleurs sont d'autres présences incontournables: «Le nomadisme des bateleurs est assimilé à l'art de cultiver une altérité qui leur est consubstantielle. Voyageurs impénitents, exilés volontaires, ils sont un condensé de l'esprit d'aventure cher à Sergio Kokis» (p. 229). Le message qui émerge de la trilogie est alors double, car d'un côté il y a la construction de l'identité, vue comme un acte tout à fait volontaire, et, de l'autre, il y a «la caducité des définitions réductrices basées sur la langue, la couleur de la peau ou le pays d'origine» (p. 235). ▸

Sara Florian

François Laplantine, Alexis Nouss, *Il pensiero meticcio*, (trad. it. Carlo Dilani, tit. or. *Le Métissage*, 1997) Milano, Elèuthera, 2006, pp. 102

Un etnologo francese ed un linguista canadese forniscono, tramite un approccio multiculturale e multidisciplinare, uno studio sul concetto del meticcio: fenomeno biologico in primis, poi linguistico-antropologico, religioso ed artistico infine. Per l'edizione italiana di questo testo sull'ibridazione culturale è stata scelta in copertina una maschera africana di Enrico Baj (1924-2003, scultore e pittore dell'Avanguardia italiana, fondatore del "Movimento Nucleare" degli anni '50) che assembla corda,

latta, legno e stoffa, ad indicare l'essere meticcio, un assemblaggio di materiali etnici.

L'analisi del mondo è veicolare al tracciato di linee-guida che identificano il pensiero meticcio. L'etimologia del termine francese 'métissage' indica una derivazione latina da "mixtus", ovvero parte europeo (spagnolo e portoghese in epoca coloniale), parte indio, legati assieme, ordito e trama, da una tessitura, un 'tissage', ibrida, la cui risultante non è tanto un patchwork quanto un arazzo creolo, multiplo nell'unità (7). D'altra parte l'analisi del termine francese ricorda la formulazione di un pensiero sull'essere meticcio di Montaigne.

Eppure il meticcio non nasce dall'incontro tra omogeneità in quanto "fusione totalizzante" ed eterogeneità in quanto "frammentazione differenzialista" (8), bensì nasce dal dialogo tra queste due forze oppostive come "terzo spazio". Ciò sembra richiamare la nozione di Homi K. Bhabha riguardo all'enunciato post-coloniale, dove la voce identitaria emerge fra interstizi: terzo spazio come spazio 'Altro', dunque, come spazio di possibilità creative.

Da questo incontro nasce una delle risultanti del meticcio, quella legata al problema linguistico, che percepisce nei pidgins e nei creoli l'infiltrazione di tensioni ancora irrisolte nel tessuto sociologico. In un excursus storico i due autori fanno risalire la presenza del meticcio alla grecità, quando alcune divinità "barbare" cominciarono a penetrare nel pantheon, quando filosofi, pensatori e commediografi romani cominciarono a venire dai confini dell' "Impero", o quando lo stesso Alessandro Magno estese il proprio impero al meticcio. Per non scordare la connivenza di arabi, cristiani ed ebrei nell'Andalusia medievale, o nei secoli successivi la barocca "poetica del meticcio transtorico" (42), a sfociare poi nella modernità dei romanzi di Joyce, Dos Passos, Musil, Döblin or Broch.

Uno dei rischi del pensiero meticcio è quello che porta alla paura di chiudersi in una paralizzante purezza identitaria, rassicurante perché esclude il possibile sofisma del compromesso meticcio, ma antitetica rispetto alla

realtà del meticciato, e pericolosa perché sconfinante in “autismo” e “narcisismo” (61). Dunque il tutto sembrerebbe sfociare nel (multi)culturalismo contemporaneo. Invece no, gli autori escludono questa possibilità assumendo come una delle caratteristiche principali del pensiero meticcio la predisposizione al confronto con il diverso, l'altro, il non-Io a cui ci si rapporta. Eppure Laplantine e Nouss non definiscono il meticcio né un 'Io', né un 'non-Io', ma un 'tutti gli altri' (65), poiché tentano di definirlo per esclusione. La difficile definizione di un'etica meticcio rischia di cadere in aporie filosofiche, ma, essendo inclusa in una tensione temporale e dinamica del divenire, quantomeno dà un'idea della complessità che implica l'incontro. ▬

Ornella Orobello

Tanure Ojaide, *Ordering the African Imagination: Essays on Culture and Society*, Lagos, Malthouse Press, 2007, pp. 171

.....

Tanure Ojaide è una delle voci più autorevoli tra i poeti nigeriani della nuova generazione ma anche autore prolifico di scritti che confermano la sua partecipazione alla riflessione critica sulla cultura e sulla letteratura africane. Raccoglie, per la prima volta, alcuni saggi prodotti nell'arco di un decennio nel volume *Ordering the African Imagination: Essays on Culture and Society*, pubblicato nel 2007 dalla Malthouse Press. Nel suo intervento introduttivo l'autore sottolinea l'unità d'ispirazione di questa collezione che nasce dall'intento di fare luce sulle direzioni della cultura africana moderna e sugli aspetti peculiari della produzione immaginativa nelle arti in generale e nella letteratura in particolare. Uno dei tratti che contraddistingue la raccolta è la varietà degli argomenti trattati, alcuni di interesse accademico, altri di carattere generale. La particolare attenzione rivolta al tema del ruolo dello scrittore nella società è giustificata dalla stessa esperienza di Ojaide,

poeta affermato nel panorama internazionale. In tutta la sua produzione poetica si scorge una profonda sensibilità verso le questioni politiche; i disagi vissuti in patria lo inducono ad utilizzare la poesia come strumento di denuncia di ogni forma di tirannia politica ed economica che riduce l'espressione dell'individuo.

Nel saggio di apertura, “The Challenges of the African Writer Today”, l'autore inquadra subito la situazione dello scrittore africano discutendo le molteplici 'sfide' che è tenuto ad affrontare per affermare il proprio ruolo nella società. L'espressione, ormai celebre, “A writer is not an air-plant but a product of a specific place and time”, che dà inizio al saggio, vuole indicare il valore del legame dello scrittore con il luogo e con l'epoca in cui questi vive. È proprio in virtù di questo legame che non vanno trascurate le questioni politiche, economiche e sociali della realtà africana contemporanea, al contrario, esse devono diventare materia viva nella sua produzione letteraria; la sua arte deve protendere verso la ricerca di valori e di speranze che contribuiscano a migliorare il futuro della società. La denuncia del regime militare in Nigeria, della corruzione dell'élite al potere, della mancanza di infrastrutture come strade, scuole o ospedali si costituiscono quindi come oggetto di interesse letterario.

Il rapporto tra lo scrittore ed il luogo di origine è un tema che ricorre in molti dei saggi raccolti in questo volume. In “Nativity and the Creative Process: the Niger Delta in My Poetry”, l'autore presenta una suggestiva descrizione dei luoghi della propria infanzia, trascorsa nell'area del delta del Niger tra il popolo degli Urhobo. Allevato e cresciuto secondo gli usi ed i costumi della sua gente, Ojaide sottolinea come la natura di quell'ambiente, i miti e le credenze spirituali degli Urhobo, abbiano influenzato il suo processo creativo, diventando elementi distintivi delle sue opere; i luoghi dell'infanzia o semplicemente del passato, infatti, si radicano nell'animo del poeta e si costituiscono come spazi mentali e spirituali da cui trarre ispirazione. Indugiando su questo argomento,

Ojaide suggerisce quindi che la conoscenza del background culturale di scrittori quali Achebe, Soyinka, Nwapa ed Emecheta è indispensabile per cogliere la vera essenza delle loro opere ma anche per valutarne la forma ed i contenuti.

Nel corso dei suoi studi sulla cultura africana, l'autore non ha lesinato attenzione alle vicende storico-politiche del continente africano legate al *New World Order* - termine con il quale si indica il nuovo assetto economico e politico mondiale (Julius O. Ihonvbere, *Africa and the New World Order*, New York, Peter Lang, 2000). Nell'analisi condotta da Ojaide nel saggio “African Culture and the New World Order”, viene rilevato che il crollo dell'ex Unione Sovietica ed il collasso del blocco orientale hanno prodotto un nuovo ordine mondiale che ha investito l'Africa sul piano politico, economico, sociale e culturale, richiedendo che si uniformasse agli standard occidentali.

La liberalizzazione del commercio, il pluralismo politico, l'espansione globale della comunicazione promossi dal *New World Order*, tendono al consolidamento del ruolo e del potere della cultura euro-americana; secondo l'autore, infatti, “The New World Order, which focuses on globalization of political and economic systems, is a euphemism for European world-approved values rather than African or Asian. The New world Order [...] promotes American and European interests and values” (p. 13). L'influenza della cultura occidentale in Africa è tale da minacciare la sopravvivenza dei valori e degli stili di vita indigeni; il materialismo occidentale, per esempio, danneggia le nuove generazioni ed in particolare il legame con “The spiritual dimension of their African background” (p. 17). Per quanto lontano dalle posizioni afrocentriche auspiccate anni addietro da Chinweizu in *Toward the Decolonization of African Literature* (1980), Ojaide ritiene indispensabile la salvaguardia di un'identità culturale che rischia di essere perduta. La difesa del patrimonio culturale diventa uno dei compiti fondamentali dello scrittore e si traduce nel recupero delle forme estetiche e dei contenuti

di una tradizione, quella orale, non contaminata dagli esiti del progresso ed ancora in grado di offrire spunti immaginativi unici. Attraverso la tradizione, lo scrittore riscopre valori ed esperienze ancora utili al presente ed al futuro della società mentre il dialogo intertestuale con la dimensione letteraria orale favorisce una più marcata distinzione della letteratura africana moderna dalla letteratura occidentale.

Nell'ambito di questa raccolta, uno sguardo particolare è stato rivolto alla letteratura nigeriana moderna ed ai suoi sviluppi, ampiamente discussi nel saggio "Nigerian Literature in the Twenty-First Century: What Direction?". Nella visione dell'autore, per individuare le direzioni della letteratura è indispensabile tenere in considerazione la possibilità che fattori storici non prevedibili influenzino la coscienza individuale e procurino deviazioni e cambiamenti nel percorso prefissato dallo scrittore; a tale riguardo, Ojaide afferma: "The more negative forces around such as corruption, dictatorship [...], the more the keen sensibility of the writer will be aroused to challenge them for positive virtues" (p. 84). La produzione letteraria nigeriana, quindi, rifletterà le condizioni storiche ed il divenire della sua nazione e, pur sviluppandosi in molteplici direzioni, dovrà sia mantenere vivo il legame con la propria cultura sia aprirsi alla sperimentazione di altre tradizioni di scrittura; dovrà desumere elementi estetici, contenuti e valori dalla tradizione orale e non imitare pedissequamente i canoni occidentali per guadagnarsi il favore della critica. L'importanza della tradizione è ribadita anche nella possibilità degli scrittori africani di scrivere nelle lingue locali in modo da raggiungere un pubblico più vasto e di più vasta estrazione all'interno dei confini nazionali. In questo contesto, l'opera in Gikuyu di Ngugi wa Thiong'o *Caitani Mutharaba-ini* (1980), tradotto in inglese con il titolo *Devil on the Cross* (1982) è uno dei maggiori esempi di letteratura scritta in una lingua indigena; nel passaggio dall'uso dell'inglese al Gikuyu si racchiude un atto di ribellione contro i valori coloniali che, nell'opinione di

Ngugi wa Thiong'o, sono impressi nelle lingue europee e che hanno determinato l'alienazione delle popolazioni africane dal proprio patrimonio culturale.

L'uso dell'inglese da parte degli abitanti delle ex-colonie britanniche è oggetto di discussione in "Whose English?: the African Writer and the Language Issue". Nel saggio si mette in evidenza la familiarità degli scrittori africani con le lingue europee e in particolare con l'inglese, utilizzato con grande naturalezza sia nella comunicazione quotidiana sia nella letteratura. Nonostante la crescita del fenomeno letterario africano, tra i parlanti nativi di inglese persiste comunque la tendenza a considerare limitata o addirittura inferiore la conoscenza della lingua da parte dei parlanti non nativi. La lingua utilizzata dagli scrittori africani provenienti dalle ex-colonie britanniche non è necessariamente l'inglese standard; a volte si tratta di varianti dove si riscontrano vocaboli ed espressioni appartenenti alle lingue indigene. La presenza di nuovi elementi - spiega l'autore - contribuisce ad espandere e ad arricchire la lingua e, contemporaneamente, contraddistingue e rende più vibrante la produzione creativa di scrittori che, come Ojaide, ne fanno uso.

Le questioni affrontate nella presente recensione, ricoprono solo in parte gli studi raccolti da Ojaide in questo volume. Da un'attenta analisi della produzione critica dell'autore, emerge un'idea di arte in cui lo spazio concesso al contenuto, sociale, politico o religioso che sia, non è cesura dell'immaginazione poetica ma solo un'altra sua forma di espressione. Occorre sottolineare che, nonostante la complessità dei temi trattati, Ojaide riesce ad offrire anche al lettore meno avvezzo a questi studi una visione d'insieme della cultura e della letteratura africana moderna. Lo studioso di letteratura africana, invece, potrà riconoscere la determinazione con cui l'autore esprime in questi saggi le proprie posizioni, che si manifestano in tutta la sua opera poetica. Sembrerebbe infine che le qualità che caratterizzano la letteratura africana, in particolare il suo essere

allo stesso tempo strumento di informazione e di cambiamento, possano farla emergere come modello di riferimento nel panorama letterario internazionale. ↯

Esterino Adami

DOST Critical Studies, "Across/Over: Colonial Agencies/Rewriting the Texts", Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 121

.....

Il numero 2 della miscellanea *DOST* (The Department of Oriental Studies, University of Turin, Italy) reca il titolo "Across/Over: Colonial Agencies/Rewriting the Texts" e affronta, attraverso la sua usuale prospettiva interdisciplinare, un'ampia serie di temi relativi agli studi critici di alcuni aspetti dell'Anglofonia e dell'Orientalistica, con l'aggiunta di una sezione di scrittura creativa che include poesie della scrittrice indiana Anita Nair. Il volume si inserisce in una più ampia ottica di lavori di ricerca nel tentativo (forse ambizioso) di integrare sguardi critici diversi, orientati su campi disciplinari solo apparentemente distanti, all'interno del Dipartimento di Orientalistica dell'Università di Torino e con l'apporto di studiosi italiani o stranieri.

Il primo saggio, dal titolo "Imagined Rescues: Building the Empire and Connecting Alien Lives on the Edge of Miscegenation" a firma di Alessandro Monti, offre un originale approccio alla letteratura coloniale angloindiana, con particolare riferimento all'immagine della donna orientale iconizzata in diversi canali culturali, in particolare l'opera di Kipling. Il critico svolge un percorso di analisi dello stereotipo orientalista, dalla scura ambiguità della raffinata Cleopatra di Shakespeare alla potente apparizione di Kali, processo questo di metamorfosi non scevro di rimandi anche alla pittura di Tiziano. Partendo da *Seeta*, romanzo del 1872 di Philip Meadows Taylor, si muove poi verso i racconti di Kipling per svelare le sottili proiezioni culturali

dello sguardo occidentale verso il mondo altro della colonia. Emerge, come struttura paradigmatica e chiave di lettura di questo ricco sistema intertestuale di analogie, il concetto di bedtrick, "namely the native woman who is rescued from the pyre, or who is sexually gratified by her encounter with a male Englishman". La cesura fra occidente e oriente quindi si sovrappone alle costruzioni e metamorfosi della identità.

Il secondo pezzo è curato da Tirthankar Das Purkayastha (Vidya-sagar University, Midnapore) ed è dedicato alla reinterpretazione delle *Baccanti* di Euripide nelle versioni di Soyinka e di Tagore, basate rispettivamente sui ricchi repertori della cultura Yoruba e Hindu. La cifra simbolica del mito, con le sue possibili manifestazioni nella vita dell'uomo, caratterizza segnatamente sia il testo di Tagore, originariamente apparso nel 1922 con il titolo *Mukta-dhara* (traducibile come *Free Current*) sia l'opera del 1973 che Soyinka scrisse su commissione del National Theatre (Old Vic). Pur sottolineando le diversità stilistiche e tematiche che separano i due lavori teatrali, il critico insiste sulle valenze culturali del sacro e del divino, facendo emergere, per il testo africano - una sorte di grido di dolore per le condizioni di vita della sofferente Nigeria - la figura di Dionisio nell'immagine del potente dio della guerra Ogun, e analizzando il significato plurimo di Shiva nel testo di Tagore essenzialmente in termini di principio cosmico della divinità. Evidenzia, inoltre, come il testo indiano recepisca l'identificazione del concetto di natura nella figura di Bhairava, cioè la rappresentazione dell'aspetto spaventoso della divinità; il saggio, intitolato 'The music of Dionysus': Religion & Drama in Tagore's *Mukta-dhara* & Soyinka's Adaptation of *The Bacchae*", rivela la forza della tragedia innestata sulla struttura polivalente del mito.

Segue poi un'accurata analisi a livello linguistico-testuale del romanzo di Rama Mehta *Inside the Haveli* (1977), un ritratto *ante litteram* della condizione femminile soggiogata dalla tradizione del *pardah* e nella segregazione dell'*haveli* (il termine

di origine persiana indica l'ampio palazzo tradizionale di alcune regioni del nord dell'India e del Pakistan). Avvalendosi di strumenti derivati principalmente dalle aree della linguistica e stilistica, Jaydeep Sarangi decostruisce il fitto reticolo testuale della Mehta attraverso un approccio di tipo sociolinguistico per esaminare le diverse strategie che operano nel romanzo. L'originalità dell'interpretazione di Sarangi risiede nell'abilità di identificare questi aspetti sociolinguistici come marcatori di identità, ipotizzando quindi una possibile "Indianisation of English", cioè un processo dinamico di contaminazione e ristrutturazione del codice linguistico che interessa anche la dimensione della pragmatica. I diversi titoli onorifici e modi per rivolgersi alle persone, gli accenni di comunicazione non verbale, il sistema delle forme di saluto, le tecniche per affermare il falso costituiscono, secondo lo studioso, gli elementi pregnanti della scrittura della Mehta, arricchita ulteriormente dall'oculato uso di vari "Swadeshi idioms", le interferenze delle lingue - e implicitamente delle culture - dell'India.

Sullo stesso percorso di analisi si inserisce, in un certo senso, il pezzo seguente, un estratto di un vasto progetto di ricerca attualmente avviato e dedicato alla varietà dell'Indian English attraverso la realizzazione di un dizionario. I curatori del contributo (Alessandro Monti, Marina Goglio, Sara Bianchi) presentano il corpus dei materiali raccolti per quanto concerne la lettera B: si tratta di un'affascinante esplorazione filologica e culturale della ricchezza di una lingua unica, che beneficia di apporti dalle lingue locali (hindi, urdu, kannada) e orientali in genere (persiano, arabo) sullo sfondo del panorama stratificato dell'inglese (inglese britannico, inglese americano, inglese coloniale). Per rendere agevole questo strumento di consultazione, il serbatoio lessicale preso in esame è accuratamente accompagnato da esempi tratti da fonti letterarie (fra cui autori come Raja Rao, Sashi Deshpande, Manju Kapur, Salman Rushdie) e non letterarie (come le riviste *India Today* o i quotidiani del

tipo *The Hindu*, *The Times of India*). Apprendiamo così che il termine *basa* indica un "ristorante", o "trattoria", per *begum* ("signora di ceto elevato, regina") occorre risalire al turco *beg*, "titolo moghul per signore, padrone" mentre l'arricchimento endogeno dell'Indian English è esemplificato dal verbo *to by-heart* ("imparare a memoria").

L'articolo "The Religious Soap Operas: Divinity, Television and the Transformation of Religion in India" di Marco Aviotti si propone di interpretare le produzioni televisive indiane in termini di rimandi religiosi e culturali, in una sorta di allacciamento fra il mito e la trasmissione e amplificazione mediatica. L'autore, che ha svolto personalmente delle ricerche sul campo, attraverso interviste condotte a Varanasi (Benares) nella primavera del 2001, identifica due grandi tipologie di serie televisive a carattere religioso: da un lato, vi è la modalità della trasposizione fedele delle grandi opere letterarie, come pere esempio il *Mahabharata* e il *Ramayana*, i poemi epici fondamentali per la cultura indiana, e dall'altro, vi è la tecnica di combinare più fonti letterarie (si pensi ai *Veda*, ai *Purana*) al fine di rendere più attraenti le trame per il pubblico. Se il mezzo televisivo diventa strumento moderno del *katha* ("narration, storytelling"), la spettacolarizzazione del sacro rimane un fattore primario nel sistema di trasmissione della cultura per l'India, con importanti risvolti sociali, e come afferma Aviotti "religious serials must be considered new elaborations of ancient materials, through a medium that discloses new resources to the narrator".

Il volume si conclude con uno scritto di Anita Nair e alcune sue poesie. L'autrice di *Ladies Coupé* (2001) si interroga sulla condizione femminile, soprattutto in rapporto al genere letterario dell'autobiografia intesa come strategia di affermazione identitaria. La Nair, che lamenta il grande silenzio femminile nel campo delle autobiografie, auspica di poter leggere presto un testo di questo tipo di una donna indiana contemporanea, e provocatoriamente afferma che "the history of the world is but the biogra-

phy of women". Le liriche che seguono sono raffinate e dotte, impreziosite da una delicatezza sottile che esprime il senso di armonia: "We have no language / no tongues, no consonants" leggiamo nella seconda strofa di "Requiem for a Consonant". Ma si tratta anche di una ricerca del sé, del proprio percorso sullo sfondo di un mondo complesso che appare impercettibile, proiezione della propria anima, mentre la seconda stanza della prima strofa di "Lost Baggage" recita "I shape a new me: / a memory / a hope / a line / a dream / a curve / I shape a new being / in cities I never see again". ↪

Maria Cristina Paganoni

Itala Vivan, a cura di, *Nadine Gordimer, Pordenone, Thesis, 2008, pp. 117*
.....

E' sempre una confortante sorpresa conoscere scrittori talmente appassionati al proprio mestiere da assurgere, in virtù della loro stessa esistenza, a simbolo del valore della letteratura come strumento unico ed insostituibile di comprensione critica della realtà. Evento emozionante, quindi, il Dedic Festival di Pordenone, svolto nell'arco di due settimane dal 5 al 19 aprile 2008, quest'anno organizzato in onore della scrittrice sudafricana Nadine Gordimer. Vincitrice del Nobel nel 1991, ora icona globale di grande vitalità e fascino a dispetto di qualunque tentativo di svilire la forza e la bellezza della senilità, la Gordimer è una donna elegante, dagli occhi mobilissimi e dal sorriso lievemente ironico, come ben coglie l'eloquente foto su cui si apre *Nadine Gordimer*. L'articolata manifestazione culturale è culminata nella serata del 10 aprile, nel corso della quale l'autrice ha presentato il suo ultimo lavoro - la straordinaria raccolta di racconti *Beethoven era per un sedicesimo nero*, pubblicata da Feltrinelli - ed è stata quindi intervistata da Itala Vivan, la nota studiosa italiana di letterature postcoloniali, ed in particolare del Sudafrica.

Nadine Gordimer esce per l'appunto

a memento di quest'incontro speciale e particolarmente affettuoso della scrittrice con il pubblico italiano, che già da tempo peraltro l'apprezza, raccogliendo in un'agile monografia a cura di Itala Vivan un articolato saggio introduttivo alla sua opera per mano della stessa curatrice, il testo dell'intervista rilasciata al Festival, un breve racconto intitolato "Aldilà", la sua biografia ed infine una bibliografia critica.

Il lungo saggio d'apertura - "Nadine Gordimer racconta le storie, la storia" - ripercorre una vicenda artistica eccezionalmente fertile che ha prodotto a tutt'oggi quattordici romanzi, varie raccolte di racconti, nonché testi di saggistica, annodando i molteplici temi affrontati in narrativa alle tappe fondamentali della recente storia del Sudafrica, finalmente approdato alla democrazia dopo vicende di grande sofferenza e scenario costante alla testualità gordimeriana. In sintonia profonda con il pensiero della scrittrice, il commento alle singole opere sottolinea, da una parte, la centralità dell'immaginazione artistica nel cogliere gli snodi più importanti di un determinato tempo storico attraverso l'invenzione di personaggi e situazioni fittizie ma metonimicamente "vere", dall'altra accenna al difficile percorso compiuto dalla Gordimer - ed in filigrana da vari artisti sudafricani - nello sforzo, mai concluso, di elaborare una "poetica della complessità" all'altezza della problematicità del divenire storico.

A partire dalla discussione dell'ultima raccolta di racconti, l'intervista all'autrice - "Quando lo scrittore indaga il mistero che è la vita umana" - si trasforma in un'occasione per riprendere, riformulandoli ora nei toni di un colloquio fra amiche, i principi fondamentali della poetica gordimeriana, che erano già stati oggetto del discorso da lei tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel: come il rapporto fra scrivere ed essere tocchi le corde più profonde della soggettività, là dove destino individuale e sorti collettive s'intrecciano in modi imprevedibili, l'esistenza sommamente autonoma dei personaggi, arbitrariamente plasmata dallo scrittore, così da permet-

tere all'immaginazione di ipotizzare realtà alternative con un atto di libertà ricco di responsabilità anche politica, la centralità della storia nel plasmare le coscienze e, infine, tocco quanto mai autobiografico e struggente, la scrittura come elaborazione del lutto di fronte alla perdita irreversibile delle persone amate. In ideale continuità con i temi dell'intervista e con quel profondo radicamento nella storia che è un dato imprescindibile nell'orizzonte esistenziale ed estetico della Gordimer, lo scarno racconto "Aldilà", tradotto sempre dalla curatrice che ben ne rende il rifiuto disincantato di ogni forma di escatologia, invita il lettore a non darsi alla fuga dalla terra, per quanto questa possa risultare scomoda.

Il libro affronta la complessa opera di Nadine Gordimer sino ai suoi sviluppi più recenti, risultando sempre chiaro, gradevole alla lettura e ben documentato. Se da una parte il libro riconferma il bisogno che artisti come la Gordimer siano conosciuti sempre meglio dal grande pubblico, dall'altra mette in luce, e meritatamente, l'instancabile attività di mediazione culturale, condotta con passione ed acume da Itala Vivan, che di questa figura è sensibile e quanto mai adeguata interprete. ↪

Anne de Vaucher

Jean-Marie Borzeix, *Les carnets d'un francophone, Essai, Saint-Pourçain-sur-Sioule, coll. «Bleu autour», 2006, pp. 116*
.....

Cette plaquette d'une petite collection très agréable à l'œil et qui vient d'Auvergne, région périphérique où résident beaucoup de francophones, contient les réflexions critiques très perspicaces de Jean Marie Borzeix qui connaît bien la Francophonie pour avoir d'abord été directeur de France Culture puis directeur des Editions du Seuil où la collection «Domaine étranger» est l'une des premières à avoir donné sa juste place à des écrivains francophones. Il connaît fort bien le Québec et a

accueilli les écrivains qui ont fait la littérature de ce pays francophone d'Amérique du Nord: Jacques Godbout, Réjean Ducharme, Anne Hébert, Marie-Claire Blais pour ne citer que les plus importants.

C'est surtout un homme convaincu de la nécessité que la France s'ouvre aux littératures francophones, chose malaisée, car «les Français ignorent qu'ils sont eux-mêmes francophones et que les enjeux de la Francophonie les concernent au plus haut point» (p. 8). Ce petit livre s'adresse donc en particulier à eux.

La Francophonie est-elle une «substitution» du colonialisme? (p. 14) Y-a-t-il relation égalitaire possible entre le centre (l'Hexagone) et la périphérie? Les langues francophones, multiples, variées, «impures», ce sont les langues les plus vivaces, «car c'est sur les bords que bougent d'abord les langues, au contact des autres langues» (p. 36). Borzeix s'interroge beaucoup, et sous différents jours, sur le problème de la langue française...mais souligne aussi comment même l'Académie Française commence à prendre conscience de cette réalité: les derniers académiciens élus étant Senghor, Ionesco, Yourcenar, Bianciotti, François Cheng et maintenant Assia Djebar.

Il insiste sur le rayonnement de plus en plus large des écrivains francophones en traduction en Allemagne et dans le monde anglo-saxon, méconnaissant toutefois l'Italie, pays pourtant à l'avant-garde dans ce domaine: les écrivains magrébins, Tahar Ben Jalloun et Assia Djebar ont leur œuvre totalement traduite en italien, mais aussi Senghor, Aimé Césaire, Jacques Roumain et Maryse Condé sont traduits par des maisons éditoriales comme les Edizioni del Lavoro, très spécialisées dans la diffusion des «autres littératures».

Il en conclut sur une boutade: «La francophonie est une utopie. Le jour où les Français seront devenus des francophones, l'utopie sera sans doute sur le point de se réaliser» (p. 115). En réalité c'est un pari lancé, mais le chemin est encore long et difficile! →

Armando Pajalich

Matteo Baraldi, *I bambini perduti - Il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf, Quodlibet, Macerata, 2006, pp. 200*

Il volume si apre con alcune premesse dedicate al film di François Truffaut *L'enfant sauvage* (1969) e inizia, nel "Capitolo primo", con uno scavo a ritroso nel secolo XVIII, soffermandosi sull'*Émile* di Jean-Jacques Rousseau e sull'unico libro concesso a Émile, il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (che permette a Baraldi un primo aggancio con il mondo coloniale). Attraverso il *Mémoires sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron* di Jean Marc Gaspar Itard, Matteo Baraldi giunge all'epoca vittoriana e all'autore che continua a costituire il fondamentale confronto per lo studioso di cultura imperiale anglofona, il nostro famigerato Rudyard Kipling, inserendolo molto accuratamente nel contesto sociale, politico e pedagogico vittoriano, con pagine lucide e interessanti dedicate allo Stevenson di *The Treasure Island* e all'"amico e confidente di Kipling", Rider Haggard, oltre che a Baden Powell e ai suoi *boy scouts*. Solo a questo punto l'opera di Kipling è definita "come ideale prosecuzione, ma anche come parziale antitesi" al percorso precedentemente tracciato nel volume. Il "Capitolo secondo" può così proporre un attento esame del personaggio di Mowgli fin dal racconto *In the Rukh* (1893) che, pur se non confluito nei *Jungle Books* (dove Mowgli appare in otto racconti), "anticipa il destino del ragazzo selvaggio prima ancora che la sua saga abbia inizio", raccontando la sua finale conversione in guardia forestale (parallela alla conversione di Kim in soldato e spia). Baraldi offre un'analisi equilibrata e convincente del rapporto fra Mowgli e il mito di Pan nelle epoche vittoriana, edoardiana e modernista, per concludere come in Kipling la regressione all'infanzia sia in realtà un invito a uscirne per "metterla a frutto a maggior gloria dell'Impero" nell'età adulta: "il ritorno all'infanzia, ben più

della seduzione femminile, diventa così, in Kipling, la tentazione a cui è necessario resistere".

A quella preziosa analisi dei racconti in cui appare Mowgli, segue una presentazione biografica di Kipling e considerazioni importanti su *Kim*, altro ragazzo selvaggio incluso stavolta in un romanzo - secondo Baraldi - "dal finale truccato" dove sta al lettore decidere se il giovane diciassettenne "aderirà completamente alla causa imperiale".

Il "Capitolo terzo" trasporta il mito del ragazzo selvaggio in terra australiana, relazionandolo con quello del "bambino perduto", così diffuso nell'iconografia non solo letteraria di quel Paese, notandone due sostanziali differenze: la non sopravvivenza dei bambini perduti nel *bush*, e la variante femminile di quel mito.

Ancora una volta Baraldi, prima di affrontare l'altro autore centrale al suo studio, apre a ventaglio le sue considerazioni sul contesto locale, soffermandosi su opere minori australiane (e in particolare *Pretty Dick*, di Marcus Clarke, *The Babies in the Bush* di Henry Lawson e *Such Is Life* di Joseph Furphy), oltre che sul "gotico imperiale" e su recenti pellicole cinematografiche.

Solo dopo tale accurata panoramica, Baraldi affronta nel suo "Capitolo quarto" l'opera di Malouf, partendo da una poesia giovanile, *Wolf Boy* (che lo studioso riallaccia al film di Truffaut) e soffermandosi su *An Imaginary Life*, sul tema dell'esilio e sulla figura di Ovidio in altre opere letterarie del secondo Novecento. In particolare, Baraldi continua ad analizzare il rapporto tra ragazzo selvaggio (che "assume una nuova coloritura in ambito postcoloniale") e l'anziano (il *senex*) con cui si rapporta e che viene in qualche modo "illuminato" dal figlio selvaggio. Seguono pagine su *Remembering Babylon* (1993) e la paura australiana "di essere assorbiti dall'elemento nativo, di subire un processo di perdita dei propri caratteri britannici per entrare a far parte del mondo aborigeno", e su altre opere di Malouf in cui appare il mito dell'"eterno fanciullo".

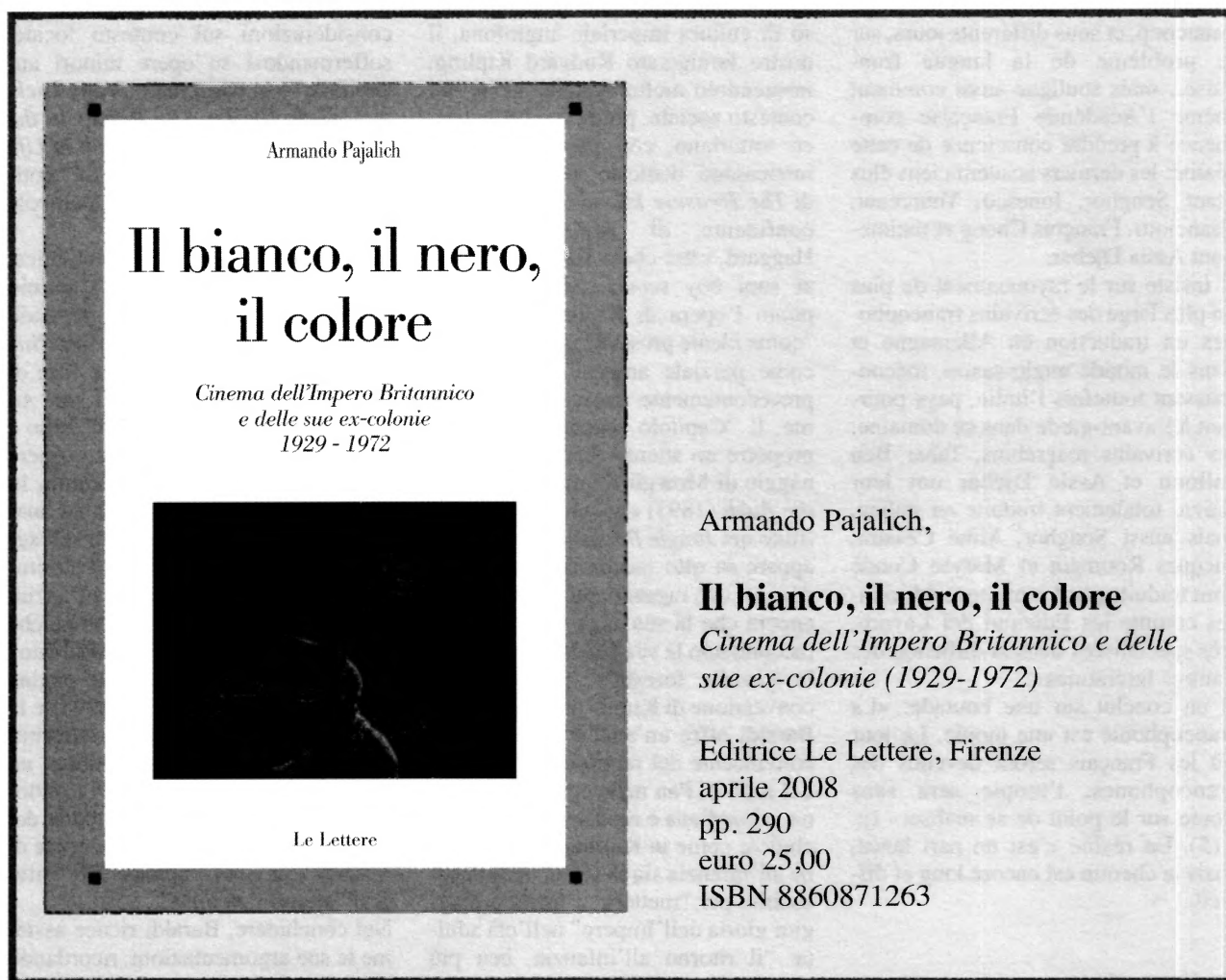
Nel concludere, Baraldi ricuce assieme le sue argomentazioni, ricordando

che se la figura del bambino selvaggio risale al Settecento, quella anticipava il confronto con il primitivo che si rafforzò nell'epoca del darwinismo, costituendo "il necessario prerequisito dell'imperialismo". Ben diversamente, invece, "il mondo post-coloniale ha risposto in modo del tutto sorprendente, non rifiutando l'identificazione con una realtà infantile e primigenia, ma anzi accettando quest'ambigua metafora e ribaltandone il significato [...] come un segno di novità e di possibilità per il futuro". Come Baraldi afferma, "nelle realtà ex coloniali sono proprio i

bambini ad aiutare gli adulti a venire a patti con la frammentarietà dell'esistenza."

Il volume costituisce un ottimo esempio di come sia possibile percorrere una tematica e una mitologia culturale attraverso epoche diverse (il secolo dei Lumi, l'epoca colonial-imperiale e quella post-coloniale) esaminandone mutazioni e adattamenti. Ciò si rende possibile - pare sostenere Baraldi - solo attraverso un esame attento dei testi primari accompagnato dallo studio dei contesti epocali che li spiegano e li radicano. Il libro di Baraldi ha pertanto e inevitabil-

mente una strutturazione sinuosa, con ampie parentesi e continui legittimi andirivieni nel tempo, mostrando la capacità di muoversi nelle periodizzazioni, nei generi e negli autori. Certo il libro è consigliabile a chi si interessa di Kipling e/o di Malouf, ma la sua lettura è raccomandabile a chiunque cerchi un ulteriore esempio di suggestivo confronto fra cultura imperial-coloniale e cultura post-coloniale, con le loro estetiche diversissime e tuttavia correlate fra loro in una logica di sostanziale revisione - o addirittura di ribaltamento - delle ideologie. ▸



africa



Francesca Giommi

Chris Abani, *Song for Night*, New York, Akashic Books, 2007, pp. 167

Lasciata la natia Nigeria negli anni '90 in seguito a un'accanita persecuzione politica per alcuni suoi scritti giovanili considerati sovversivi - sfociata poi in condanna a morte - Chris Abani vive da allora in bilico tra confini, continenti e culture. Dopo qualche anno trascorso a Londra, si è stabilito dal 2000 a Los Angeles e ama oggi definirsi un "ibo globale", esempio rappresentativo di identità ibrida postcoloniale, o forse post-nazionale, in continuo spostamento e mutamento fra diverse tradizioni linguistiche e culturali e fra tre o più concezioni estetiche, che rendono il suo immaginario così ricco, sfaccettato e fluido. Conosciuto e amato anche in Italia da qualche anno per l'indimenticabile romanzo di formazione *Graceland*, Abani è poeta, narratore e musicista dall'intensa sensibilità e dalle spiccate doti comunicative. Le tre arti si fondono nel suo ultimo romanzo breve, *Song for Night*, storia di un bambino soldato espressa in una prosa lirica concisa e pregnante, in cui la narrazione è compressa all'essenziale ed ogni parola è misurata e dolorosamente necessaria, e in cui la sofferenza si sublima in poesia e canto.

Come nelle precedenti opere, l'umanità oppressa che Abani descrive -

immigrati, neri, diseredati ed emarginanti di vario genere nei sobborghi più malfamati di Lagos, Londra o Los Angeles - esprime al contempo un'insopprimibile energia vitale, che scaturisce dall'innato desiderio umano di auto-conservazione anche di fronte alle più inaudite efferatezze. My Luck è un bambino sottratto alla propria famiglia negli anni della guerra civile tra Biafra e Nigeria e costretto a commettere i peggiori crimini e ad assistere alle peggiori sopraffazioni. Eppure si tratta di una narrazione catartica e rigenerante, una discesa agli inferi che si conclude con un possibile ritorno alla luce, per quanto ambiguo. Il lettore stesso viene totalmente inghiottito dal dolore per uscirne infine purificato, dopo aver attraversato insieme a My Luck le lande desolate e gli orrori di una guerra disumana e disumanizzante.

Il testo non fa riferimenti precisi circa la collocazione spazio-temporale della vicenda, al di fuori di alcuni cenni alla tradizione ibo che ci inducono a supporre che si tratti della guerra del Biafra (1966-1970). Questa intenzionale indefinità avvicina l'opera di Abani a quella di un altro giovanissimo autore nigeriano, Uzodinma Iweala, che ha collocato la sua opera prima e storia di un altro bambino soldato, *Beasts of No Nation*, in un altrettanto indefinito paese dell'Africa Occidentale. Abani e Iweala sembrano in questo abbracciare la scelta di molti autori neri della diaspora di trattare eventi terri-

bili come una guerra civile nella loro universalità, estrapolandoli dalla loro contingenza e focalizzandosi sugli effetti distruttivi che tali eventi hanno sull'umanità intera. Entrambi i romanzi, scritti dagli Stati Uniti negli ultimi due anni, mettono anche in luce il fatto che questi conflitti - apparentemente così lontani nel tempo e nello spazio - si trovino in realtà al fulcro della storia mondiale contemporanea e riguardino profondamente anche le nostre società occidentali (come suggerito anche da Caryl Phillips nel suo *A Distant Shore*, vincitore del Commonwealth Prize nel 2003). Durante un discorso tenuto in Tanzania nel giugno 2007, Abani, riflettendo sull'universalità della storia e dell'esperienza umana e sulla capacità degli scrittori contemporanei di ritrarle, affermò: "story is powerful, story is fluid and it belongs to nobody" e riassunse così il suo primario obiettivo di artista africano ma anche migrante e diasporico: "I'm trying to move beyond political rhetoric to a place of ethical questioning".

Questa missione lo differenzia da quella di altri scrittori nigeriani di ultima generazione, come ad esempio Chimamanda Ngozi Adichie che colloca inequivocabilmente il suo secondo romanzo, *Half of a Yellow Sun* - scritto in contemporanea a quelli di Abani e Iweala - sullo sfondo della guerra del Biafra, intrecciando la storia dei singoli protagonisti a quella della loro nazione, con abbondanza di

riferimenti puntuali e dovizia di particolari. Da un lato infatti Adichie sostiene che quella guerra non sia ancora stata raccontata del tutto e meriti nuova attenzione e nuove interpretazioni da parte delle giovani generazioni, eredi e depositarie di quella storia, di quel paese e del suo futuro. Secondo Abani invece i maestri della tradizione nigeriana - da Achebe a Saro-Wiwa, ai quali riconosce tutto il suo debito e la sua gratitudine - hanno già ampiamente ritratto la vicenda nelle loro opere degli anni '70 e '80, dandone una visione realistica e da un punto di vista interno e autentico, e quindi ora il compito delle nuove generazioni sarebbe quello di astrarsi dalla contingenza di quella guerra per dedicarsi unicamente alla loro arte e farne strumento di riflessione e comunicazione universale. Lunghi dal volermi in questa sede schierare con una posizione o l'altra, il dibattito mi pare tuttavia degno di nota e indicativo di quanto fermento animi la produzione nigeriana contemporanea - in patria e nella diaspora - e più in generale della capacità di questi giovani scrittori africani di interrogare la storia del proprio paese e quella mondiale, rileggendole sempre da nuove e stimolanti prospettive, inserendosi in un contesto sempre più ampio e globale e puntando sempre più ad astrazioni e applicazioni che possano rivelarsi universali.

Il protagonista di *Song for Night*, rinominato My Luck dalla madre e così conosciuto lungo tutta l'opera, viene reclutato da un plotone di diseminatori e rilevatori di mine e da subito gli vengono recise le corde vocali, insieme a quelle dei suoi compagni, per evitare che in caso di deflagrazioni i ragazzi si spaventino e gridino distraendo gli altri dal loro lavoro "too intense for idle chatter" (20). Privati della loro infanzia e del linguaggio, i bambini fanno esperienza dell'orrore che li circonda in maniera amplificata: "in the silence of our heads, the screams of those dying around us were louder than if they still had their voices" (35), e inventano una sorta di linguaggio dei segni per sostituire la comunicazione verbale. Attraverso questo mezzo arbitrario ed estremamente immaginifico - esem-

plificato dalla descrizione di alcuni dei segni inventati dai bambini posta a titolo dei singoli capitoli - My Luck, una volta rimasto solo nella foresta, racconta la sua dolorosa storia e il suo periglioso viaggio alla ricerca dei suoi compagni, in una sorta di monologo interiore, espresso in ibo e non in inglese perché la guerra è qualcosa di atavico, un'esperienza che in ogni caso può essere difficilmente descritta attraverso qualunque linguaggio umano. Questa riflessione sulla comunicazione e sui linguaggi accompagna Abani lungo tutta la sua evoluzione artistica - convinto che la lingua crei il mondo in cui viviamo - avvicinandolo all'opera di un grande maestro della tradizione nigeriana, Ken Saro-Wiwa, che per primo nel suo *Sozaboy* (1985) ha ricostruito la guerra del Biafra dal punto di vista di un bambino soldato, attraverso l'uso di un linguaggio nuovo e rivoluzionario, seppur con significative differenze. Trovatosi a trattare questo tema in Tanzania, Abani raccontò di come fosse cresciuto da privilegiato in Nigeria e di quanto la sua esperienza personale fosse molto diversa da quella del carcere per cui, trovandosi a un certo punto della sua vita in una situazione così aliena, confessò di essersi dovuto inventare una nuova lingua per descriverla: "I had no language for it. I was completely broken, completely terrified. Kept trying to find a new language, a new way to make sense of all that."

Allo stesso modo My Luck è costretto a trovare strumenti nuovi di lettura e interpretazione di una condizione disumana e di un sovvertito ordine del mondo per sopravvivere ad essi, oscillando costantemente tra la speranza e la disperazione. Vagando in una foresta devastata e desolata, dove i fiumi straripano di cadaveri e le uniche forme di vita che incontra sono state in qualche modo irreversibilmente menomate dalle bombe o dalla crudeltà umana, My Luck preserva comunque al fondo del suo animo una flebile speranza che da tutto quell'orrore si possa uscire e che da quella foresta possa finalmente riemergere alla luce del giorno. E nonostante tutto, ogni notte, alzando gli occhi al cielo, il firmamento stellato suscita in

lui una "wonderful song for night" (79).

Come nelle precedenti opere, da *Graceland* a *Becoming Abigail*, anche in *Song for Night* la narrazione oscilla tra passato e presente e la memoria gioca un ruolo fondamentale poiché My Luck riconosce che: "before we can move from here, we have to relieve and release our darkness" (104). Per non dimenticare quegli orrori, e perché la sua sofferenza non sia vana, il ragazzo si incide delle croci sugli avambracci con un coltello, una per ogni persona cara persa nella guerra o per ogni essere umano da lui ucciso, a costituire una sorta di cimitero personale e monumento alla memoria di un'esperienza comunque indimenticabile, sia a livello individuale che collettivo. Sebbene molti dei ricordi felici dell'infanzia siano stati spazzati via con atroce irruenza da un passaggio alla vita adulta troppo brusco, da quelle stesse ferite, sia dell'animo che del corpo, riaffiorano la guarigione e la luce necessaria per uscire dall'oscurità:

I feel alone in the world. Yet it is not sadness I feel. This morning; unaccountably, I am filled with an almost unbearable lightness. This light comes not from a sudden wholeness on my part, but from the very wounds I carry on my body and in my soul. Each wound, in its particular way, giving off a particular and peculiar light (151).

Questa capacità di trasfigurare il dolore e la sofferenza più estremi in immagini potenti di pura bellezza avvicina Abani a grandi maestri della narrazione africana, Yvonne Vera prima fra tutti, richiamando immagini come quelle delle *Stone Virgins*, o la sublime trasfigurazione di Phephelaphi che, in chiusura di *Butterfly Burning*, riemerge leggiadra farfalla dalle fiamme. Analogamente *Song for Night* sovverte l'atrocità dell'esperienza della guerra in possibilità di redenzione, conducendo per mano il protagonista - e con lui i suoi lettori - dalla disperazione alla salvezza.

Anche quest'ultima opera riconferma

la capacità di Chris Abani di rappresentare l'esperienza umana in tutta la sua fragilità e talora perversione e di dar voce ad un'umanità per lo più silenziosa e ignorata, verificando l'assunto di Edward Said secondo cui la liberazione come missione intellettuale scaturirebbe da identità migranti, esiliate, decentrate e marginali. La loro stessa esistenza e il tentativo di rivendicare riconoscimento e appartenenza, destabilizza l'idea di centro e periferia, di discorso egemonico e subalterno, agendo dal cuore stesso delle nostre società occidentali e moderne democrazie - così come ampiamente argomentato da Edward Said, Homi Bhabha e Caryl Phillips in testi come *Culture and Imperialism*, *The Location of Culture*, e *A New World Order* rispettivamente. In riferimento alle sue origini e ai suoi modelli estetici e letterari, Abani definì gli scrittori africani "curatori della nostra umanità" e in più di un'occasione ha sostenuto l'impossibilità di risalire ad una sola Africa o ad identità pure in senso essenzialista, per questo la sua opera può a pieno titolo essere letta come un tributo allo spirito umano e come una rivendicazione universale di diritti, libertà e umanità. ↯

Raphael d'Abdon

Napo Masheane, *Caves Speak in Metaphors, Village Gossip*, Johannesburg, 2007, pp. 105

Napo Masheane è un soggetto integrale e integrante della cultura poetica (e non solo) di Johannesburg. La sua prima, attesa, raccolta di poesia e saggi *Caves Speak in Metaphors* rappresenta la preziosa testimonianza del viaggio - non di certo concluso - di un'artista che, seppur giovanissima, ha già raggiunto una notevole maturità artistica e spirituale, ed è riuscita a guadagnarsi un posto di rilievo nello scenario culturale sudafricano del nuovo millennio.

"Napo Masheane è una delle figlie e delle madri della poesia orale nel Sudafrica contemporaneo" scrive

Natalia Molebatsi nella prefazione al libro, riferendosi alla sorella e collega poetessa. La natura marcatamente orale della scrittura è il pilastro sul quale poggia l'intera raccolta. Scorrendo le pagine di *Caves Speak in Metaphors* si viene infatti travolti dall'eco della voce passionale e possente, dalla "verbosità" travolgente, dall'oralità straripante dei versi di Masheane, cantastorie tradizionale africana (*spoken word artist*), saggista, drammaturga e regista teatrale pluripremiata. Intellettuale completa ed eclettica, attenta alle dinamiche del proprio presente, Masheane è un'artista che si potrebbe definire, secondo lo schema castiglionesco, rinascimentale.

La voce che risuona in *Caves Speak in Metaphors* è di quelle che risvegliano emozioni primigenie che troppo spesso giacciono sopite in anfratti nascosti delle nostre anime e che solo il poeta autentico, grazie alla propria sensibilità e conoscenza, sa risvegliare, andando a toccare corde irrigidite dello spirito del lettore/spettatore. Ciò che stupisce e ispira maggiormente nella poesia e nella prosa di Masheane è il valore di una saggezza antica e profonda che affonda le radici in mondi sia sensibili che soprasensibili e che riaffiora in ogni verso, in ogni figura retorica. Mondi che appartengono tanto ai tempi remoti degli dei e delle dee africani, della leggenda, del mito, quanto a quelli drammaticamente attuali della storia del suo paese, una storia che parla di colonialismo, neo-colonialismo, townships, ghetti, violenza e oppressione.

Attraverso la propria esperienza di giovane poetessa africana emancipata che vive in maniera armonica la relazione con il proprio Io, la propria coscienza critica e la società in cui vive e scrive, Masheane incarna una voce collettiva finemente diversificata. Nei suoi versi si intrecciano la voce delle donne, degli oppressi, degli artisti, dei rivoluzionari. È una voce colma d'amore, ma anche pungente e disincantata, che proviene dal cuore di una poetessa che rifugge etichette e definizioni precostituite ("Sistas and Brothas/I refuse to be named, labelled, classified/Black, dark or coffee/And My God ain't,

ain't, ain't/Brown, dust-like or toffee/My God can only, only, only be AFRICAN/And so am I").

Napo Masheane possiede l'abilità di connettere le sue radici africane, la profondità del suo linguaggio che si nutre di proverbi e canti tramandati dai suoi antenati, al suo essere donna moderna, indipendente e colta. *Caves Speak in Metaphors* crea un ponte tra i mondi del passato e del presente che oggi più che mai si intersecano nel complesso panorama socio-culturale sudafricano. Con un linguaggio polisemico e un ritmo che di volta in volta accompagna melodie distinte (blues, dub, hip hop) Masheane crea un testo ipnotico, che riesce nella difficilissima impresa di tradurre in testo scritto la potenza della performance orale.

Ma la scrittura in *Caves Speak in Metaphors* non è tutto. Come ricorda Onjezani Kenani "[S]he does not write poetry for poetry sake, 'full of sound and fury signifying nothing' to quote William Shakespeare's *Macbeth*". E infatti il contenuto si rivela fondamentale almeno quanto la forma. È sufficiente scorrere le nove sezioni in cui è suddiviso il testo per comprendere la vasta portata e l'urgenza degli argomenti trattati da Masheane. Le prime sette sezioni ("I am God", "Just for girls", "My People As We Are", "My Kind of Man", "Revolution Screams", "Lesson Cooked in Love" e "As a Poet Like") raccolgono quasi tutte le poesie e i canti del repertorio dell'autrice, e abbracciano questioni che vanno dal tributo al potere salvifico dell'antica spiritualità africana; dalle riflessioni sul complicato rapporto femminismo/*womanism* al sostegno morale e politico nei confronti dei popoli indigeni oppressi in Africa e nel mondo; dall'amore come esperienza nella quale i confini tra carnalità e spiritualità sono quanto mai labili alla rivoluzione come occasione mancata dai padri della cosiddetta "liberazione" e necessità storica nel Sudafrica del "nuovo apartheid" (non più razziale ma economico), di cui devono farsi carico i giovani della sua generazione.

Le due sezioni conclusive ("Cooked Reflections" e "Poetry As a Woman's

Tone”) raccolgono sia saggi articolati che brevi riflessioni su temi quali l'autonomia creativa del poeta in un mondo omologato e l'importanza della forma e della metrica nella poesia. Il tutto in chiave assolutamente afrocentrica, con toni che non tradiscono alcun tipo di timore riverenziale e/o sudditanza psicologica nei confronti della tradizione poetica europea. Con chiarezza e stile accattivante Masheane racconta il suo rapporto con gli “strumenti” di cui si serve ogni artista che ha a che fare con la parola: allegoria, antinomia, sillogismo, ecc. E lo fa senza pedanteria, rifuggendo dalla terminologia ermetica e dai tecnicismi pseudoscientifici cui spesso si ricorre quando dalle nostre parti si parla di poesia.

Muovendosi sinuosamente tra linguaggi urbani contemporanei e tradizioni così antiche che coincidono con le origini dell'umanità, Masheane spiega così anche cos'è il rap, cosa significa *slam poetry*, cosa si intende quando si parla di hip hop, qual è il rapporto tra *performer* e pubblico nella poesia orale, e qual è la funzione che ricoprono indovinelli, proverbi e panegirici nella cosmologia poetica africana. Ma probabilmente la figura chiave di *Caves Speak in Metaphors* (e dell'intera produzione artistica di Masheane) è la donna, madre coscienziosa, sorella premurosa, amante pagana e dea liberatrice. Il ruolo assunto dalla donna (creatrice di vita e suprema riparatrice di armonie perdute) in qualsivoglia processo di de-colonizzazione sia materiale che spirituale è quello di faro-guida e ispiratrice (“I worship myself/Over the valley of triumph/Little darkness before light/Plugging my soul bright/I build the nation blind/And wonder when Uhuru/Is born, who will sing her name?”). Oggi come ieri, in Africa come in Europa e nel resto del mondo, l'immagine, la visione di una donna/dea liberatrice è un incubo che scuote le fondamenta di un mondo sempre più eislerianamente “maschile”, in preda a paure di ogni tipo e a ossessioni irrazionali di dominio e supremazia.

Sebbene proveniente da mondi apparentemente lontani, il messaggio di Masheane giunge forte e chiaro: per

vivere in armonia con il proprio prosimo, il proprio ambiente e per conoscere il passato, il presente (e quindi cercare di render migliore il futuro), non esistono formule semplici o comode scorciatoie. Bisogna intraprendere un viaggio, lungo e faticoso, che passa attraverso la scoperta di sé stessi, l'auto-interrogazione e la critica schietta dei mali che da più parti ci opprimono. Solo intraprendendo questo viaggio si potrà ricominciare a percepire ciò che unisce - invece di ciò che divide - e ad apprezzare nuovamente la bellezza della vita di cui il poeta è custode. Solo così potrà ritornare a scegliere l'amore e a ripudiare la paura. Spesso, per varie ragioni, non si vuole o non si riesce a misurarsi con questa sfida morale che oggi, nell'era della globalizzazione, è più che mai improcrastinabile. Il poeta questo lo comprende. E viene in soccorso.

Spesso, quando si discute di Sudafrica, si ricorre a una parola di cui pochi comprendono il vero significato: *ubuntu*. Se si vuole scoprire il senso profondo e complesso di questo termine, *Caves Speak in Metaphors* deve essere uno dei primi luoghi dove andare a cercare. -

Itala Vivan

I nostri semi - Peo tsa rona. Poeti sudafricani del post-apartheid, a cura di Raphael d'Abdon, ed. Di Salvo, Mangrovia, Napoli 2007, pp. 388

Come indica Raphael d'Abdon nella sua Introduzione, la raccolta antologica qui presentata è il frutto di un anno di ricerca nelle più importanti township urbane sudafricane ove il lavoro sul campo - poiché di questo si è di fatto trattato - ha reso un'abbondante messe di composizioni poetiche di giovani e giovanissimi cresciuti nella temperie culturale del post-apartheid. Il libro contiene un gran numero di testi prodotti e trasmessi oralmente, che il curatore ha raccolto e tradotto a fronte, corredandoli di note indispensabili alla fruizione. Gli

autori sono 28, 24 dei quali hanno fornito il testo scritto, e 4 che hanno preferito non comparire in forma scritta ma soltanto nell'esecuzione orale riportata nel dvd allegato all'antologia.

L'intento dichiarato del curatore è stato quello di rappresentare al massimo il movimento degli *spoken word artists* che appare di grande rilievo nel panorama culturale del Sudafrica contemporaneo: e per raggiungere lo scopo ha mirato a raccogliere il maggior numero possibile di voci, in modo da offrire un documento rappresentativo del presente. E' chiaro che così facendo d'Abdon ha seguito un criterio socioculturale, più che strettamente critico, e ha incluso autori molto diversi e diversamente efficaci, o diversamente maturi da un punto di vista espressivo.

Il movimento degli artisti orali, o della parola parlata, è uno dei fenomeni più cospicui nel panorama letterario del Sudafrica post-apartheid, e ha assunto un'ampiezza difficilmente documentabile data la sua natura specifica che lo rende elusivo e allo stesso tempo onnipresente. Questi poeti appartengono per molti aspetti alla tradizione più genuinamente africana, ed antica, del paese; e però allo stesso tempo ne costituiscono un esito nuovo e inaspettato, avvincente nella sua imprevedibilità, dato che fondono le antiche consuetudini orali con aspetti avanzati della modernità. Essi infatti non sono poeti “letterati”, né professionisti della trasmissione orale, ad esempio, bensì rappers “virtuosi”, poeti freestyle e narrastorie, e sono nati nel e per il contesto urbano delle township in cui si annidano e che esprimono.

D'Abdon informa che sono gli esponenti di un'estetica nera e che - sebbene comprendano anche poeti bianchi come Miller, Kaganof e d'Offizi - sono quasi tutti neri e maschi (anche qui, con delle eccezioni, come le donne del collettivo Feelah Sistah). Nulla che possa venire accostato alla produzione epica dell'*izibongo* zulu che pure aveva saputo convertirsi nel presente dell'apartheid e piegarsi all'uso politico nei versi di Alfred Temba Qabula, il poeta del sindacato nero Fosatu; nulla che ricordi l'alta

poesia xhosa, il *praise poem* che aveva trovato una voce forte e riso- nante in S.E.K. Mquhayi; nulla che li colleghi direttamente ai poeti della stagione di Soweto, neppure a quelli più clamorosamente legati all'oralità come Oswald Mtshali e Mafika Gwala. Una generazione nuova, dunque, che nella libertà del postapartheid trova spazio per creare una consuetudine espressiva fortemente innovativa, anche se ancora una volta questa nuova poesia nasce sempre - come già precedentemente in Sudafrica - nel contesto della collettività e nell'occasione aggregante del sociale comunitario. Se oggi i punti d'incontro sono l'Horror Café di Newtown, a Johannesburg, i ciphers (cerchi di espressione poetica) improvvisati e le "esplosioni" poetiche (secondo la suggestiva definizione del curatore), le caratteristiche di questa nuova produzione rifondano il segno tutto africano della mescolanza dei generi e delle forme, le modalità stilistiche della ripetizione variata, delle liste di nomi e della forma antifonica, l'uso di linguaggi creolizzati e non standard, il ruolo essenziale del fattore sonoro e musicale che tende a prevalere sui valori semantici e anche soltanto verbali. E non mancano i collegamenti con la produzione poetica nera statunitense, con cui il rapporto è evidente: nonostante le distanze geografiche e le differenze culturali, la globalizzazione della rete unisce fulmineamente esperienze di matrice diversa che trovano riscontro in una ricerca poetica e/o musicale analoga. L'ampia e circostanziata Introduzione di d'Abdon - che nell'antologia è preceduta da una bella prefazione di Zakes Mda, il quale appare lieto di dare la sua benedizione all'impresa - è molto utile a chi voglia avvicinare il Sudafrica di oggi ed esplorarne gli esiti culturali più avanzati. D'Abdon ha fatto un ottimo lavoro, e la sua ricerca ha saputo giovare, forse inconsciamente - o, meglio, spontaneamente - del metodo antropologico dell'osservazione partecipata, dato che egli ha vissuto per un anno in mezzo agli artisti orali seguendoli dovunque essi si manifestassero, e finendo quasi per diventare uno di loro, non fosse per l'attenzione critica

che in lui rimane sempre giustamente sorvegliata nonostante l'entusiasmo del ricercatore.

Le singole voci contenute nell'antologia sono, come si accennava, di livello assai diverso, ma vanno citati alcuni autori di spicco, come Mak Manaka, Natalia Molebatsi, Samiel X, Andrew Miller. In calce alla raccolta vi sono utili schede bibliografiche dei singoli poeti, complete di indirizzi e-mail. I testi raccolti sono tradotti con attenzione e sapienza, e l'idea di aggiungere un dvd alle pagine scritte è davvero eccellente, perché questa poesia va assolutamente ascoltata per manifestarsi. Veramente bravo, questo ricercatore che è andato a caccia di poeti e ne è ritornato con un grosso bottino che ha messo a disposizione del pubblico italiano. ▸

Itala Vivan

Nuruddin Farah, *Knots*, Riverhead Books (Penguin Group), London 2007 ; trad. it. *Nodi*, Milano, Frassinelli, 2008, di Silvia Fornasiero, pp. 502

.....

L'ultimo romanzo di Nuruddin Farah, *Nodi*, rientra nella struttura di trilogie caro a questo autore e viene a collocarsi accanto al precedente *Legami*, di cui costituisce una sorta di variante. In entrambi i casi infatti si ha un protagonista che ritorna a Mogadiscio, la capitale distrutta e sconvolta dalla guerra per bande, per riannodare le fila di un discorso filiale con la natia Somalia. La differenza sostanziale è che in *Legami* si tratta di un uomo, Jeebleh, che si immerge nel contesto slabbrato e pauroso di quella società inseguendo i legami familiari ma verificandoli e rifiutando i legami di sangue proclamati dai clan, mentre qui il viaggiatore che approda in Somalia è una donna, Cambara, che lascia un pacifico Canada apparentemente per riprendere in mano le proprietà della famiglia occupate da un signore della guerra, ma di fatto per ricucire se stessa e il suo passato, per trovare un senso del proprio desti-

no che si riallacci all'esperienza vissuta ma che guardi in avanti.

Anche qui (come in *Legami*) il narrare è percorso da un onnipresente *Leimotiv*, il fetore e il sudiciume che accompagnano i personaggi negativi e i luoghi dove essi abitano, a simboleggiare il decadimento e la corruzione che li caratterizzano. Anche qui, il personaggio reduce da anni di vita in paesi occidentali deve affrontare l'economia di guerra ma anche di corruzione che governa la Somalia, i rischi e gli agguati, i combattimenti e le tensioni di un mondo spartito fra gruppi in concorrenza armata. La disintegrazione della società somala viene ulteriormente esplorata con gli occhi di una donna costretta a nascondersi dietro un fitto velo (non a caso, un velo straniero, come è straniero l'uso del velo alle donne somale) per uscire di casa. Alla fine anche Cambara, come Jeebleh, trionferà e costituirà un nucleo di mondo nuovo e diverso in cui agli antichi legami e nodi di sangue e di affari si sostituiscono rapporti franchi e civili, coraggiosi. Cambara è il perno di un movimento di riscossa, la mitica "donna che tiene il cosmo in equilibrio sulla testa", colei che con astuzia, pazienza e saggezza ricuce una trama di amicizie, fedeltà, rispetto organizzando - lei che è attrice e scrittrice - uno spettacolo teatrale in cui reciteranno tutti coloro che lei ha strappato all'orrore della guerra e anche quanti sono entrati nella rete del suo discorso amoroso, uomini e donne. In questo romanzo, però, ancor più che in *Legami* la Somalia è un fantasma, un'assenza sempre evocata e mai visibile, un territorio dell'immaginazione e del desiderio. Paesaggi, sfondi, luoghi e ambienti acquisiscono un carattere fantomatico, come fossero brandelli di sogno. E se in tutta la narrativa di Farah il sogno ha sempre un ruolo funzionale, qui deborda confondendosi con il reale. Cambara cammina per le strade, i mercati semiclandestini, l'albergo amico e le case insidiate dai guerriglieri come fosse una sonnambula, a causa della mancanza di sfondi che abbiano la forza della realtà. E' un personaggio che risulta privo di radi-

ci ma anche di contesto, e i suoi movimenti assumono la direzione e l'andatura che avrebbe una marionetta tirata da fili invisibili che si spostasse su un palcoscenico appositamente preparato. Non è un caso che il romanzo si soffermi sulla vicenda di Pinocchio, la marionetta che finisce per diventare bambino; che implichi una serie di scene che riguardano la costruzione di maschere (identitarie?), e che si concluda con una lunga messa in scena teatrale, poiché sin dall'inizio si ha l'impressione di essere in una recitazione che potrebbe arrestarsi ogni momento, così come di fatto si arrestano spesso le prove dell'opera di Cambara, intitolata *L'aquila e i polli*.

L'insieme trasmette una sensazione di artificiosità e di forzatura astratta, sottolineate dall'intervento della voce narrante autoriale che dall'esterno interviene di tanto in tanto a chiarire la situazione della protagonista, quasi come una didascalia in un testo teatrale: "Suo figlio è annegato, il suo matrimonio in sostanza è finito, e Cambara è in Somalia, dove ha più tempo per riflettere. E' forse venuta a Mogadiscio perché spera di scacciarlo dalla sua vita?".

Nuruddin Farah ha sempre giocato sui personaggi femminili che scruta dall'interno, con attenta sensibilità e con profonda cognizione della diversità di genere. Anche qui, Cambara è una vera eroina, e per di più vittoriosa, nell'universo degradato ove decide di trasferirsi. In mezzo alle macerie di un mondo in rovina riconquisterà il senso dell'esistenza per sé e per gli altri, scacciando il fetore e il disordine. Forse troverà anche un nuovo legame di affetti grazie alla presenza di Bile (personaggio proveniente da *Legami*), ma per ora il sesso rimane lontano da questa fase della ricostruzione identitaria che sta al centro del romanzo. Il lettore rimane con la sensazione di un discorso astratto, di un procedimento a tesi che non trova sufficiente linfa nel linguaggio come sempre intessuto di indovinelli e proverbi, di paragoni desunti da un mondo africano selvaggio ormai estromesso dalla Somalia di oggi, dove elefanti e cammelli, aquile e alligatori, risul-

tano scomparsi e comunque invisibili.

Complessivamente, il livello di questo'opera risulta deludente rispetto alla forza dell'immaginario che ha spinto le opere precedenti di Nuruddin Farah, sino alla trilogia "Sangue al sole". Qui, inoltre, anche la traduzione è a tratti affannosa e segnata da cadute di registro narrativo, con l'effetto di creare vasti buchi nel tappeto prezioso e complicato che è pur sempre il raccontare di questo scrittore a noi così caro. -

Raphael d'Abdon

Kopano Matlwa, *Coconut*, Jacana, Johannesburg, 2007, pp. 190

Nel gergo di strada di Mzansi, *cocunut* ("noce di cocco") è un termine che, prendendo a prestito un'immagine tratta dal mondo della botanica, indica colui/colei che è nero fuori ma si sente bianco dentro. Un individuo quindi che vive in una situazione esistenziale tribolata, in crisi d'identità, dissociato/a da sé stesso/a e dalla propria anima.

Il romanzo d'esordio *Coconut* della giovanissima Kopano Matlwa, vincitrice dell'European Union Literary Award 2007, mette in scena uno dei paradossi, probabilmente il più drammatico, del Sudafrica contemporaneo: quello secondo il quale i neri, pur vivendo teoricamente in un paese "libero", rimangono condannati a vivere in una situazione di inadeguatezza e incompiutezza. Un paradosso che non può non richiamare alla mente quello antico, zenoniano di Achille e la tartaruga, il quale postula che se Achille venisse sfidato da una tartaruga nella corsa e concedesse alla tartaruga anche solo un piede di vantaggio, non riuscirebbe mai a raggiungerla. Infatti "più veloce" si troverebbe nella condizione di dover sempre raggiungere il punto occupato precedentemente dalla tartaruga la quale, nel frattempo sarà a sua volta avanzata verso una nuova posizione che perpetuerà la sua situazione di

favore. Perciò, quando Achille raggiungerà la successiva posizione occupata dalla tartaruga, questa sarà nuovamente avanzata, precedendolo ancora. E così via, all'infinito. In tal maniera la distanza tra il fulmineo Achille e la lenta tartaruga, pur riducendosi verso l'"infinitamente piccolo", non arriverà mai a essere pari a zero. Una situazione paradossale che ricalca fedelmente i vari rapporti di vicinanza/lontananza esistenti tra neri e bianchi nel Sudafrica di ieri e di oggi: una rincorsa alla *whiteness* da parte dei neri che, per ovvie ragioni, non potrà mai concludersi in maniera definitiva.

"Never white enough, never good enough" potrebbe essere il sottotitolo ipotetico di quest'opera nella quale il *gap* incolmabile tra il volere "essere bianco" e il non poterlo mai diventare completamente sta alla base del senso di disagio esistenziale della protagonista Ofilwe, una giovane ragazza appartenente alla nuova borghesia nera, che vive con la famiglia in una *gated community* ed è ossessionata dal dimenticare tutto ciò che le ricorda la sua "negritudine". Nel diario sul quale scrive con regolarità, Ofilwe descrive un mondo illusorio dove tutto ciò che è bianco è bello e garantisce libertà e felicità, mentre tutto ciò che ricorda le proprie radici africane (lingua, religione, costumi) non è altro che un ingombrante fardello di cui doversi sbarazzare in nome dell'avanzamento nella scala sociale. Nonostante la facciata di sicurezza che la protagonista ostenta quando, come sul posto di lavoro, può mostrare con orgoglio la propria "bianchezza" acquisita, Ofilwe è un personaggio infelice e tormentato da dubbi. Contrariamente a quanto sostenuto in tutte o quasi le recensioni disponibili, *Coconut* è un romanzo profondamente triste, malinconico, segnato indelebilmente da un senso d'impotenza e rassegnazione di fondo nei confronti di un vissuto quotidiano claustrofobico e frustrante ("I do know that this world is strange, though, and I somewhat of an anachronism. Locked in. Uncertain whether I have come to love this cage too").

Un romanzo fin troppo palesemente

fanoniano, seppur non del Fanon de *I dannati della terra*, ma di quello, più amaro, di *Pelle nera, maschere bianche*, nel quale trovano spazio molte ossessioni e idiosincrasie psicologiche proprie del soggetto nero colonizzato analizzate in maniera magistrale dallo psichiatra/filosofo martinicano. Il tema centrale di *Coconut* - peraltro classico nella cosiddetta postcolonialità - è quello dello sradicamento culturale del nero da se stesso. Egli, privato della propria dignità, della propria identità, del proprio passato, del senso di appartenenza a una storia autenticamente propria ("I understand nothing of the history of the church. I do not know what the word 'Anglican' means [...]. It is simple. I come here because I feel I belong. [...] The traditions of the church are my own. I do not have any others") si trova a inseguire, per tentare vanamente di farli propri, modelli culturali esogeni rispetto al proprio passato e alle proprie tradizioni. Modelli il cui assorbimento, soprattutto sul versante linguistico, appare a una mente alienata come l'unica soluzione razionale ai problemi della vita quotidiana ("I spoke the TV language, the one Daddy spoke at work, the one Mama never could get right, the one that spoke of sweet success"). Secondo questa chiave di lettura, che è quella sposata da Ofilwe, è innegabile che il modello, lo stile di vita europeo sia ancora oggi a livello politico, economico e culturale quello al quale tutti (bianchi e neri) sono naturalmente spinti ad ambire e a far proprio. Il pensiero forte legato al concetto di Rainbow Nation (che - in sostanza - vuole che il Sudafrica del post-apartheid sia un paese pacificato nel quale, come per i colori dell'arcobaleno, i popoli e gli individui convivono fianco a fianco in perfetta armonia) ha pervaso sistematicamente ogni singolo spazio della politica e della cultura, sostituendosi al precedente pensiero forte dell'apartheid come catalizzatore unico di una società tuttora profondamente stratificata e divisa secondo linee razziali. Nascosto dietro il totem della democrazia esiste al contrario un paese sottoposto a un duro regime neocoloniale ove le forme di dominio e sopraffa-

zione sulle quali si era edificato lo stato dell'apartheid non sono state smantellate, ma raccolte in eredità dai leader attuali e sapientemente celate, come acutamente osserva Kaganof, dietro una mano di vernice policromatica:

Brothers and sisters
you still getting dissed
That didn't stop
except for window dressing
[...]
And what about the elections?
You can stand in a queue
all day every five years
but the land is still theirs
[...]
Previously dissed
my point
that you might have missed
is that Amandla lost the plot
when democracy got the vote
Instead of nonkululeko
Nowadays it's all the Yiddish white
folks
going "Viva Nelson Mandela"
with their fists in the air
(cit. dall'antologia *I nostri semi* -
Peo tsa rona, di R. d'Abdon,
136-38)

A partire dal pensiero forte della Rainbow Nation (che l'élite politica e culturale al potere considera il mezzo più efficace per mantenere coesa una situazione sociale altrimenti esplosiva), sta costruendo le proprie fortune un'intera generazione di intellettuali e scrittori (compresa Matlwa) che continua, in forme differenti, a girare a vuoto, ovvero a interrogarsi sulle mutazioni in atto nei rapporti tra razze, perdendo però in tal modo di vista le cause reali, più profonde, che contribuiscono a perpetrare le condizioni di separazione tuttora ben presenti tra i cittadini sudafricani. Questo è un passaggio storico delicatissimo, che va compreso in tutta la sua complessità. Se, come fa Matlwa, non si sottopone a una critica severa questa realtà di fatto, pur denunciando con toni letterariamente gradevoli alcuni suoi aspetti socio-psicologici superficiali, si finisce con il continuare ad accreditare una visione della realtà molto insidiosa. L'intero ordine sociale, la vita intellettuale, in gene-

rale l'intera cultura sudafricana odierna si sta infatti strutturando su un gigantesco mito, probabilmente mostruoso quanto quello dell'apartheid. Il mito che il Sudafrica si sia liberato dalle catene dell'oppressione coloniale. È sufficiente camminare in una qualsiasi *township* per comprendere come, sia a livello economico-politico sia, come dimostra Matlwa, a livello culturale, poco o nulla sia cambiato dai tempi della segregazione istituzionalizzata. Il bianco resta in cima alla piramide (in compagnia oggi di qualche cafone nero arricchito come il padre di Ofilwe o di un pugno di "black economic empowerment partner[s]") per scalare la quale non esiste alcuna alternativa alla "latificazione", per usare un termine fanoniano.

Il limite principale di *Coconut* consiste nel non cercare di problematizzare i paradossi e i miti che sottendono la menzognera "grande narrazione" - per dirla con Lyotard - della Rainbow Nation. L'autrice si limita a narrarne alcuni aspetti dolorosi ma comunque secondari, senza cercare di avanzare possibili soluzioni, ma anzi suggerendo l'idea pessimistica che l'unico orizzonte plausibile per un giovane nero che ambisce a migliorare la propria posizione sociale sia quello di una triste, rassegnata, accettazione di un presente ancora una volta tinto prevalentemente di bianco. Con la differenza fondamentale, drammaticamente sofferta dalla protagonista, che, rispetto al passato, questo presente non pare offrire vie d'uscita alternative.

Mancando di un'analisi dinamica e originale della realtà nella quale la storia di Ofilwe è ambientata, *Coconut* si rivela un romanzo non totalmente compiuto, che non sposta l'asse narrativo su orizzonti innovativi e rimane ancorato a obsoleti schemi interpretativi intrappolati nell'opposizione binaria bianco/nero. Nel complesso, infatti, Matlwa non si spinge - salvo in brevissimi passaggi - a cercare nuovi significati in quella ricchissima miniera narrativa dell'"ordinario" nella quale, all'alba del post-apartheid, Njabulo Ndebele aveva indicato ai giovani scrittori di andare a scavare per (ri)trovare mate-

riale creativo originale. In *Coconut* l'autrice non riscopre l'ordinario, il quotidiano, con tutte le sue contraddizioni palesi e nascoste, ma lo fossilizza. In altre parole essa non compie nessuno sforzo per gettarsi oltre i confini narrativi imposti dalla cultura dominante, che dati alla mano (almeno per ciò che riguarda il mercato editoriale) è ancora una cultura prodotta e diffusa da élite bianche. La stessa natura del premio letterario vinto dall'autrice dimostra come uno scrittore, che aspiri a una qualsiasi forma di riconoscimento artistico e a essere *marketable*, sia obbligato ancora oggi a misurarsi con un mercato controllato da una cultura di chiara matrice europea. Con tutto ciò che questo comporta in termini di libertà creativa, la quale, obbligata giocoforza a rimanere dentro i confini del *politically correct* ritenuti accettabili da giurie e pubblico di lettori (entrambi, ancora una volta, prevalentemente bianchi), deve necessariamente muoversi all'interno di una scrittura di compromesso.

"Sometimes in life you have to push the boundaries, be creative, stretch your resources and take the road less travelled to get what you want", dichiara con uno scatto d'orgoglio Ofilwe verso la conclusione della storia. Pur mettendo in bocca al suo personaggio un pensiero così penetrante e attuale, Matlwa di fatto va, con il suo romanzo, nella direzione opposta, scegliendo la strada comoda che porta ai salotti dei premi letterari, alle vendite garantite e alla gloria mediatica. Al contrario, il cammino che porta a una reale emancipazione culturale per le nuove generazioni è (e sarà) tutto in salita, e quasi nessun giovane romanziere nero sembra aver fatto proprio fino in fondo questo scomodo principio. Con scrittori come Matlwa e Niq Mhlongo, che si muovono ondivaghi tra assimilazione e ribellione, e dopo la perdita di Sello Duiker (l'unico romanziere di talento del post-apartheid, morto prematuramente suicida non ancora trentenne), la generazione dei giovani *novelists* neri pare orfana di autori/autrici capaci di produrre opere originali e incisive destinate a lasciare tracce significative di sé nel tempo. Rispetto al tea-

tro e alla poesia, la *fiction* appare in ritardo su questo terreno. La speranza è che, imparando dagli errori commessi, questi autori sappiano presto trovare il bandolo della matassa e colmare questo vuoto. Il talento di certo non manca, ma va incanalato in altre, più fruttifere, direzioni. —

Flavia Sbrilli

Nicholas Mhlongo, *Dog Eat Dog*, Johannesburg, Kwela Books, 2006, pp. 222

Se fosse un testo audio, se anziché leggerlo, potessimo ascoltarlo, saremmo subito immersi in un mare di suoni, di musica Afro-pop, di musica rap, di kwaito, su cui si intona una nuova poesia di strada, nata dalla contaminazione di dialetti, gerghi suburbani, lingue africane diverse e l'inglese, dove la combinazione di zulu e sotho, ad esempio, diventa "Zutho". Dove il kwaito non è più solo musica, ma l'espressione di un'intera nuova generazione. Di questa giovane ed energica generazione parla e ad essa è rivolto *Dog Eat Dog*, il primo romanzo, molto autobiografico, dello scrittore sudafricano Nicholas Mhlongo, che a settembre sarà pubblicato da Morellini Editore nella collana Griot, dedicata alla narrativa africana e caraibica, e che si presenta già come una sfida per traduttori impegnati nel compito avvincente di renderne il ritmo e la varietà linguistica. Irriverente, esuberante, chiassoso, il romanzo è ambientato a Johannesburg nel 1994, l'anno inebriante delle prime libere elezioni post-apartheid. Il protagonista è Dingamanzani Njomane, narratore in prima persona, un diciannovenne scaltro e astuto, come l'apartheid e la vita nella township gli hanno insegnato ad essere, che, mentre è ospite della YMCA, si da da fare per rimanere, finanziato, all'Università del Witwatersrand. Ma la tanto attesa borsa di studio gli viene negata. Dingz sa che questo per lui significherà tornare alla vecchia vita inutile di Soweto con compagni di giorni

senza futuro, senza la possibilità di un lavoro. Memore degli insegnamenti del padre ormai defunto, canticchianando una canzone di Peter Gabriel "Don't give up", decide di non darsi per vinto. Così non perde tempo e va a reclamare all'ufficio competente, quanto, secondo lui, gli spetta. Lo fa con arroganza, insolenza, utilizza la dissimulazione come arma propria e difende il diritto alla bugia "I was not ashamed that I lied. Living in this South Africa of ours you have to master the art of lying in order to survive". Non aspetta il suo turno, ma contravviene ad ogni regola come se gli fosse dovuto. Non risparmiando un'impiegata di colore, Rachel, cui destina, ricambiato, insulti gratuiti. Altri insulti e frasi scurrili si scambia con comparse senza nome. In fila ad uno sportello bancomat, alla richiesta di una donna bianca di aiutare un'anziana nera nel prelievo di denaro, Dingz si risente: "Why pick me...? It is because I'm black?", e poi riflette "Yes, it is true that I was implying that she was a racist. It was the season of change when everyone was trying hard to disown apartheid, but to me the colour white was synonymous with the word and I didn't regret what I have said to the blond. Anyway, I had been told that playing the race card is a good strategy for silencing those white who still think they are more intelligent than the black people. Even in Parliament it was often used." Perché, anche se sotto nuove forme, il razzismo ancora esiste, afferma Dingz più avanti nel libro, e mentre il giovane nero soffre la povertà, il bianco è viziato da troppo benessere, ma, per il resto, neri e bianchi non sono disegnati in contrapposizione. Nessun personaggio è candido; sono un po' tutti maleducati, sconci, sgradevoli. La stessa brotherhood tra fratelli neri sembra un gioco di furbesche complicità, o una compiaciuta piccola associazione a delinquere, ai danni dell'uomo bianco, in perenne debito storico. I fatti dei primi capitoli ci tengono un passo indietro dal narratore, un personaggio che non conosciamo se non attraverso alcuni comportamenti. Poi, nel susseguirsi delle analessi, costruite sul ricordo, ma buttate là come un

inciso, si smette di tenere le distanze, di giudicarlo, si entra nella vicenda, iniziando a capire da dove viene, la si sostanzia con l'amore e il dolore di cui è stato capace, come nel racconto della morte del padre, e con l'indifferenza e la violenza che, ragazzino, ha assaggiato indifferentemente dai bianchi e dai neri. Rievoca il "Big Punisher", un insegnante quantomeno sadico, le incursioni notturne della polizia con cani aggressivi nella casa di Soweto, i poliziotti corrotti, e, per le strade di quella "abject pit of red earth", neri crudeli, convulsi e disonesti, come i "minitaxi-drivers" che tanto ricordano gli scafisti delle nostre sponde. Accanto si muove un'umanità indistinta nella sua disperata normalità, bambini di strada, che si intontiscono respirando colla, ragazzine che si danno per noia, senz'altro, il passante per la strada che comunica solo con urla e offese. Ma l'occhio che guarda non è mai moralista. Se c'è, il commento è breve e conciso ed è affidato a un amico del protagonista. In questo caso è Theks, un'amica, a dire "People doesn't know how to talk in this city. All they do is shout and swear at each other".

Lacónico anche il commento di un altro amico, Dunga, in occasione del linciaggio di alcuni ricettatori ammazzati dalla folla inferocita, "Life is cheap and death is absolutely free of charge". In questo mondo spesso delirante, Mhlongo dipinge a brevi tratti qualche figura familiare: la zia, con i suoi ricordi del passato, "In our days life was communal. When one family cut his finger, the rest of us bled", con la sua fede nell'ubuntu "the invincible gold of human companionship"; il padre, cantore allegro e suonatore di Xizambi, la madre, innamorata e gelosa. Poi amore, sesso, amicizia. Sullo sfondo i temi che stanno a cuore allo scrittore, quelli emersi con le complicazioni che la libertà ha messo in luce e con i quali si misura la sua generazione: alcolismo, AIDS, disoccupazione, politica, società, crimine e stupro, quest'ultimo con la più alta incidenza al mondo. Su di essi Mhlongo riflette, raccontando nella storia altre storie udite per caso nei gabinetti pubblici, in autobus o in

treno, per le strade, nei bar, o animando discussioni e sagaci battute intorno a un tavolo, tra una birra e un'altra. Ed è così che finisce il libro, al bar, dove Dingz, i suoi amici e la sua ragazza si ritrovano a far battute, spesso taglienti, a parlare di politica, mangiando patatine. Ancora insieme, vitali, allegri, spesso sgradevoli e arrabbiati, convinti di poter dire la loro, riflesso di un mondo complesso e frammentato, nuova generazione ibrida, la kwaito, cui appartiene l'autore, e alla quale si rivolge come al suo pubblico privilegiato, certo dell'impegno cui è chiamata: trovare una strada nelle nuove emergenze del Sudafrica post-apartheid. -

Tiziana Morosetti

Wole Soyinka, *Sul far del giorno*, trad. it. Alessandra Di Maio e Valeria Bastia, a cura di Alessandra Di Maio, Frassinelli, Milano, 2007, tit. orig. *You Must Set Forth at Dawn*, pp. 708

.....

Le letterature africane si sono recentemente arricchite di due opere di grande mole, *Wizard of the Crow* di Ngugi wa Thiong'o (2006, originariamente in kikuyu) e *You Must Set Forth at Dawn* (*Sul far del giorno*) di Wole Soyinka, che riassumono l'esperienza complessa di questi autori, ormai giunti a una considerevole età. Se però il romanzo di Ngugi può essere definito una parabola fantastica, anzi utopica, sulla politica africana, Soyinka si affida al genere dell'autobiografia a lui lungamente familiare, conducendo il lettore nei passaggi più significativi di questa politica a partire dagli anni Cinquanta e offrendo una prospettiva del tutto personale (e perciò interessante anche sotto un profilo culturale) sugli eventi che hanno caratterizzato la storia della nazione nigeriana negli ultimi cinquant'anni.

Concepito come il secondo capitolo dell'autobiografia di Soyinka, avviata con *Aké. Gli anni dell'infanzia* (Jaca Book, 1984), cui l'autore stesso rimanda nei Ringraziamenti, *Sul far*

del giorno racconta la vita del drammaturgo a partire dal suo soggiorno inglese del 1957, per poi soffermarsi sulla dichiarazione di indipendenza della Nigeria dal dominio britannico nel 1960, sui tragici eventi della guerra civile (1967-70), sui governi di Olusegun Obasanjo e di Sani Abacha, fino al rientro dell'autore in patria alla morte di quest'ultimo. Si è di fronte a un labirinto di vicende politiche che ben motiva la scelta delle curatrici di far precedere l'opera da una cronologia della storia nigeriana a partire dal 1960. Il lettore rischia infatti, distratto dalle descrizioni particolareggiate dei molti leader politici, amici, intellettuali e scrittori che animano il racconto autobiografico, nonché dalle avventure e disavventure, a tratti rocambolesche, del drammaturgo, di perdere il filo della narrazione politica vera e propria: che invece è tuttavia sempre lucida, puntuale e assolutamente impietosa nei confronti di coloro che Soyinka ravvisa come i responsabili delle attuali condizioni politico-economiche della Nigeria.

Nonostante i molti passaggi tragici, questa seconda parte della vita di Soyinka è descritta, come forse prevedibile, con immancabile umorismo e con una punta di ironia che emerge nei Ringraziamenti finali, dove l'autore spiega come l'opera sia anche intesa come contraltare alle molte versioni della sua biografia da parte della critica internazionale, dal momento che sarebbe ingeneroso da parte mia non riconoscere il lavoro degli assidui scrivani le cui monografie, saggi, relazioni eccetera sulla vita del sottoscritto, mi hanno spinto ad abbandonare una decisione razionale: quella di non procedere con le mie memorie e i miei ricordi oltre l'età dell'innocenza [...]. Mentre, a differenza di quelle voci autorevoli, ancora non mi azzardo a sostenere di avere una conoscenza definitiva del soggetto in questione, posso almeno vantare il privilegio di aver vissuto con lui tutta la vita (p. 708).

E' un privilegio potersi immergere in questa versione soyinkiana della vita di Soyinka, il cui fine primo sembra essere quello di smentire le molte 'voci' ricorrenti sulla sua persona e sulla sua opera, come quelle che

vogliono il drammaturgo indissolubilmente legato alla figura del dio yoruba Ogun. Così, nelle sezioni "Presagi di gioventù" e "Ogun ritrovato", pur sottolineando la rilevanza di questo riferimento nella propria produzione, l'autore afferma che "La convinzione che io sia stato posseduto dal combattivo e creativo dio Ogun già in tenera età nasce e circola nei critici letterari, che spingono oltre il giusto limite - quello, cioè, della letteratura - la mia fascinazione nei confronti di questa divinità, innegabilmente suggerita in molte mie opere. Se ci fosse un briciolo di verità in quello che si dice, sarei già andato da un pezzo dal *babalawo* più vicino per farmi esorcizzare! (p. 51)".

Senza nascondere un (notevole) pizzico di narcisismo, Soyinka procede dunque con un'operazione di 'ridimensionamento' della propria fama e una ricollocazione di esperienze ed eventi per lui più significativi, il che appare utile non solo per quanti abbiano sempre seguito l'attività dello scrittore e per i quali questo testo può essere inteso come compendio critico all'opera; ma anche per quanti si desiderino, invece, leggere quest'opera come introduzione alla figura di Soyinka insieme al precedente *Aké*. Va però detto, a questo punto, che la scrittura autobiografica e memorialistica di Soyinka non comprende soltanto *Aké*, ma anche il bellissimo, emozionante *Isara. A Voyage Around Essay*, del 1989 (tradotto per Jaca Book nel 1996 da una équipe della Scuola Interpreti di Milano, e intitolato *Isarà: intorno a mio padre. Un viaggio*), e *Ibadan. The Penkelemes Years. A Memoir 1946-1965*, del 1994, per non parlare del noto diario dal carcere *The Man Died. Notes from Prison*, del 1972, tradotto per Jaca Book da Carla Muschio nel 1983 (*L'uomo è morto*, con Prefazione di Oreste del Buono). Ciascuna di queste opere d'ispirazione autobiografica percorre un itinera-

rio a sé stante, pur rimanendo all'interno di un genere più vasto: e la varietà degli interessi, il polivalente registro dello scrittore testimoniano ancora una volta la sua versatilità espressiva e stilistica.

Infine - e mi pare un aspetto di grande rilevanza - *Sul far del giorno* si presenta come una grande narrazione, dettagliata e personalissima, della storia nigeriana postcoloniale, la cui principale aspirazione, quella alla democrazia, trova in Soyinka un instancabile e determinato portavoce oltre che un protagonista di primo piano. L'auspicio di un ritorno alla 'normalità', che ha caratterizzato la visione politica di Soyinka - sempre in bilico fra la riflessione teorica offerta dalle sue opere e il bisogno di intervenire personalmente nelle vicissitudini nigeriane - in tutta la precedente produzione del drammaturgo, appare qui particolarmente vibrante. Fra gli episodi chiave narrati da Soyinka, che documenta con quest'opera il proprio assiduo attivismo politico, v'è l'incontro del drammaturgo con l'allora segretario generale delle Nazioni Unite Kofi Annan alla morte di Sani Abacha, nel 1998. Qui la narrazione, che è più riflessiva che aneddotica, mette in luce non solo l'atmosfera dell'epoca, ma anche e soprattutto le dinamiche internazionali cui la storia della Nigeria è in parte soggetta. Soyinka desidera infatti confrontarsi con Annan sulla possibilità di avviare un percorso democratico in Nigeria restituendo il potere a M.K.O. Abiola, presidente legittimamente eletto prima dell'avvento della dittatura di Abacha e il cui governo rappresenterebbe un'opportunità, sia pur fragile, di reinstaurare la democrazia. Tuttavia, Annan si dimostra meno disponibile del previsto ad assecondare le richieste dell'opposizione nigeriana, forse perché, come suggerisce lo stesso Soyinka, "Avevo la spiacevole impressione che Kofi agisse seguendo un copione

prestabilito, concordato in precedenza dalle Nazioni Unite e da un manipolo di governi occidentali, in cui non c'era posto per il programma della nostra coalizione democratica" (p. 26). Non si tratta che di uno fra i tanti episodi di natura squisitamente politica che Soyinka inserisce in questa sua autobiografia, la cui dimensione pubblica viene efficacemente affiancata da momenti maggiormente privati come quelli, toccanti, dedicati all'amico Femi Johnson, la cui umanità contribuisce a smorzare l'asprezza della realtà quotidiana e a dare forza alle battaglie dell'amico; o quelli, di più ampio respiro, dedicati a scrittori e artisti provenienti sia dal contesto europeo sia da quello nigeriano (mirabili le pagine dedicate ai funerali di Fela Kuti).

Il continuo intreccio fra scelte politiche e dilemmi personali, fra il successo internazionale della scrittura di Soyinka e le continue difficoltà da lui incontrate in patria, concorre a fare di questa lettura una delle più coinvolgenti ed intense mai regalateci dal drammaturgo. La traduzione italiana di Alessandra Di Maio (che è anche curatrice del testo) e Valeria Bastia è a mio avviso ottima perché riesce in un'operazione di per sé rara, e che dovrebbe essere obiettivo primario di ogni traduttore: ovvero porre il lettore nella condizione di non accorgersi, leggendo il testo, che si trova di fronte a una traduzione. Questa qualità della traduzione di Di Maio e Bastia contribuisce alla fruizione dell'opera di Soyinka da parte anche di un pubblico diverso dagli studiosi di africanistica, una fruizione agevolata dalla puntuale curatela del testo, affiancata a quella di Soyinka (che ha fornito note esplicative dei termini relativi alla cultura yoruba) e che, nel complesso, rende quest'opera, già di per sé significativa, pregevole anche nell'edizione italiana. ↵

australia e nuova zelanda



Leanne Grech

The Garden Book by Brian Castro, The Giramondo Publishing Company, NSW Australia, 2005

.....

The Garden Book is the latest novel from the award winning author Brian Castro. My first encounter with Castro and his literary works occurred while I was studying at the University of Melbourne. *The Garden Book* appeared to me in course called 'Melancholy in Australia'; quite appropriately, as Castro's prose delves into the darker aspects of Australian life. Brooding, vivid and intimate; this novel explores the notion of being foreign. Castro offers an expansive narrative which shifts between the perspectives of four major characters: Darcy, Swan, Jasper and Shih. Castro's characters are all outsiders who lose themselves in the experience of the foreign. *The Garden Book* also contemplates the ways in which literature allows us to connect with the past and those who have gone before us. Internal character dialogues merge into omniscient narration - Castro's uncommon fusion of voices is often confronting and poignant. *The Garden Book* is certainly a challenging read, but in this case complexity is a marker of artistry.

At the Sydney launch of *The Garden*

Book, Castro described the content of his novel in the following words: "Woman marries abusive man; meets dashing aviator; things happen".¹ Castro's summary humorously alludes to the fact that his novel is anything but simple. Although the love triangle dynamic exists between Darcy ('abusive man'), Jasper ('aviator') and Swan (love object), above all else, *The Garden Book* is a text about texts. The narrative of the novel emerges from a collection of journal entries, poems, letters and other textual artefacts dating from the 1920s through to the 1940s. *The Garden Book* begins with two key excerpts; the first from W. H. Auden's poem, *For the Time Being*, followed by Kafka's 'Letter to Milena Jesenka'. Auden's text urges the reader to reflect on the limits of mortality. The poet asks, "Oh where is the Garden of Being that is only known in Existence/ As the command to never be there", as if to remind us that we exist for a moment in the infinite "turbine of time"(i). Castro furthers Auden's existential dialogue by including Kafka's letter; in this the author suggests that writing is a ghostly form of communication. In her critical analysis of *The Garden Book*, Bernadette Brennan explains that Kafka and Castro both present writing as "an act of faith that gestures towards, or relies upon, some future moment when, by virtue of being read, the text will come into existence".² To use Kafka's words, "the ghosts won't starve, but we will

perish"(ii). Although every writer is doomed to perish, texts survive; through reading we are able to resurrect the voices of the dead. Whether we read the words of Auden or Kafka, Darcy or Swan, all of these figures are ghosts that come alive again with each reading of *The Garden Book*.

The primary narrator in *The Garden Book* is the historian and rare books specialist Norman Shih. Castro's narrator refers to himself as "No Man. Shhhh" (253), thus indicating his tendency to disappear into the unfolding narrative of the text. Norman Shih presents the stories of Swan, Darcy and Jasper by piecing together their textual remains. No Man. Shhhh. is one with the dead; he assumes their perspective and describes their personal experiences as if they are his own. The interactions between Swan, Darcy and Jasper form part of Norman Shih's personal history, and in this sense *The Garden Book* also conveys Norman's story.

The haunting quality of Castro's prose is instantly felt in the Prologue; as a whole, *The Garden Book* is very conscious of the lingering presence of the dead. In the opening passage of the Prologue, Shih uses a Chinese expression to explain the nature of his life's work: "*wun gwai*, as they say ambiguously in Chinese, 'hunting phantoms' which also means 'looking for nothing'. A daft undertaking"(1). In one brief sentence, Castro is able to address serious emotional matters while maintaining a cheeky and light-

hearted veneer. Shih's translation of *wun gwai* is simply stated but also offers a wonderful combination of cynicism and despair. Every generation must endure the search for nothing, but as Shih reveals, this pursuit of the past is ultimately unsatisfying. Through Shih's words, Castro asserts that we need history and the writings of the dead in order to know about ourselves: "the dead are gypsies. Still active, they flutter here and there [...] They've left us these signs, signs which make us who we are" (7).

Within Norman Shih's collection of letters and diary entries we encounter many references to writers and texts from the classical and modern literary tradition. Virgil, Ovid, Baudelaire, T. S. Eliot, Hemmingway and the Chinese poet He Shuanqing are a few of the many literary celebrities that appear in Castro's work.³ Clearly, the legacy of Eastern and Western literary culture is of great importance to Castro. Late in 2005, Castro published an essay ('Making Oneself Foreign') which criticised the lack of literary awareness in contemporary English writing.⁴ In the essay, Castro suggests that the literary decline in English-speaking cultures is in part due to an ignorance of the history of literature:

So much contemporary writing in English is ignorant of literature itself and therefore unaware of cultural inheritances. If writers better understood the history and trajectory of literature, they would not be so quick to force their own existential predicament upon the world as something worthy of deep notice.⁵

Brian Castro vehemently rejects the view of writing as an expression of individuality; he maintains that the art of writing operates on a much grander scale. As a writer, Castro is determined to produce literature that adds to the ongoing narrative of human history - he certainly achieves this in *The Garden Book*. By acknowledging canonical writers and their literary works, Castro allows us to connect with the past, to listen to the dead.

Castro's remarkable representation of the Australian landscape also endows *The Garden Book* with an eerie qual-

ity. The stories of Swan, Darcy and Jasper take place in the Dandenong Ranges of Victoria; this bush setting features predominantly throughout the novel. According to Bernadette Brennan, Castro's attention to the Australian landscape signals a creative shift in his writing; Castro admits to writing *The Garden Book* as part of a challenge to prove that he could write a 'gum leaf novel' (Sydney Launch). In a significant departure from earlier writing, there is at times an almost concrete writing, and celebration, of place in this novel.⁶

However, Castro's depiction of the Dandenongs is not a celebration of place in the conventional sense. In the Prologue we learn that the Dandenong Ranges is a haunted place; it is the site of a fatal plane crash and a string of motor vehicle accidents. The Australian bushland is an ancient burial ground which holds the remains of the Aboriginal dead and those who have met their end by accident and foul play. The land is a dumping ground for passing motorists, and far from being an idyllic resting place, the narrator advises that "[y]ou wouldn't want to die on this side of the mountain" (1).

Castro's dramatic vision of the Australian landscape reveals that environment is naturally prone to self-destruction. Castro's vivid descriptions create a heightened sense of tension: "[The trees] fall without warning; roots in soft, volcanic soil, heavy branches swooning in gusts, swollen with leaves. Every limb a sword of Damocles" (1). In the Dandenongs, bush fires are not uncommon, and although fire has the capacity to destroy everything in its path, it also encourages new growth. For Norman Shih, the landscape and inhabitants of Australia exemplify an "ugly vigour":

Their [the trees] unstoppable resilience speaks of an ugly vigour which also characterises me, possibly the whole country, worthy of admiration and celebration. Like the trees, we know nothing else save survival. Australia is harsh. It is full of old people struggling against the world, the elements, themselves (3).

Shih's comments encourage us to identify *The Garden Book* as an Australian story. On a broader level, Castro's novel presents the stories of people who are on the brink of self-destruction.

The historical narrative begins with a flash back to Darcy Damon's life in Olinda Creek, 1922. Castro introduces Darcy as a true denizen of the Dandenongs; he is immediately associated with fire, darkness and infernal imagery. We first meet Darcy as he is lapping up creek water in greedy gulps. The very water that he consumes is tinged with a "Bushfire flavour. The smell of hell" (11). In a clever show of word-play, Castro adds that Darcy's surname, Damon, is "pronounced with a satanic lilt. *Demon*" (11). Darcy is not an especially endearing character; he is a rough, physical type, who becomes more violent as the novel progresses. However, Castro is not afraid to expose the vulnerability of his characters. We soon learn that Darcy is a tormented man who desperately attempts to escape his depression.

Once the narration dissolves into Darcy's internal dialogue, we see that his outlook on life is frightfully bleak. Darcy longs "[t]o be in charge of [his] own world and not to be pushed by it", but he is out of control and plunging into the depths of melancholy: "See how even the steely blue sky has faded. I'm dead. Dead already" (15). Darcy's words are truly unsettling; each truncated sentence aches with sorrow and defeat. In this heavy-hearted monologue, Castro reveals that there is little desire for self-expression when in the depths of depression; for Darcy every utterance is oppressive.

Distractions and addictions are avenues of escape for Castro's characters. In order to survive his melancholy, Darcy pours his energy into labouring and book collecting. After spending time in China, he becomes addicted to opium and all things oriental: "[s]uch foreign things allowed me to make a foreigner of myself, and thus I became myself" (53). Darcy's obsession with China culminates in his romance with Swan, a woman with "no trace of foreignness about

her, except of course that she *looked* Chinese” (74). It is obvious that this relationship is doomed from the beginning. When the narrative shifts into Swan’s point of view, the dark motive for Darcy’s attachment becomes all the more apparent. Darcy regards his lover as the ultimate source of escape: “I am here and not here. / It seems she’s taken some part of me so I no longer exist only for myself ...” (101). Soon after, Swan reveals Darcy’s sentiments with chilling accuracy: “He tells me he drowns in me. He’s trying to turn himself into me, but only if I keep him at bay” (104).

Swan Hay is the enigmatic heroine of Castro’s novel; she is an educated woman, a private poet, a Chinese-Australian. Swan writes her verses on leaves - a practice which recalls the writings of the eighteenth century poet He Shuanqing.⁷ Swan’s actual name, Shuang He, is a literal inversion of the name He Shuanqing.⁸ However, the name Swan also recalls the “once-caged, stumbling swan of Baudelaire’s poem”, *Le Fleurs du Mal* (The Flowers of Evil).⁹ In naming Swan/Shuang, Castro endows his character with a literary heritage that exists beyond the pages of *The Garden Book*.

Despite the fact that Swan is a fourth generation Australian; she and her father Baba (“The University of Melbourne’s first Chinese Doctor of Philosophy - in Latin” (85)) remain as outsiders in their homeland. In her diary entries, Swan bitterly reflects on the racist culture of Australian society:

[Baba] who thought he would be offered a job teaching secondary school was told that his Latin was probably efficient, but his English may have been suspect ... A man whose grandfather came from South China. Denied the right to be naturalised. Denied the right to own property. Devastated by being unable to leave and re-enter Australia (85).

Swan’s inheritance is one of bitter exclusion. When faced with the prospect of destitution, Swan marries Darcy Damon - the marriage is a ruinous affair which brings much grief to the ill-matched pair.

As Swan’s story progresses, we see her teeter on the edge of life and death. The experience of motherhood leaves her physically weakened, suicidal and more isolated than ever. To use Brennan’s words; “[we] see Swan in all her torment, powerless against her fate, exiled from love, companionship, her buried daughter and living son, exiled ultimately from herself”.¹⁰ Life as a country housewife does not agree with Swan; she often retreats into her writing to escape the tediousness of domesticity. But for Swan, writing is not a therapeutic exercise, it is a necessary act:

To write is always to be on the point of desperation, not because one wills it, but because that is the thing which stops you just short of suicide. Writing is a way of saying that one is still *here* (152).

Once more, Castro unsettles his readers by suggesting that literary art stems from melancholy. Poetry allows Swan to make her mark, to prove her existence through the written word. Yet, the ultimate lure of poetry is that it “presents a useless recurrence of a narrated death” (129). In describing writing as a “narration” of death, rather than life, Castro asks his readers to accept that life is a progression towards death. The daily process of dying is preserved in literary art.

The arrival of Jasper Zenlin is a major development in *The Garden Book*. While in the Dandenongs, the American aviator/ architect/ scholar takes an interest in Swan and her poetic works. Jasper sets out to translate Swan’s poetry into English; this inevitably results in a romantic involvement. Sadly their love is tragically timed; the outbreak of World War II interrupts their relationship. Jasper readily admits that he is “already too late for Swan. We’re at the edge of a war which will feed our love of bombs” (196).

Castro allows us to learn the most about Swan’s poetic works through Jasper’s role as a lover and translator. Although English is Swan’s first language, she chooses to write her poems in Chinese. When Jasper questions Swan’s choice of language, we gain a deeper insight into her artistic introversion:

Why ain’t these [poems] in English? It is impossible to write in English. But Chinese ain’t your first language. That’s the reason. I have no interest in communication (95).

Swan’s response corresponds with Castro’s view of art, as expressed in ‘Making Onself Foreign’:

Art is not life. To experience art properly is to perceive an exceptional form not found in the familiar. As Goethe wrote, we ought not to ‘repel what is foreign, but to devour it’.

[...] In order to contract this exotic disease, one first has to throw out the idea of language as communication. Only when language is viewed as a conundrum is it possible to deform it through artistic means.¹¹

The ability to write in Chinese allows Swan to escape herself, that is, to become foreign. The ambiguity of Chinese expression is infused into Swan’s poetry, with each verse offering a new conundrum.

As a translator, Jasper fails to sustain the ambiguity of Swan’s poetic expression. Unfortunately, Jasper puts too much of himself into his translations. According to Norman Shih the end result is “clumsy and sentimental”; he accuses Jasper of “[chiselling] into [Swan’s poetry] rather than preserve the marble” (198). In order to prove his point, Shih provides a more faithful rendition of Swan’s poetry:

*The lotus inherits its nature
its moist silk hard to sever
but to let another’s eyes
peruse its secret
is to violate its season ...* (198)

Jasper translates the last line of the poem as follows: “*is to whore year round/ in all weathers ...*” (198). Jasper tends to alter Swan’s poems by imposing his own interpretation and choice of words onto her text. Effectively, Jasper uses Swan’s poetry as a foil for his own creativity. However, the unfaithful translator also engages in the exceptional experience of art (as defined by Castro). When Jasper writes his poetic adaptations he must assume Swan’s poetic

australia e nuova zelanda

persona; in doing so, Jasper makes himself foreign.

Jasper's creative interference leads to the publication of Swan's poetry. Although the collection of poems receives international acclaim, critics and readers alike regard Jasper as the true author of the text. Ironically, Swan ceases to exist as soon her poems are brought to a global audience. As Jasper explains, "[t]he publishers are clamouring for more. They don't pretend to cajole me about asking Swan for 'stuff' anymore. They're taking me to task over my work. They don't believe she exists" (241). In truth, the poems should be attributed to two authors because Jasper modifies and reinterprets his lover's verses. For future readers like Norman Shih, the published poems exist as evidence of Swan and Jasper's relationship. Beyond the melancholy of it all, Castro ends *The Garden Book* with the hope that Swan and Jasper's love story will survive as long as the poems continue to be read.

After raising the voices of the dead, Norman Shih brings the novel to a close with a return to the notion of *wun gwai*. Shih admits that he has not achieved very much by knowing the stories of Swan, Darcy and Jasper, yet he must "suffer these truths for having desired them", for having "recorded swarms of suffering" (315). In the final pages of *The Garden Book*, Castro reminds us that Shih's dilemma is our own. The narrative of humanity is infinite; in this "Garden of Being" (Auden) stories are continually formed and rediscovered. As readers we let the ghosts into our lives, we make ourselves foreign by consuming the narratives of Castro's spectral characters. Like Shih, we will continue to make sense of ourselves through the writings of others; forever "hunting phantoms", "looking for nothing". ▽

¹ Bernadette Brennan, 'Unpacking Castro's Library, or Detours and Return in *The Garden Book*', *JASAL Special Issue*, 2007, p. 26.

² Bernadette Brennan, *op. cit.*, p. 25.

³ Bernadette Brennan, *op. cit.*, p. 26.

⁴ Brian Castro, 'Making Oneself Foreign', *Meanjin*, Vol. 64, No. 4, Dec. 2005, pp. 4-14.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Bernadette Brennan, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Bernadette Brennan, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ Brian Castro, *op. cit.*, p.

Giulio Marra

Questo articolo è dedicato al ricordo dell'amico indimenticabile e caro collega Bernard Hickey.

Hannie Rayson, *Room to Move* (1985), *Hotel Sorrento* (1990), *Falling from Grace* (1994), (con Andrew Bovell) *Scenes from a Separation* (1996), *Competitive Tenderness* (1996), *Life after George* (2000), *Inheritance* (2003)

Hannie Rayson viene oggi considerata una figura di primo piano del panorama teatrale australiano. Agli inizi della sua attività drammaturgica Rayson ha prediletto la trattazione delle relazioni interpersonali improntate alle posizioni femministe degli anni '70 concernenti le relazioni della figura femminile con la famiglia, gli uomini, la società; successivamente, Rayson ha ampliato lo spettro dei suoi interessi affiancando alle questioni legate alle figure femminili quelle relative all'istruzione e alla vita politica giungendo a porsi il problema centrale dell'australianità, termine che implica un lucido confronto tra classi sociali e diversità razziali. Da un punto di vista tecnico, Rayson mostra la predilezione per la presentazione frammentata, d'impronta cinematografica, costituita da brevi scene che si susseguono nella narrazione di diverse storie tra loro correlate. Lo spazio scenico è usato in modo personale. Rayson utilizza spesso spazi concomitanti. Tale strutturazione consente a personaggi appartenenti a storie, che occupano spazi distinti, di condividere, senza laboriosi cambi di scena, un luogo di riflessione e di reciproca conoscenza. Il complesso delle tematiche e delle tecniche è già evidente in *Room to*

Move, il primo dramma di Rayson, tematiche e tecniche che andranno affinandosi nel tempo. E' inevitabile, ad esempio, associare a *Room to Move* la successiva *Scenes from a Separation* e vedere una felice correlazione tra *Hotel Sorrento*, *Life after George* e *Inheritance*. Al tempo della scrittura di *Room to Move*, Rayson aveva in mente la definizione di Betty Friedman riguardo all'insoddisfazione femminile descritta come "a problem without a name", un'insoddisfazione che le donne sentivano e non riuscivano ad esprimere, che come tale finì per occupare una posizione centrale nel movimento femminista. Rayson si propose di mettere in luce un analogo "problem without a name" maschile, riferendosi all'insoddisfazione riguardo al ruolo maschile tradizionale. Il dramma parla del modo in cui, negli anni '70, le problematiche femministe interessarono e influenzarono il mondo maschile, modificandone la sensibilità nei confronti delle notorie "sexual inequalities" e della nozione di mascolinità. In sintonia con la messa in scena dello "show" più che del play formale, eliminando la distanza tra pubblico e attori, l'opera inizia collocando il cast tra il pubblico.

Il personaggio maschile che per primo appare sulla scena è Bernie, il ragazzo disobbligato degli anni '70, al quale la sessantenne Peggy ha fittato una stanza. La figlia di Peggy, Virginia, rimane sorpresa che Bernie sia andato a vivere con una sessantenne ed è subito sarcastica: "He wants mothering. He wants to creep back into the womb. He wants his meals cooked...". Le successive vicende ruotano attorno a questo banale incidente e, con giusta gradualità, Rayson ci porta ad approfondire le situazioni personali e di coppia dei protagonisti - oltre a Peggy e Bernie, ci sono Virginia e Howard, Roger e Ellie. I rapporti tra Howard e Virginia sono messi in crisi da una reciproca intolleranza per i ruoli che i due hanno assunto, diversi da quelli tradizionali: Howard, sociologo, ha lasciato temporaneamente il lavoro per scrivere un libro, che non riesce a concludere e Virginia diventa la sola "breadwinner", assumendo un ruolo che la

rende ostile a Howard, il quale vede dietro l'immagine "liberationist" di Virginia una donna reazionaria: "you collaborate in the entire system of institutional sexist discrimination". Tra Roger e Ellie, invece, esiste una differenza notevole di età e questo innesca una serie di problematiche soprattutto relative alla procreazione di figli che non sembra essere l'obiettivo di Ellie. La storia si muove quando sia Virginia che Ellie, diventandone amanti, si avvicinano a Bernie, che in questa inedita collocazione ha l'occasione di mettere in rilievo la differenza tra uomini e donne. Inizia con banalità sul comportamento degli uomini che, diversamente dalle donne, non parlano di cose personali, "anything more personal than the name of a good barber"; in realtà Bernie avverte il peso del clima ideologico del suo tempo e conclude rinunciando all'idea di diventare un "romantic male hero". Cerca, infatti, di contestualizzare la sua crisi personale inserendola nella crisi generale dell'uomo australiano, che riconosce nell'abitudine di riesumare vecchi film e vecchi eroi: "digging up a few old heroes so we can all breathe a sigh of relief. We know what to believe in again". L'intreccio continua sviluppandosi attorno alle storie sentimentali di Virginia e di Ellie fino ad arrivare al punto di possibile rottura, quando le differenze tra uomini e donne di nuovo si rendono evidenti: Howard e Roger non intendono rompere la relazione con Virginia e Ellie, ma le due donne escono di scena senza precisare se l'uscita significhi accettazione o rifiuto. Anche Bernie lascerà la casa di Peggy e si troverà un altro posto dove vivere. Lo spettatore si trova davanti a una serie di storie inconcluse. Rayson è drammaturgo sottile, non fornisce suggerimenti di tipo extrateatrale. Mi pare che la prospettiva da adottare nei confronti degli eventi del dramma sia l'affermazione finale di Bernie sul modo in cui funziona la psicologia maschile. A Peggy che si dichiara "fed up" di uomini, Bernie replica descrivendole come funzionano gli uomini: "We want our conflicts resolved, questions answered, lessons learnt. Then we can move one. The quicker the bet-

ter". Secondo Bernie, gli uomini non si guardano indietro, le storie devono avere una fine, devono essere concluse per poter proseguire. Tuttavia Bernie continua a telefonare a Elizabeth, la ragazza di cui è innamorato che l'ha lasciato, e proprio il fatto che non la trovi mai al telefono gli impedisce di concludere una fase della sua vita. Se Rayson è interessata a descrivere il "backlash" delle posizioni femministe sulla psicologia maschile, sembra evidente che il dramma attribuisce l'instabilità relazionale alle posizioni ideologiche adottate dalle donne.

A distanza di anni Rayson, assieme a Andrew Bovell, ritorna a presentare una versione della vita di coppia in *Scenes from a Separation*, in cui mi sembra che le analisi di *Room to Move* siano affinate. Nina e Mathew si sono divisi e Rayson retrocede temporalmente di un anno per descrivere il processo che ha portato alla separazione. In primo luogo rimane assodato che la psicologia maschile ha bisogno di certezza e di finalità. Lawrence, l'uomo di cui Nina sta scrivendo la biografia, viene accusato di volere avere sempre ragione e Mathew dice esplicitamente di essere "right as in correct, accurate, and exemplary. I speak for myself only". Nina è in macchina, ripensa al passato e si fa la stessa domanda: "We're all so hell bent on achievement and independence. But where's the tenderness?". Ricorda i rapporti con le figlie, Julia e Sophie, che crescono e si allontanano da lei, ricorda Mathew che pensa solo al lavoro, cosa di cui Nina lo rimprovera: "That was the deal between us at the time. He was the bread-winner. I was the mother". La questione ruota attorno a due parole: "failure" e "achievement", poiché il matrimonio si interpreta come un "achievement" - nella visione di Nina la durata del matrimonio è paragonabile nella qualità alla vita lavorativa spesa in un'azienda: "It's actually about complacency and fear and habit. Lack of imagination. Masquerading as loyalty". Nel momento della crisi i due personaggi sono alla ricerca di una ragione che li tenga uniti: per Nina è la vita assieme quando saranno persone anziane; per

Mathew è la positività della convivenza. Mathew sente il bisogno di stare con una persona che lo conosca fino in fondo, una situazione questa in cui vede una forma di libertà e non di costrizione: "There's a kind of freedom in that". E' una posizione condivisa anche da Nina, tuttavia Nina è convinta che "It's not me that you're missing. It's being married. It's being safe. Being known". I due, in sostanza, sembrano volere ricominciare, ma fatalmente si allontanano. Mathew sostiene che "all the things you're seeking, I think are possible within our marriage" e, per contro, Nina replica: "How do you know what I'm seeking?". E così continua dicendo che, con fatica, sta costruendosi una sua vita: una vita in cui è libera di fare quello che vuole: "I'm making a new life, Matt". Ritornare indietro per lei "it'd be about cowardice. On my part. It wouldn't be an act of love". E così si separano. Ciascuno avrebbe desiderato che quel loro incontro fosse stato un inizio, ma Nina termina il colloquio dicendo: "But I don't think we agree, do we, on what it is we want to begin?".

La chiave della vicenda si trova nella sensazione d'impotenza sentita dai protagonisti. Sicuramente per Nina la scelta dell'indipendenza si pone come prioritaria, costituisce per lei il bene maggiore; non così per Mathew, che invece dà valore alla convivenza e alla reciproca conoscenza. Nina, in realtà, sembra volere entrambe le cose, la propria indipendenza e la "convivenza" con Mathew, ma per Mathew questo non è possibile e se ne va. Rayson descrive la psicologia femminile in modo accurato sottolineando la necessità dell'indipendenza personale, facendone quasi il simbolo della civiltà presente: l'indipendenza che permette di fare quello che si vuole, in realtà piccole cose, per Nina sentire musica finché lo desidera, leggere quando vuole e quello che vuole, dipingere la stanza della figlia secondo l'estro del momento. Si ricava, cioè, un'insofferenza di fondo verso l'istituzione del matrimonio che non pare essere capace di governare il mutare delle persone. Non mi sembra, però, che sia data necessaria

australia e nuova zelanda

importanza all'altro aspetto della questione, che coinvolge la famiglia. Le figlie di Nina appaiono di sfuggita. Forse alla base della crisi di Mathew e Nina c'è una concezione errata della famiglia che si assottiglia di significato a favore dell'indipendenza personale di genitori e figli. Rayson mette questo brevemente in evidenza. Quando tutto è stato detto, rimane tuttavia il mistero della convivenza umana, rimane inesplicita la ragione che rende impossibile una relazione che entrambi, Mathew e Nina, vorrebbero mantenere; c'è qualcosa che necessariamente prevale sulle volontà dei singoli individui, qualcosa di atavico e di istintivo che si libera appena la paura della solitudine è superata.

In una intervista premessa a *Scenes from a Separation*, Rayson parla dell'aspetto che più l'ha interessata nella costruzione dell'opera, cioè il privilegio dello scrittore di rendere "the contradictions and the irony" dei personaggi; replicando a Andrew Bovell, con il quale dialoga, ribadisce che "we can make these very contradictory people". Questo è un aspetto strutturale che va affinandosi con gli anni e sul quale Rayson costruisce la sua drammaturgia, una drammaturgia che mai tradendo l'originale prospettiva femminile, si sposta verso problematiche più ampie come nel caso di *Hotel Sorrento*. Qui l'attenzione è rivolta al problema dell'identità australiana e alla posizione dell'artista nella società. In *Hotel Sorrento* l'artista è una donna, Meg Moynihan. Ha scritto un romanzo, *Melancholy*, che viene apprezzato soprattutto per la capacità di rendere "the sense of place", di dare vita alla cittadina di Sorrento. Commenta Marge Morrissey, pittrice, che il romanzo di Meg ha la capacità di dare vita ai luoghi: "This is the place where I live and I've never seen it like this before". Ciò che sembra senza significato "became meaningful". L'attaccamento della scrittrice alla sua terra diventa l'aspetto più apprezzato del romanzo e in questo essa rivendica il ruolo dell'artista. Ma l'artista vive solo riflettendo la sua cultura e il suo luogo? Riprodurre la propria cultura

costituisce di per sé arte? Si aprono così le contraddizioni.

Una prima contraddizione è quella dell'artista che, da un lato, sente il bisogno di emigrare e, dall'altro, di ritornare in patria. Nel processo geopatologico la figura dell'artista appare decentrata e, al tempo stesso, idealmente centrale. Partendo da questi presupposti, Rayson sostiene di avere scritto "a play of ideas" e di avere scelto situazioni "bursting with contradiction". E non c'è forse situazione più irta di contraddizioni di quella che vorrebbe definire l'identità australiana, o di quella che vuole presentare la relazione tra la letteratura e l'identità culturale nazionale. Rayson si serve in questo caso dell'esempio di Peter Carey. Nel 1986, a Londra, Rayson aveva visto il romanzo di Peter Carey, *Illywhacker*, nominato per il Booker Prize e aveva sentito Carey dire in un'intervista che dopo aver vissuto a Londra per due anni aveva avvertito la necessità di ritornare in patria obbedendo a un criterio di appartenenza che così aveva descritto: "What I missed was that ability to recognise instantly what people are, what they are thinking and feeling which comes effortlessly with your own kind". Nella prospettiva di Rayson l'essere decentrato permetteva, tuttavia, di mettere in luce alcuni aspetti da sempre noti e criticati della vita australiana.

Entra quindi in gioco una duplice prospettiva, quella internazionale/nazionale e quella famigliare. *Melancholy* ricorda la famiglia della scrittrice e, al tempo stesso, vuole essere un ritratto della nazione. La funzione della famiglia è, in fondo, quella di riflettere la nazione: nell'opera entrambe ruotano attorno all'idea di "reconciliation". Si deve accettare la propria famiglia come si deve accettare consapevolmente la propria nazione con un senso di "ownership, warts and all, without the cringe that we are not good enough and without the illusion that we are better than others". Rayson non ha remore (come già Jack Hibberd, Peter Kenna, Linda Aronson, Bob Golding, Peter Brennan, Ray Mooney, David Williamson, tra i molti) ad attaccare duramente la

"brutalising male culture of Australia" alla quale vengono contrapposte le figure femminili positive delle sorelle Moynihan - Hilary, Meg e Pippa - e della madre; una cultura maschile rappresentata dal padre Wal, "a bastard to our mother, hopeless father", "a classic chauvinistic Wal". Rayson suggerisce ancora che l'uomo australiano è incapace "to express passion". E questo ci riporta ad un classico del teatro australiano, *The Summer of the Seventeenth Doll* di Ray Lawler. Si ripresentano posizioni note riguardo alla psicologia maschile e quando si propone di definire "the one true emblem of masculinity" la definizione è quella nota nei testi di Rayson: l'uomo vuole essere sicuro "about his ideas, his actions and his place in the world". Ma questo gli impedisce di vedere le contraddizioni. Un altro stereotipo della cultura australiana è la denuncia del suo radicato anti-intellettualismo, che condanna l'Australia ad essere un "colonial outpost". Si passa, quindi, agevolmente dalla riflessione sulla nazione alla figura dell'artista che si colloca in quella società. Come la madre era al servizio del marito ubriaccone - e Meg aggiunge: "I think she was ashamed of her house, her clothes, the state of the backyard" - allo stesso modo Meg ritorna sulla posizione dell'artista in Australia dove egli non è considerato e non possiede uno status: "Why make art when you can make money? That's Australia for you (...) in this country there is a suffocatingly oppressive sense that what you do as an artist, is essentially self-indulgent". In definitiva nell'opera la situazione famigliare si intreccia con quella più generale dell'artista nella società. L'una rispecchia l'altra. La storia si articola, quindi, attraverso un procedere parallelo e l'auspicata riconciliazione avviene all'interno della famiglia, dove l'opera di Meg viene alla fine riconosciuta e accettata, dopo un'iniziale ostilità dovuta al fatto che la famiglia si sentiva indebitamente rappresentata nel romanzo. Nella prospettiva di Rayson le storie individuali e famigliari possono suggerire una visione globale della società.

La medesima filosofia compositiva

ritroviamo in *Falling from Grace*. Qui il problema si affronta da un diverso punto di vista. Non si tratta di una famiglia ma di un luogo di lavoro, la redazione di un giornale femminile, il Metro Magazine, condotto da tre donne - Suzannah, Maggie, Brock - che sono anche grandi amiche e quindi riproducono l'idea di una collaborazione stretta e famigliare. Qualcosa interviene a turbare, e quasi a distruggere, tale ideale convivenza. Maggie lo definisce "a conflict of interest", che si potrebbe interpretare come il conflitto tra i principi e la realtà delle cose. Tessa, la giovane figlia di Suzannah, dovrebbe capire, osserva Suzannah, "that principles are black and white things and most of us have color sets". La vicenda si svolge attorno a questa contraddizione, la volontà di promuovere il principio e la necessità di fare i conti con la realtà. Il caso riguarda la ricerca medica femminile condotta dalla dottoressa Miriam Roth, sulla quale il giornale intende pubblicare un lungo articolo. La ricerca di Roth verte su "the premenstrual syndrome" e intende porre, una volta tanto, la medicina al servizio della donna. Il caso succede quando un dottore, Hugh Storey, sospetta che i medicinali in prova abbiano provocato anomalie fisiche ai feti delle pazienti. Brock, essa stessa incinta, ottiene una intervista con Miriam riguardo a Zed 400 e la mette in guardia contro il pericolo che il medicinale sia teratogenico. Miriam difende la sua ricerca, condotta anche in GB e USA: ma se i severi test dovessero fallire sarebbe la fine "for women's health". La posta in gioco è alta. Chi dirige la ricerca medica sono uomini e gli uomini non si interessano di malesseri specificatamente femminili come PMS, endometriosi, depressione post-parto e via dicendo. L'opera nel suo complesso mostra le difficoltà che la donna incontra nei vari settori e fasi della sua esistenza: c'è l'attività giornalistica, la vita famigliare con varie storie sentimentali, e centralmente la battaglia di Miriam Roth per la salute delle donne. L'attività di Roth viene sospesa dal Medical Board e Miriam se ne andrà in America, determinando lo scioglimento del gruppo di ricerca.

Maggie ne prende le difese considerando l'opera di Miriam "so far removed from the private woman I could not even begin to tell you". La dimensione pubblica prevale; le tre colleghe ritrovano un'intesa riguardo al nome da dare alla bambina di Brock, che chiameranno Grace. Ma, indubbiamente, è Miriam con la sua missione che giustifica il dramma.

Dopo un intermezzo dedicato alla satira politica di *Competitive Tenderness*, Rayson ritorna alle questioni ideologiche riflesse e vissute all'interno del mondo famigliare con *Life after George*. *Competitive Tenderness* mostra una bieca vicenda di potere gestito da uomini politici e da donne spregiudicate, come la enigmatica Dawn Snow, che dalla gestione delle carceri in Uganda viene catapultata in una città dove gestirà la cosa pubblica con astuzia e senza alcuna considerazione delle spese sociali. La sua è una visione mercantilistica dove la regola è quella di evitare la passività e incrementare il profitto.

Con *Life after George*, Rayson ritorna al dramma di idee. Affronta il problema del '68 e degli anni che seguirono dal punto di vista del movimento politico, interpretandolo, tuttavia, attraverso la vita vissuta da uomini e donne reali. L'azione ruota attorno a Peter George, accademico di sinistra, morto in un incidente aereo; ne parlano l'amico Duffy, la figlia Ana, le tre mogli. La prima moglie, Beatrix, è pittrice e bohemien; la seconda, Lindsay, ha fatto carriera nell'amministrazione universitaria; la terza, Poppy Santini, è una giovane studentessa che ha trovato in George un uomo capace di darle una prospettiva di vita, che l'ha resa sua indomita adepta. George diventa portavoce di una serie di temi: rappresenta l'uomo passionale dell'epoca pre-femminista che celebra la libertà sessuale come libertà da "fear and repression" (molto esplicitamente libertà sessuale: "sex for its own sake, as an end in itself... your sexuality is the engine room of a revolution". Rivolgendosi al suo pubblico li invita a scegliere: studiare per una laurea o fare la storia, "think critically and rebelliously. To be magnificent and fuck. This is your moments in history. Seize it").

Siamo nel 1970. George è anche lo studioso che crede in una "liberal education"; è l'uomo che crede nei rapporti culturali internazionali; è l'uomo che celebra la passione di vivere, svincolata da ogni senso del limite, noncurante delle convenzioni, a volte noncurante della sua stessa storia famigliare (da un lato è sostenitore dell'umanità e dei valori della "liberal education" e dall'altro lascia morire la madre in una squallida casa di Newcastle). L'opera inizia col funerale di George e utilizza una serie di flashback che ne descrivono il percorso accademico, politico e personale. La interpretazione è compito delle tre mogli, unite nel dolore, ma diverse per carattere e da un punto di vista generazionale. Come osserva Peter Craven, George è vissuto in un periodo del governo Whitlam quando l'istruzione era gratuita e le università erano il luogo di accesi dibattiti e di libero pensiero. Ha vissuto anche il momento successivo, che ha visto invece il prevalere di una mentalità economica, rappresentata dalla seconda moglie, Lindsay. Lindsay prende le distanze dalle posizioni idealistiche di George e si schiera a favore di una università sostanzialmente sorretta dalle alte tasse pagate da studenti agiati e da contributi di industrie private che finiscono per determinare il tipo dei corsi offerti, corsi che devono portare al mondo del lavoro, assicurando dei benefici pratici e concreti, corsi del tutto diversi da quelli offerti da George che, pur attirando un grande numero di studenti, diventa irrilevante da un punto di vista economico. Come scrive Peter Craven, l'opera è in parte un attacco alla "corporate university". Rayson riesce a presentare le diverse opinioni creando un dibattito intelligente tra parti antagoniste. Al funerale parla per primo l'amico Alan Duffy e, poi, interviene George stesso citando i discorsi di Newman sull'idea di università, che dovrebbe portare a "freedom, equitableness, calmness, moderation and wisdom". George protesta che si venga costituendo un Institute of Global Studies, sostenuto da Brasch Industries, all'interno dell'università pubblica. Un Istituto privilegiato a cui si accede, corregge

australia e nuova zeland

Lindsay, anche attraverso numerose borse di studio per i non abbienti. Ma, secondo George, questo non fa che ribadire la prospettiva capitalistica: anche i poveri ce la fanno se sudano, con la conseguenza di avvalorare una grande bugia conservativa: se non ce la fanno "It must be because all the others are lazy and unmotivated. They don't know the meaning of hard work". George rifiuta di accettare la direzione dell'Istituto e, invece, lo si vede con Poppy che si congratula con lui, un uomo che le fa riconoscere come la generazione cosiddetta "rivoluzionaria" delle dimostrazioni pubbliche, delle crociate e delle occupazioni, in realtà sia diventata conservatrice e carrierista.

George è un uomo d'azione, incarna lo spirito del '68, è un intellettuale che non crede nella meditazione ma nell'azione. Rifiuta i regali di Brasch Industries, prende posizione, è convinto che la situazione generale può cambiare solo se l'individuo in primo luogo cambia dentro di sé: "before any kind of social change is possible"; rifiuta quindi la meditazione come sintomo d'impotenza politica: "For people to survive they have to take action". Con queste riflessioni si arriva all'ultimo colloquio di George con la figlia Ana. Tutta la sua filosofia si riassume in "the power of hopefulness". La speranza vista come responsabilità morale. La speranza di un futuro migliore come compendio di una vita. Ci si può chiedere in che cosa consista il futuro migliore. Come si conciliano prospettive generali e prospettive individuali? Se bisogna agire e se la vita di George è l'esempio da seguire si imbecca un vicolo cieco, poiché la stessa Ana non può non riconoscere che il percorso del padre è determinato da un "personality trait". Le posizioni individuali e generali si vogliono fare coincidere, ma è problematico vederne la coincidenza. Ana sostiene che George si è battuto per la capacità di ciascuno di essere autore della propria vita e del proprio destino, ma è possibile affermare che, in questo senso, siamo definiti da "our shared humanity"? Penso che Rayson qui abbia toccato l'idealismo e l'utopia di un momento storico, sia nella storia personale di

George come nell'evoluzione dell'istituzione universitaria. Come si legge in *Falling from Grace*, i principi vanno sostenuti, ma si deve anche fare i conti con la realtà. Quale prospettiva rimane? C'è nel testo una parola che a volte si invoca: "nostalgia". Penso che questa sia la chiave di lettura del dramma, un senso di nostalgia per una stagione passata, che forse solo la giovane Poppy è disponibile a continuare per impedire la strumentalizzazione della personalità di George.

Inheritance si colloca nel solco tracciato da *Life after George*. Il processo di apertura celebrato attraverso la figura di George, che si era chiuso con la restrizione degli accessi universitari e con una diversa concezione dei rapporti interpersonali, in *Inheritance* interessa la politica australiana. Nell'opera ne viene messa in evidenza l'evoluzione dal periodo del dopo guerra ai giorni nostri. Ripensare al passato, come fa *Inheritance*, significa sentire "an enormous sense of loss": non solo la perdita del paesaggio quanto soprattutto la perdita di una disposizione favorevole alla convivenza sociale propria di una generazione che aveva provato le difficoltà della depressione, prima, e della guerra, poi. Quella solidarietà viene messa da parte, sostituita dalla visione restrittiva della australianità di Pauline Hanson e John Howard. Nella premessa, Hilary Glow cita un articolo di Guy Rundle (2001) sulla questione della omogeneità razziale e culturale in relazione al carattere essenziale australiano sul quale si fondano i valori di Howard. Tale essenzialismo sta al centro del conservatorismo australiano e del concetto di "common sense". *Inheritance* si inserisce in questa situazione ideologica e presenta una prospettiva di dissenso. Edward Said dice che il ruolo dell'intellettuale è di "speak truth to power" e questo è anche il fine di Rayson. In *Life after George*, Rayson metteva in evidenza il conflitto tra una "liberal education" e un'università asservita agli interessi dell'industria. In questo dramma Rayson guarda all'Australia e si chiede a chi essa appartenga. La risposta è costituita da una serie di

voci dissonanti: quella delle ottantenni Dibs e Girlie che conservano una idea di lealtà verso la terra; quella del contadino Lyle che cerca di sopravvivere al tempo stesso sperimentando delusione e rancore; quella di Nugget, figlio adottivo aborigeno, che si trova escluso dal mondo dei bianchi; quella di Julia e Felix che portano con loro i valori della città (Melbourne) apparendo degli "outsider" nel senso negativo del termine. *Inheritance* è la storia di due famiglie. A capo ci sono due gemelle, Dibs Hamilton e Girlie Delaney che rappresentano due storie diverse. Dibs ha ereditato la fattoria della famiglia e ha prosperato. I figli Julia e William hanno potuto studiare, vivere in città; Dibs e il marito Farley hanno adottato un figlio aborigeno, Nugget che gestisce la fattoria. La storia di Girlie è stata diversa e più dura. Il figlio Lyle e la moglie Maureen serbano l'esperienza di una vita difficile, di sacrifici e restrizioni. I due gruppi si incontrano per decidere a chi deve andare la fattoria di famiglia, Allendale. Nel dramma *Farm* è metafora di Nation e, quando si passa ad una visione più generale, Rayson si trova a suo agio nel discutere certi presupposti culturali riguardanti la nazione e chi la abita. Entrano in gioco allora i valori dell'epopea della colonizzazione, ma anche le conseguenze deleterie dell'appropriazione colonialista, che conduce alle posizioni essenzialiste sostenute da Pauline Hanson e da John Howard, posizioni che si manifestano in un atteggiamento di astiosa intolleranza verso chi vedono come diverso da loro. Dall'opera si possono estrapolare una serie di tematiche che nel loro complesso costituiscono le preoccupazioni della società contemporanea e, al tempo stesso, qualificano il teatro come luogo di discussione e di confronto: tra queste la dicotomia tra bianchi e aborigeni, l'idea che l'Australia costituisca One Nation, la separazione che si è venuta costituendo tra la gente delle campagne e la gente di città, che tocca la stessa famiglia Hamilton. Il dramma prende vita nel momento in cui le posizioni ideologiche si incarnano in esempi di vita vissuta, nei quali si

australia e nuova zelanda

manifestano le contraddizioni del personaggio. Come nel caso di Dibs che, da un lato, adotta Nugget e, dall'altro, si rivela perfida nel negargli qualsiasi possibilità di ottenere la fattoria per la quale ha lavorato. Sono decisioni e scelte che ci permettono di collocare gli avvenimenti su uno sfondo denotato culturalmente e politicamente. Come in tutti i drammi "politici", l'intensità deriva dal confluire degli eventi individuali negli eventi storici e sociali. La decisione di Dibs e di Girlie di privare Nugget della fattoria, nonostante il testamento del marito sia favorevole a Nugget, la dice lunga sul colonialismo che continua ad allignare e sul razzismo che determina le decisioni finali. Sono queste preoccupazioni e queste prospettive drammatiche che caratterizzano il teatro postcoloniale differenziandolo da quello europeo, interessato più a questioni di classe e ai psicodrammi della borghesia; quelle di Rayson sono prospettive che si possono ritrovare anche nel teatro canadese di Philip M. Nourbese, *Coups and Calypsos* (1999), di André Alexis, *Lambton Kent* (1995), di H. Jay Bunyan, *Prodigals in a Promised Land* (1981), di George Elliott Clarke, *Whydah Falls: The Play* (1997) e *Beatrice Chancy* (1999). Dunque l'opera si apre all'ottantesimo compleanno delle gemelle Dibs e Girlie Myrtle. Da un lato stanno gli Hamilton e dall'altro i Delaney. Degli Hamilton, accanto a Dibs, appare il vecchio Farley, una figura autoritaria e odiata in particolare dal figlio William, la figlia Julia, e Nugget. Dei Delaney vediamo Girlie, il figlio Lyle e la moglie Maureen. Lyle non ha avuto fortuna, anche per sua imperizia; lo vediamo occupato in progetti che non portano a nulla se non a indebitarsi con la banca. Maureen si darà alla politica e abbraccerà la filosofia conservatrice e xenofoba, facendosi portavoce dell'australianità. Oltre a porre la differenza tra la gente di città e di campagna per rivendicare i medesimi diritti e i medesimi servizi, se la prende con gli stranieri di cultura diversa, asiatici, mussulmani e via dicendo, che invadono il paese non riconoscendo "the Australian Way of Life". Sono atteggiamenti che condu-

cono ad accusare la politica di avere abbandonato il mondo rurale. Tale abbandono ha causato situazioni esistenziali difficili. Dibs e Girlie, ad esempio, hanno alle spalle il suicidio del padre Norm, che Girlie spiega con queste parole: "Maybe he put in the work and didn't get the rewards". Gli stessi Julia e William appaiono del tutto estranei al mondo rurale. William vede nella fattoria un mezzo per ottenere del denaro da impiegare altrove; Julia sarebbe pronta a vendere per iniziare "a herb farm. And I'm going to grow tomatoes", senza avere alcuna cognizione in proposito. Il disinteresse della politica inevitabilmente porta alla xenofobia. Il caso esplode quando si accende il conflitto tra Lyle e Nugget e quando, dopo la morte di Farley, si scopre che Farley aveva nominato Nugget suo erede. La parte più crudele della storia viene innescata da questo avvenimento, di cui William e Dibs vengono a conoscenza. Senza alcuna esitazione strappano e bruciano il testamento. Ogni giudizio positivo espresso in precedenza nei confronti di Nugget viene obliterato dall'odio e dal pregiudizio. Farley l'aveva adottato e fatto studiare; Girlie riconosceva a Dibs che "she adopted him and looked after him like he was one of her own". A mettere in evidenza l'atteggiamento xenofobo della famiglia interviene anche il figlio diciannovenne di Julia, Felix, che denuncia, prima, il razzismo della madre: "At the end of the day, you can't accept that an Aborigine'd have ideas"; e, poi, ha uno scontro con Maureen che si difende dicendo che gli aborigeni australiani non hanno diritto a "extra privileges (...) which make people round here mad". Nugget, al contrario, come spesso avviene, tiene in grande considerazione la famiglia da cui è stato allevato: "'Cause they're the most Christian people you're ever likely to meet". Ma la carità cristiana si mostra mal risposta, poca se ne vede quando Maureen rivela che Nugget è in realtà figlio di Farley e di una giovane aborigena, Joyce. Le due sorelle stringono un patto d'acciaio. Dibs è decisa a non dare nulla a Nugget e di non obbedire al volere di Farley: "I am not giving Nugget a

single handful of this dirt". Nugget viene diseredato e in una scena immaginaria rimprovera a Farley di avere taciuto la verità e di averlo così privato della terra. La fattoria andrà a Lyle. Nel frattempo, tuttavia, Lyle, a causa del progressivo indebitamento e del fallimento delle sue iniziative, ha perso la casa ed è entrato in uno stato depressivo acuto; si ubriaca, diventa violento, esprime così la sua disperazione: "I've bloody dug it, ploughed it, shat on it, fucked it. I love this - I love this place. And I'm not going to fucking die in the dole queue". La figlia Brianna rivendica l'appartenenza alla terra: "But to Dad... and me... Dad could tell you every tree, every hill. Every creek. We belong here too." Prima che venga riferito a Lyle che Allendale sarà sua, lo si vedrà impiccato.

Nell'epilogo, un anno dopo, si comunica l'esito delle votazioni politiche, nelle quali Maureen ha avuto un discreto successo. Il suo slogan "Land a hand" ha vari significati: ovviamente in prima istanza è un'accusa alla politica, riferendosi al fallimento di Lyle che è stato strozzato dai debiti e dalle banche. Ma lo slogan ha un significato anche per il rapporto tra aborigeni e australiani: a chi si dà una mano? Non certo a Nugget che scompare dal dramma da quando la fattoria gli viene sottratta. La sua scomparsa dice molto, scompare l'aborigeno come non fosse mai esistito. E' anche significativo che se ne faccia un figlio bastardo da non riconoscere, così riproponendo la situazione esistenziale e sociale degli aborigeni. Come dice Dibs, un uomo sano di mente non lascerebbe la fattoria ad un bastardo. Ironicamente Nugget sostiene una posizione aborigena quando dice che non è necessario "possedere" la terra, una posizione ovviamente perdente dinanzi alla filosofia economica dei bianchi. Nel dramma viene lasciato imprecisato il rapporto tra Farley e Joyce. Si dà per scontato che Farley abbia abusato di Joyce, ma la storia tra i due avrebbe potuto anche essere diversa. Forse Farley ha voluto ribadire un legame d'affetto e, al tempo stesso, compiere un atto di giustizia lasciando la fattoria a Nugget che l'ha lavorata, piutto-

australia e nuova zelanda

sto che ai figli che lo odiano, ma questo lato della storia rimane inespreso. Sembra, invece, che il fallimento sia la chiave di lettura della famiglia, a partire dal capostipite, il suicida Norm Myrtle. Sia Girlie che Dibs falliscono, come falliscono Lyle, Julia e William. Lyle segue un percorso tragico che mette in evidenza come l'esperienza del bush non abbia nulla di romantico. Julia è una donna a pezzi. Viene da un matrimonio fallimentare, nel dramma è incinta di un indiano per la volontà di esserlo e non per iniziare una nuova valida relazione. Le sue proposte di una "herb farm" cadono nel vuoto. Analogamente, le pretese di William di vendere la fattoria per iniziare altrove un vigneto risultano del tutto inconsistenti. In definitiva l'opera ci consegna un ritratto pessimistico dei bianchi australiani, che si trovano a gestire un figlio aborigeno e una terra aborigena. Non c'è spiraglio positivo. La fattoria che sarebbe andata a Lyle passa a Maureen, che la vende. Non si conosce quale sia la reazione di Dibs e Girlie. Un anno dopo, in sostanza, al momento dell'epilogo, la famiglia Myrtle sembra essere stata spazzata via. ▸

Andrea Gorini

Janet Frame, *Towards Another Summer*, Auckland, Random House, 2007, pp. 206

La *Limosa lapponica* è un uccello acquatico che si distingue per la sua straordinaria attitudine alla migrazione: lo scorso anno un esemplare, tracciato grazie alle tecnologie satellitari, pare abbia volato ininterrottamente per nove giorni attraversando il Pacifico dall'Alaska alla Nuova Zelanda.

Forse è proprio per queste incredibili doti che i *godwits*, questo il nome inglese della specie (*pittima* in italiano), hanno riscosso un certo successo nell'immaginario neozelandese. Danno ad esempio il titolo a un interessantissimo romanzo, *The Godwits Fly* (1938), di Robin Hyde (1906-1939),

mentre Charles Brasch (1909-1973) li celebra in una poesia, *The Islands*, con cui rende omaggio alla sua terra di origine: "and from their haunted bay/The godwits vanish towards another summer". Proprio questi versi hanno ispirato Janet Frame per il titolo del suo romanzo breve *Towards Another Summer*, completato nel 1963 ma pubblicato soltanto nel 2007 nella serie Vintage da Random House a quasi quattro anni dalla scomparsa dell'autrice e a quasi venti dall'uscita del suo ultimo romanzo *The Carpathians* (1988).

Migratori infaticabili, ma anche fedeli al loro habitat neozelandese al quale fanno puntualmente ritorno, i *godwits* sono un simbolo in cui può rispecchiarsi una cultura antipode: lontana nello spazio ma anche vicina alla metropoli inglese in cui trova un modello culturale di riferimento. Sono altresì un'immagine suggestiva ed efficace per rappresentare le peregrinazioni e la nostalgia di tanti artisti *kiwi* che nel corso degli anni hanno lasciato alle spalle il provincialismo coloniale del loro paese di origine per stabilirsi in Europa o in Nord America.

E' stato così per Janet Frame e lo è anche per Grace Cleave, la protagonista di *Towards Another Summer*: scrittrice neozelandese emigrata in Inghilterra in cui il lettore non avrà difficoltà a riconoscere un *alter ego* di Frame ("I was a certified lunatic in New Zealand. Go back? I was advised to sell hats for my salvation" p. 20).

In estrema sintesi, *Towards Another Summer* è la storia di una scrittrice che interrompe la creazione di un romanzo per scriverne un altro: sperimentazione metanarrativa dunque, ma soltanto abbozzata. Niente di paragonabile alle labirintiche *mise en abyme* che caratterizzano i romanzi dell'ultimo periodo. In realtà la *fabula* è di una semplicità estrema: Grace Cleave accetta l'invito a trascorrere un fine settimana in un anonimo paesino dell'Inghilterra del nord, ospite di un amico giornalista e di sua moglie, anche lei di origine neozelandese come Grace.

Un ordinario e, a tratti, persino monotono fine settimana in famiglia al

quale però lo sguardo, l'immaginazione e la memoria della protagonista riescono a dare una forma nuova e inusuale ("Why did her past life keep erupting and spilling dangerous memories over her weekend?" p. 98). Ecco allora che la realtà quotidiana delle piccole cose offre alla protagonista gli spunti per riflettere sui frammenti che compongono un'identità neozelandese, come le poesie della mitica antologia *The Book of New Zealand Verse* o le foto e le mappe che risvegliano nella memoria di Grace il ricordo del clima e dei paesaggi unici della Nuova Zelanda. Ma ancora più suggestive sono le corrispondenze che Grace intesse tra le scene di vita familiare dei suoi amici, i Thirkettle, e i ricordi della sua infanzia neozelandese.

In questi *flashbacks* il lettore ritroverà gran parte del repertorio di situazioni ed eventi descritti in *To the Island* (1982), il primo volume dell'autobiografia: le figure dei genitori, il rapporto con le sorelle, la scuola e soprattutto i luoghi d'infanzia. Tutto questo fa parte della *found fiction*, per usare un'espressione ideata da Frame nel definire la sua autobiografia: materiale narrativo *trovato*, a disposizione, e su cui poter operare un intervento di *chirurgia letteraria*: "she applied literary surgery to free her characters for their impelled dance or flight" (p. 11).

Towards Another Summer è esattamente il risultato di un'operazione del genere: gli anni trascorsi a Londra, l'intervista per il *Guardian* con Geoffrey Moorhouse (Philip Thirkettle nel romanzo) e l'invito dello stesso a trascorrere un fine settimana in famiglia sono gli elementi che Frame utilizza per mettere insieme *Towards Another Summer* interrompendo, proprio come la protagonista del romanzo, la stesura di un altro lavoro, *The Adaptable Man* (1965).

Sarà proprio il soggiorno dai Moorhouse a scatenare quella che Frame definirà, in una lettera a suo carissimo amico, lo psicoterapeuta John Money, una *root crisis*: in questi mesi infatti la determinazione di Frame a voler vivere per sempre da esule vacilla e alla fine, nel 1963, tor-

nerà in Nuova Zelanda dopo quasi otto anni di assenza.

Tutti questi elementi fanno capire quanto sia determinante il fattore autobiografico in *Towards Another Summer* ma ciò, a dire il vero, non rappresenta una novità assoluta nella narrativa di Frame. Il tema della migrazione invece può rivelarci qualcosa in più sull'originalità del lavoro e anche su alcuni dei suoi limiti.

Come ci viene detto fin dalle prime pagine, Grace Cleave è diventata un uccello migratore: "Oh no, I must not remember, Grace thought. I'm a migratory bird. I live in London. The southern cross cuts through my heart instead of through the sky, and I can't see it or walk beneath it, and I don't care, I don't care" (p. 17). Non possiamo trascurare le potenzialità di questa metamorfosi: il *divenire-animale* è in linea di principio una possibilità di fuga e una *deteritorializzazione*, per usare una terminologia cara a Gilles Deleuze. Nel caso di *Towards Another Summer* però, tale trasformazione non arriva a essere assoluta perché Grace non riuscirà mai a confessarla e quindi a liberarsi e a librarsi in volo: "why not tell them, why not explain? she said to herself. I don't wish to inhabit the human world under false pretences" (p. 105).

Pur non essendo completa in senso ontologico e kafkiano, tale metamorfosi percepita interiormente crea però

una forte tensione con l'esterno e tale contrasto ci sembra riveli una certa produttività: l'(auto)ironia con la quale Frame guarda ai disastrosi tentativi della protagonista di avere relazioni sociali accettabili, la scoperta dei territori della memoria o le epifanie vissute da Grace, che sono delle vere e proprie aperture momentanee su un piano ontologico radicalmente *altro* ("to pass beyond the view, beyond oneself to - where?" p. 171), rappresentano le linee di fuga generate dall'incontro-scontro tra la realtà e il mondo interiore della protagonista lungo le quali si muove l'intera narrazione.

A volte dalla pubblicazione postuma di un'opera inedita ci si aspetta, in modo un po' ingenuo e forse anche un po' perverso, una sorpresa, come se dovesse rivelarci la verità nascosta di una vita o il tassello mancante di un'intera carriera. Non è il caso di *Towards Another Summer* che, al più, ci conferma la straordinaria capacità di Frame di trasformare la *found fiction* del suo vissuto in storie da raccontare. Questo, ci pare, può valere molto più di chissà quale sensazionale *Verità*.

Resta aperta una questione che non ci proponiamo di risolvere ma che possiamo porre in questi termini: *pubblicare o non pubblicare?* Secondo l'autorevole biografo Michael King, Frame avrebbe giudicato l'opera come "embarrassingly personal" e

pertanto impubblicabile. Al Janet Frame Literary Trust, la fondazione che controlla i diritti per il materiale inedito dell'autrice, evidentemente si sono fatti un'opinione diversa e Pamela Gordon, nipote di Frame e *chair* del Trust, ne dà conto in una breve postfazione al romanzo.

Nel 2006 il Trust aveva già curato l'antologia di poesie inedite *The Goose Bath*, finalista nella sua categoria al Montana New Zealand Book Awards, premio letterario nazionale di un certo prestigio. E' un segnale, insieme alle polemiche sorte in Nuova Zelanda sull'opportunità di assegnare il premio a un'opera postuma, che probabilmente dimostra quanto la figura e i lavori di Frame catalizzino ancora l'attenzione della critica, dei media e del pubblico, non soltanto in Nuova Zelanda dove Frame è praticamente un'istituzione, ma anche in Australia, Inghilterra e Stati Uniti dove costantemente vengono ripubblicati i suoi romanzi, le sue poesie e la sua autobiografia. In Italia, per la prima volta lo scorso anno, è stato tradotto *The Carpathians (La leggenda del Fiore della Memoria*, Roma, Robin, 2007). A quanto pare i *godwits* di Janet Frame continuano a volare, si muovono lungo rotte già solcate o ne tracciano di nuove per portare ancora in giro per il mondo le storie della sua Nuova Zelanda. ▬

canada



Francesca Romana Paci

Janice Kulyk Keefer, *The Ladies' Lending Library*, HarperCollinsPublishers Ltd, Toronto, 2007, pp. 288

.....

L'ultimo romanzo di Janice Kulyk Keefer recensito su Tolomeo (N. 2, 1996) è stato *The Green Library*, pubblicato nel 1996, quando l'autrice aveva già alle spalle una raccolta di poesie, *White of the Lesser Angels*, alcuni romanzi, tra i quali *Rest Harrow*, del 1992, racconto della vita di Virginia Woolf, alcune raccolte di *short stories*, e saggi e raccolte di scritti di critica letteraria. Dal 1996 Kulyk Keefer ha pubblicato altre due raccolte di poesie, *Marrying the Sea*, nel 1998, e *Midnight Stroll* nel 2002; una storia familiare tra *memoir* e racconto, *Honey and Ashes - A Story of Family*, nel 1998; un libro per bambini *Anna's Goat*, nel 2000; il romanzo *Thieves*, nel 2004, dedicato alla vita di Katherine Mansfield; nel 2005, il volume di ricerca culturale *Dark Ghost in a Corner - Imagining Ukrainian-Canadian Identity*. Inoltre nel 2005 ha prefato la traduzione inglese del romanzo di Marie-Claire Blais, *Les Nuits de l'underground, Nights in the Underground*, un romanzo che, pur con evidenti e basilari differenze e scelte, in qualche modo si può anche collegare con il suo recente *The Ladies' Lending Library*, per struttura e metodo di indagine.

'Underground' è il nome di un club dove sera dopo sera si raccontano e si scavano vite e solitudini di donne.

In *The Ladies' Lending Library* l'indagine coinvolge personaggi adulti sia femminili sia maschili e propone anche problematiche viste e vissute dal punto di vista di ragazze e ragazzi quasi adolescenti o ancora più piccoli. Nel breve prologo di *The Ladies' Lending Library* una voce narrante prepara il romanzo, fornendo informazioni sul contesto spaziale e temporale delle vicende, raccontando le motivazioni iniziali del costituirsi della 'Ladies' Lending Library', spiegando la situazione sociale delle fondatrici e lettrici. Le signore del romanzo, tutte di origine ucraina, tutte provenienti da famiglie immigrate in Canada nei primi decenni del '900, prima e fra le due guerre mondiali, sono un gruppo di mogli e madri circa sulla quarantina, che da numerose stagioni trascorrono l'estate con i loro figli a Kalyna Beach, una località non troppo lontana da Toronto, in misura canadese, inventata ma verosimile. L'anno è il 1963, foriero di turbolenze e mutamenti, la coreografia dei ruoli è ancora rigorosamente tradizionale: mentre i mariti d'estate lavorano in città e raggiungono la famiglia solo nei *week-end*, le mogli e madri accudiscono ai figli nei *cottages* di proprietà della solitaria Kalyna Beach sul grande lago. Tutte sono cosiddette 'casalinghe', tutte hanno figli, una di loro, Sonia, ospita la figlia sedicenne dell'amica del cuore, Olya, che ha fatto un matrimo-

nio socialmente meno fortunato del suo. Non esiste in lingua ucraina la parola 'snob', si dice dopo poche pagine dall'inizio, ma certamente anche la piccola comunità ucraina di Kalyna Beach è strutturata in sottili gradazioni e distinzioni di classe: una classe media, vissuta come una nuova conquista e regolata da regole e consuetudini non meno ferree per non essere dichiarate. Denaro e successo pubblico dei mariti definiscono tanto l'appartenenza alla *middle class* all'interno della società canadese quanto le distinzioni all'interno della comunità ucraina. Le differenze sono per impostazione limitate dai confini di una predeterminata banda di oscillazione, ma sono evidenti, quasi speculari della gerarchia dell'avvenenza fisica che ordina le signore con inflessibile percezione individuale e di gruppo: una operazione narrativa delicata e rischiosa, che richiede molta attenzione e un pennello sottile. A maggior ragione perché se una inerente ironia scorre continua nel romanzo, è quasi sempre una ironia resa amara dal peso e dalla viscosità delle singole vite, dei rapporti, e dal disagio esistenziale non solo delle figure femminili, ma di tutti i loro familiari, inclusi mariti e figli, soprattutto figlie.

Forse invece che *The Ladies' Lending Library* il romanzo avrebbe potuto essere intitolato 'Kalyna Beach', perché è quel luogo che contiene e tiene insieme la piccola e complessa comunità ucraina, con i suoi sforzi di mantenere una identità, i suoi desideri di

obliterarla, i ruoli, i confronti, gli errori. I personaggi sono molti, i loro nomi si accavallano, le famiglie, all'inizio, non sono semplici da identificare. Dato il titolo e il prologo, l'attesa è quella di una 'Lending Library' centrale al racconto, in realtà in *The Ladies' Lending Library* non si parla molto della 'Lending Library', dei libri letti, e nemmeno degli incontri legati allo scambio di libri tra le signore. Le signore si incontrano, ci viene detto, ogni venerdì, bevono *gin & tonic* e si scambiano libri, discutendo insieme pettegolezzi e notizie da roto-calco, ma quei venerdì, sia pure importanti nella macro-economia della narrazione, entrano solo due volte nella rappresentazione diretta, come pochi sono anche i titoli dei libri scambiati. Sono, però, tutti libri trasgressivi, "racy", che vanno da *Fanny Hill*, *Lady Chatterley's Lover*, *Portrait of the Artist As a Young Man*, *Valley of the Dolls*, fino a un'opera di Margaret Mead, che non è identificata con il suo titolo, ma che ovviamente riguarda la sessualità (p. 215).

La sessualità, infatti, è uno dei temi dominanti, intrecciata al quotidiano insieme all'avvenenza fisica, al denaro, alla frustrazione, all'infelicità, e alla crudeltà. L'anno scelto da Kulyk Keefer come *backdrop* del suo racconto, come si è detto, è il 1963; per questo ci si chiede quale potesse essere il libro di Margaret Mead in mano a una delle signore, la più colta, Sasha, visto che Mead diventa un caso e un successo mondiale nel 1968, con le nuove edizioni dei suoi lavori, scritti decenni prima. Ma nel 1963 esce il famoso film *Cleopatra* di Joseph L. Mankiewicz, con Elizabeth Taylor e Richard Burton, seguito dalla loro clamorosa e scandalosa relazione, rispettivamente divorzi e infine matrimonio. Cleopatra, e soprattutto il potere della sessualità di Liz Taylor sono un inaspettato ma ininterrotto *leitmotiv* di *The Ladies' Lending Library*. Tutte le creature femminili del romanzo, madri e figlie, sono ossessionate dalla bellezza della Cleopatra cinematografica, che per alcune giovanissime, come le dodicenni Katia e Tania, e per la curvilinea sedicenne Darka, diventa un confuso modello; per alcune un parametro di potere; per una delle quasi quaran-

tenni meno avvenenti, Zirka, qualcosa da consumare come una meringa, "glossy, creamy, sweet, and sumptuous" (p. 206) - quasi inevitabile cogliere una allusione alla donna da mangiare di Margaret Atwood, ma anche quel libro, *The Edible Woman*, è più tardo, del 1969. Altrettanto suggestiva in direzione Atwood è Laura/Laryssa, adolescente grassa, intelligente, scontenta, rancorosa e incapace di reagire. Si può ragionevolmente pensare che Kulyk Keefer, scrivendo dopo quasi una cinquantina di anni, abbia cercato di rappresentare proprio il clima che avrebbe poi portato alle vicende culturali della fine degli anni sessanta.

Laryssa, che vuole essere chiamata Laura e che è una appassionata ammiratrice di una Cleopatra romanizzata e patinata, indistintamente personaggio storico e cinematografico, è anche prona a riflessioni precoci, particolarmente se contestualizzate: "How different men's lives from women's. In men's lives there's some give to the weave, there are holes you can slip through and escape from ... women are stitched fast to their lives: stitched and slammed and stuck together like the wool of the *kylym*, with its clumsy, shrimp-coloured roses, its mouldy-basement smell" (p. 55). Laura non si fa illusioni, ma non per questo la sua sofferenza e il suo rancore si attenuano.

Nonostante una grande attenzione sia dedicata all'apparentemente banale, all'insignificante, ai dettagli, *The Ladies' Lending Library* non è un romanzo minimalista, o una agrodolce commedia minimalista, non lo è proprio per come i dettagli sono rappresentati. Gli aspetti micromateriali e le trivialità del quotidiano sembrano incombere senza requie, ma a poco a poco ci si rende conto che sono selezionati perché assumano funzione emblematica, descritti proprio perché raccontino, come gli emblemi, una storia succinta e suggestiva di amplificazione e di contrasti. Per quasi un terzo del romanzo le signore di Kalyna Beach sembrano immerse in un sopore davvero minimalista, acre di insoddisfazioni, invidie e fatiche, ma quando si arriva alla rappresentazione di uno degli incontri della 'Lending

Library', il ritmo cambia. Un primo effetto implicito delle riunioni del venerdì e riunirle tutte, più o meno ricche, più o meno belle, più o meno efficienti come madri e massaie, più o meno colte o ignoranti. Il groviglio di nomi e informazioni familiari in parte si dipana, mentre le loro personalità si definiscono. Sasha è l'intellettuale, pessima donna di casa, ma coccolata dai familiari, Nadia la più misteriosa, ricca, infelice, la più, limitatamente, cosmopolita, Zirka la più rigida, Sonia, bella, madre di quattro figlie, la più complessa, Nettie, la più tragica per sé e per sua figlia. Il secondo elemento importante è l'effetto liberatorio che ha per tutte il parlare inglese tra loro durante le riunioni, e non ucraino: "The ladies feel glamorous, slightly wicked speaking English together: for most of them it is a second language and they feel not so much at home in it, as away. Away from their mothers and the examples set by those mothers: brave, hard-working women, all of them, but all too accepting of the sag of their skin and the folds ironed into their faces..." (p. 62). Quella parola "away", ripetuta due volte a stretto contatto, la prima volta vaga nel tempo e nello spazio, la seconda volta specificata dal complemento, è uno dei momenti più rivelatori dell'attività poetica di Kulyk Keefer, parallela a quella narrativa.

L'aspetto più duro e inquietante del romanzo, perché porto con toni di normalità, è la crudeltà dei rapporti interpersonali, soprattutto tra madri e figlie, ma in generale tra tutti i personaggi. La crudeltà più vistosa è quella di Nettie, che ha fatto una consuetudine maniacale del picchiare con astio e violenza sua figlia, fino a ferirle il volto, verso la fine del libro. Crudeli sono le manie e le menzogne nevrotiche di Marta, l'unica donna non sposata di *The Ladies' Lending Library*. Crudeli è anche il comportamento delle figlie di Sonia, che devastano fino a renderlo immettabile l'abito dorato che lei, ex-modella, intende indossare per il *party* di fine estate. Crudeli gli scherzi che sembrano infantili dei e tra i ragazzi, le frasi, le invidie, i desideri pensati, le indifferenze, le cecità. Nella prima pagina del romanzo Sonia, travolta dal tedio e

dalla infelicità, scrive all'amica Olya: "Children keep coming, days keep passing, but I am not alive any more ... Sometimes I catch myself looking at them at the breakfast table, seeing them at the bottom of the lake. All four of them in a row, holding hands and sitting still, so still, the waves lifting their hair, ruffling the frills of their bathing suits ..." (pp. 9-10). Sonia strappa la lettera e ne scrive un'altra, ma chi legge porta nella memoria quella visione acquatica di silenzio, e, inevitabilmente di morte.

Le ultime pagine di *The Ladies' Lending Library* raccontano l'atteso party di fine estate. La violenza di Nettie contro la figlia ha inorridito e scosso la comunità di Kalyna Beach. Forse due matrimoni infelici sono finiti, forse due amanti sono fuggiti e i figli soffriranno: "It's strange, Sasha thinks, that she should be the one to really mind ... that she should care so much for this fragile group of women and children and absentee husbands ..." (p. 287). Sasha guarda il gruppo e sente il pericolo della dissoluzione e sente la contiguità dell'infelicità dell'altro; sembra che sia lei, nell'ultima pagina, l'unica spettatrice desta del valzer che Sonia e Max danzano prima da soli e poi seguiti dalle altre coppie. La rappresentazione del valzer e delle coppie danzanti ha una qualità intensamente visionaria, il suono evocato dalle immagini non è quello di un valzer gioioso, ma quello di un valzer che potrebbe essere il conturbante *Valse triste* di Sibelius o forse anche *La valse* di Ravel, anche se Sasha impiega la parola *romance* per riassumere il momento. Il romanzo, iniziato con la visione di morte acquatica della lettera di Sonia, si chiude con una visione di danza che ricorda irresistibilmente una danza ipnotica verso la morte. Sono soprattutto questi due momenti visionari, anche se ce ne sono altri, come il già ricordato uso di "away", che ricordano al lettore che Kulyk Keefer è anche un poeta e come tale usa il linguaggio.

Diviso in tre parti, senza ulteriori divisioni in capitoli, il romanzo nel complesso è meno facile di come può apparire. La struttura è sfuggente, reiteratamente elusiva, le voci narranti si avvicendano e si sovrappongono, tal-

volta sembra che intervenga una voce quasi esterna; il centro compare e poi scompare improvvisamente, la linea guida si frastaglia. Come si è già accennato, il centro non è la 'Lending Library', e neanche Cleopatra, e non è neanche la comunità ucraina, e neanche la fuga d'amore. In un certo senso questo è un libro che si potrebbe leggere, che forse si leggerebbe meglio, come una raccolta di racconti, unificata da un luogo e da temi dominanti: uno fra tutti l'infelicità che si infligge e si riceve nel groviglio della famiglia, nel gorgo dell'amore negato o conquistato, nel far nascere i figli, nella inevitabilità del passare del tempo, nella impossibilità di scegliere senza danno tra se stessi e gli altri. ▸

Carmen Concilio

Alissa York, *La quarta moglie*, trad. it. Roberto Serrai, Giunti, Firenze, 2008, pp. 478

TERRITORIO DELLO UTAH 1867. Questo il *setting* del romanzo. La comunità Mormone di Salt Lake City nella sua avanzata verso Ovest, in fuga dagli Stati e dalle città dalle quali veniva brutalmente cacciata, perseguitata e attaccata. L'esercito di Dio, dei Santi, in marcia verso una nuova Sion, con donne, vecchi e bambini al seguito, su carovane che si arenavano nel fango dei torrenti, con i deboli che morivano lungo il cammino, la fame, le infezioni, le malattie e l'esodo. I più forti sopravvivono, come Ursula ed Erastus, già scampati alle fiamme appiccate alla loro casa da tre uomini che Erastus si è preoccupato di uccidere e far bruciare in quell'inferno improvvisato. I perseguitati a loro volta perseguitano, si sa. Ora Erastus vive in una prospera fattoria con quattro mogli, sei figli, uno stalliere e un battitore Paiute. Il sistema poligamico, apparentemente accettato di buon grado per popolare la città di Dio, è un vaso incrinato che presto o tardi è destinato a infrangersi. Le quattro mogli diversissime l'una dall'altra non sono affatto sottomesse: ciascuna coltiva la propria forma di evasione e

vendetta in privato. La prima moglie, la matriarca e padrona di casa, dopo la nascita del primogenito, il fannullone Lal, accoglie in casa le altre donne, ma queste una dopo l'altra si defilano. La seconda moglie, Ruth, si rifugia in una capanna dove coltiva bachi da seta, attende le larve, le nutre con foglie di gelso su vassoi, aspetta la stagione della filatura e produce cinque figli e rocchetti di filo di seta da vendere in città. La terza moglie Thankful, ex attrice, continua nella sua stanza a recitare la parte della cortigiana. La quarta moglie, Dorrie, la moglie bambina, taxidermista, impaglia animali, lavora notte e giorno nel fienile con i suoi attrezzi, bisturi, coltelli, chiodi e spilli, per rendere come vivi i trofei di caccia del marito. Ma quando una sera lui ritorna a casa con il miglior bottino della stagione, un'intera famiglia di lupi "perché a lui piacciono le famiglie", come per un sortilegio qualcosa cambia. Al di sopra di tutto, di queste vite laboriose, silenziose e rancorose, vola il corvo dei sogni di Dorrie: astuto, osservatore, narratore di un'altra S/storia che si vede solo se osservata dall'alto, a distanza. Una carneficina di cui i libri di storia non parlano, come una grande macchia di sangue che tormenta il sonno di coloro che usano chiamarsi Santi. In una storia tutta americana sul mito della Frontiera, Alissa York introduce un tocco canadese, la presenza del corvo narratore. Figura così frequente nella letteratura del Canada, da Robert Kroetsch a Jane Urquhart, ma legato alle leggende indigene, il corvo è animale totemico e *trickster*; creatura a metà tra l'umano - razionalità, astuzia, parola, giudizio - e il naturale e condivide le sue qualità metamorfiche con il coyote e altre figure simili. La natura, rappresentata soprattutto dalla selvaggina, e una voce di donna permeano sia il romanzo sia la poesia "testamentaria" dell'americana Sylvia Plath, *The Moon and the Yew Tree*, da cui è tratto il titolo originale *Effigy*, e molto altro, alberi, erba alta, luce lunare, campane, resurrezione, santi, chiesa sono parole chiave del poema come del romanzo; la mancanza di un'effigie (materna?), poesie come testamento, come le lettere della madre morente nel romanzo. E, poi, la metafora del cacciatore/ col-

lezionista (uomo bianco) e della preda (donna, animale, figlio, indiano) domina le sequenze narrative alternate ad inseguire una decina di personaggi principali e una collettività di personaggi minori. In un racconto che si preannuncia "femminista", sulle mogli collezionate al pari del bestiario selvatico, Alissa York iscrive a sorpresa pagine della storia del colonialismo dell'Ovest americano: la corsa all'oro, i *freak show* dei circhi che espongono rarità umane come la ragazza-cane, lo sfruttamento minorile, il conflitto tra Gentili, Mormoni e Indiani e non ultimo un sottotesto su un discorso religioso e militante. Il fanatismo, distruttivo non solo per chi lo predica ma anche per chi lo pratica, diventa così allegoria della nostra contemporaneità. Allo stesso modo l'idea di fratellanza, in senso stretto e in senso figurato, tra fratelli o in una comunità umana, ma anche tra lupi e coyote viene messa in discussione. In questo inesorabile movimento verso Ovest, un Paiute gira i suoi piedi di 360 gradi e sa di non poter fuggire in nessuna direzione, mentre qualcuno sogna di andare controcorrente, verso EST. -

Viktoria Tchernichova

Robert Bringham, *The Tree of Meaning. Thirteen Talks*, Kentville, Gaspereau Press, 2006, pp. 329; *Everywhere Being is Dancing. Twenty Pieces of Thinking*, Kentville, Gaspereau Press, 2007, pp. 345

Robert Bringham è definito nelle recensioni come poeta filosofo linguista antropologo poligrafo eremita. In un dialogo con Laurie Ricou a proposito della sua poesia "Sunday Morning", già comparso nel 1965 e poi nel 1979 (*Inside the Poem*, ed. by Bill New, 1992), Bringham proponeva di vedere il critico come ornitologo, la poesia come uccello e il poeta come albero; gli alberi compongono la foresta e la foresta è la verde corteccia cervicale del mondo. Delle sue poesie, ricorda Ricou, Bringham afferma che gli piacerebbe che fossero "fit to be

thought about next to a glacier-scarred stone or the limb of a mountain larch or a grassblade, or fit to be listened to with kingfishers and finches" ("Off the Road: Journeys in the Past, Present and Future of Canadian Literature", *Best Canadian Essays*, 1989). Nella pagina introduttiva a "The Book of Silences", parte della raccolta di poesie *Pieces of Map, Pieces of Music*, del 1987, rendendo omaggio a pensatori e poeti di antiche culture e civiltà e alla loro - sperabilmente - "salvageable wisdom", scriveva "I want a poetry of knowledge and thinking, not of opinion - and not of belief, which is merely dead thought, severed from the thinking. Poetry is the musical density of being". Alla fine della raccolta, in "An Autobiographical Meditation" intitolata "Breathing Through the Feet", scriveva: "The earth itself is a living body, and a kind of brain. It is living information, like the cortex and the genes" e il linguaggio "a sort of lifeform, [...] a working form of intelligence, a part of the intellectual gene pool".

Non sorprende dunque che nelle due recenti raccolte di saggi - "companion volumes" che contengono testi scritti a partire dagli anni Settanta e conferenze tenute nel decennio 1994-2005 negli Stati Uniti, in Canada e in Europa - emergano una raffinata e complessa visione filosofica e una poetica nutrita d'un rapporto di connessione, armonia e contrappunto con il mondo di cui siamo parte. Ciò che è sorprendente è come la sua ricerca abbia portato il linguista e antropologo a conoscere e tradurre lingue antiche e lingue a rischio di estinzione, - e sfogliare ciascuno dei due volumi fa incontrare scrittura greca, cinese, araba, nootka, navajo -, il poligrafo ad appassionarsi a *The Elements of Typographic Style* (1992, trad. it *Gli elementi dello stile tipografico*, 2001, Milano, Bonnard) e a *The Solid Form of Language* (2004), l'eremita ad una ricettiva apertura al mondo e al fortunato incontro amicale con altri pensatori e poeti del suo stesso tempo e luogo animati dalla stessa *Weltanschauung* (Dennis Lee, Jan Zwicky, Don McCay, Tim Lilburn, soprattutto), lo studioso di biologia, di astrofisica e di musica a

vedere la poesia, come la scienza, come la mitologia, rivolte a formulare ipotesi su ciò che esiste e che avviene e a vedere la coerenza di "the music of the world" (146).

Nel volume *The Tree of Meaning* i tredici saggi vanno da "The Polyhistorical Mind" a "The Silence That Is Not Poetry and the Silence That Is". Nel primo - dedicato, tra le altre cose, alle culture autoctone del Canada - la parola chiave è la pluralità contro l'omogeneizzazione culturale, l'istruzione standardizzata, la politica conformista, la "single-mindedness" (41). Riflettendo sull'urgenza di gestire in modo non distruttivo l'intrinseca molteplicità di storie su cui si fonda l'eredità polilinguistica e policulturale del Canada e degli Stati Uniti, Bringham biasima le tendenze globalizzanti della contemporaneità e l'inevitabile perdita della diversità linguistica, culturale e biologica che ne consegue. Per evitare tale diluizione culturale, egli invita ad apprezzare "open-ended taxonomies", come avviene nella biologia, nella fisica quantistica, nell'astronomia contemporanea, che richiamano alla mente la struttura sempre incompleta di un albero, il cui scopo è crescere continuamente. Questo metodo deve essere applicato secondo Bringham nel tracciare una mappa letteraria del Canada che comprenda, e includa, a pieno titolo, anche negli studi universitari da cui è dolorosamente assente, quanto può essere salvato del patrimonio linguistico, letterario e culturale autoctono. Il motivo per cui tale operazione gli sembra essenziale si fonda sulla sua convinzione che il linguaggio sia una forma di vita, come una pianta o un animale: "Once extinct, it is gone forever. And as each one dies, the intellectual gene pool of the human species shrinks. The big, discontinuous brain to which we all in our way contribute, and on which we all depend loses a part of itself that it cannot rebuild" (30). Il saggio chiude con una riflessione sui principi della musica polifonica - argomento che ritorna in più saggi all'interno delle due raccolte - da cui la simultaneità delle linee melodiche attraverso lo spazio musicale, la possibile dissonanza, la loro indipendenza e interrelazione, l'assenza di una sola voce dominante, la

forma flessibile e “self-policing” emergono non solo come metafore dominanti e essenziali per la lettura dei saggi ma si caricano di echi ontologici e pongono le basi della poetica di Bringhurst.

Nell'ultimo saggio, “The Silence That Is Not Poetry - and the Silence that Is”, si intrecciano concetti che, con echi da Gregory Bateson, coniugano una riflessione sull'interrelazione tra umano e non-umano, sull'abisso di ego-centrismo che la società e la legge civile coloniale europea ha eretto tra la specie umana e il resto del mondo (ma anche tra particolari gruppi di esseri umani e altri classificati come selvaggi o infedeli) a una riflessione sulla poesia che trascende la concezione limitante della poesia come invenzione umana, costruito sociale, o fenomeno esclusivamente linguistico. Ragionando sull'etimologia greca, araba, ebraica e anglo-sassone dei termini “poet”, “poem” e “poetry”, Bringhurst sostiene che la poesia è qualcosa che ci unisce all'essere, qualcosa che ci permette di “reach out, by making and doing, to realms beyond the human”, ma è anche “the resonance of being” (312), “a fundamental property of Being itself” (316).

Nel volume vi sono inoltre saggi specificamente dedicati alla letteratura Canadese autoctona, come ad esempio “Native American Oral Literatures and the Unity of the Humanities”, “The Audible Light in their Eyes”, “The Humanity of Speaking: the Place of the Individual in the Making of Oral Culture”, in cui Bringhurst riflette sul lavoro di linguisti e antropologi come Franz Boas, John Swanton, Edward Sapir, Dell Hymes, Robert Lowie, nel trascrivere opere orali narrate in Haida, in Shoalwater Chinook, Chipewyan e saggi orientati invece su problemi filosofico-linguistici, come ad esempio “The Tree of Meaning and the Work of Ecological Linguistics”. In questo saggio, dove Bringhurst riflette sulle cinquecento lingue parlate in Nordamerica nel periodo antecedente l'invasione Europea, e sulla loro fulminea distruzione nel periodo coloniale e postcoloniale, emergono altri due concetti fondamentali per la poetica di Bringhurst: quello di organismo e ecosistema di storie. Il poeta vede il

linguaggio come un organismo che ci permette di capire il mondo e parlare con il mondo. Secondo Bringhurst, narrare storie è, per l'appunto, un modo per conversare con ciò che ci circonda. In questo saggio Bringhurst si sofferma anche sul tentativo di Dell Hymes di studiare la biologia, l'anatomia e la fisiologia delle storie e sulla sua tesi che, a prescindere dal linguaggio in cui sono narrate, le storie posseggono strutture ramificanti, frattali, come gli alberi. Tali alberi di senso, che chiamiamo “storie”, sono uno dei modi attraverso i quali capiamo il mondo e creiamo una relazione simbiotica tra noi stessi e le narrazioni.

La raccolta *Everywhere Being is Dancing* contiene venti saggi suddivisi in cinque sezioni. La prima sezione è focalizzata sul concetto di poesia, traduzione e polifonia. Nell'*incipit* del primo saggio, “Everywhere Being is Dancing. Knowing is Known”, Bringhurst definisce la poesia come “one among the many forms of knowing, and maybe it is knowing in the purest form we know. I would rather say that knowing freed from the agenda of possession and control - knowing in the sense of stepping in tune with being, hearing and echoing the music and heartbeat of being - is what we mean by poetry”, 15). Il legame tra musica e poesia è affermato anche nel secondo saggio (“it is an article of faith with me that music and poetry spring from the same root”, 33) dedicato alla poesia polifonica. In questo saggio, intitolato “Singing With the Frogs: the Theory and Practice of Literary Polyphony”), sono ancora la contemporanea indipendenza e interrelazione degli elementi a destare l'interesse del poeta, che riflette sulle tecniche con cui creare un effetto di polifonia, di “multiplicity of statement” sulla pagina, come ad esempio lui stesso tenta di fare in *The Blue Roofs of Japan* (1986), *New World Suite N. 3. Four Movements for Three Voices* (1995), *Ursa Major* (2003). La poesia polifonica è per lui una coabitazione di voci, una poesia che “enacts and embodies plurality and space” (36). A differenza della musica omofonica (come ad esempio quella di Wagner, Chopin, Verdi), in cui una voce parla a nome di tutte le altre e in cui molte

voci rispondono come una, la poesia e la musica polifoniche rappresentano un'ecologia di voci che riconoscono e celebrano la pluralità, la continua coesistenza di “independent melodies and rhythms, points of view and trains of thought” (38).

La seconda sezione del volume è focalizzata sulla poesia filosofica in prosa e sui frammenti dei poeti-filosofi presocratici, tra cui Eraclito, Democrito, Empedocle, Parmenide, ai quali dedica i saggi “The Philosophy of Poetry and the Trashing of Doctor Empedokles”, “The Fragments of Parmenides” e “The Raven's Wine Cup”. La terza sezione apre con un saggio sul senso morale che nasce, per Bringhurst, dalla consapevolezza di “relatedness and obligation, and that seeks to extend that realm - the realm of understanding, interrelatedness, interdependence - throughout the universe, subjugating nothing” (193). “Licking the Lips with a Forked Tongue” è nuovamente dedicato alla polifonia - una complessa proprietà del reale, secondo Bringhurst (57), che un'artista può enfatizzare o minimizzare, riconoscere o ignorare nelle sue opere. Il saggio è particolarmente degno di nota per il modo in cui le riflessioni sulla polifonia e la poesia polifonica, con le sue voci multiple, simultanee e interdipendenti, costituiscono anche una riflessione sul mondo contemporaneo. La quarta e quinta sezione sono composte da alcuni “case studies” dedicati ad artisti e poeti orali del Canada come ad esempio Elizabeth Nyman (Sèdaya of the Yanyèdí), Alice Kane, Charlie Mitchell (il narratore Navajo Cháálatsoh), il poeta Q'eltí, Anna Nelson Harry, e, ovviamente gli Haida Skaay e Ghandl.

In saggi come “The Meaning of Mythology”, “What is Found in Translation”, “Boats is Saintlier than Captains: Thirteen Ways of Looking at Morality, Language and Design”, “A Poet and a War”, Bringhurst riprende l'idea di un porsi nei confronti del mondo e del non-umano da una prospettiva di attenzione e ascolto, senza soggiogare alcunché, mentre in “Jumping From the Train: How and Why to Read a Work of Haida Oral Literature” - il saggio conclusivo della raccolta - parla dell'incontro a Skidegate tra il poeta Ghandl,

il giovane Henry Moody e il linguista e etnografo John Reed Swanton che visse dal 1900 al 1901 con gli Haida trascrivendo i loro canti e le loro storie che tradusse e pubblicò in inglese nel 1905. Bringhurst parla anche del giovane studioso Gary Snyder che, nel compilare la sua tesi, studiò i miti degli Haida attraverso le traduzioni di Swanton. Mentre il treno accademico della "colonial and missionary agenda" procedeva scoppiettando nel sostenere che l'arte e la letteratura americana non possedevano origini autoctone, Gary Snyder insisteva che "the continent he lived on, and the people who lived on it, and all those who had lived on it before, be heard with a whole mind" (337).

Si tratta, per Bringhurst, di una prospettiva etica fondamentale quanto il recupero di culture e tradizioni dal passato, l'esercizio dell'*attenzione*, il valore cognitivo della polifonia che si trasforma, nei suoi testi, in una *Weltanschauung* di mirabile complessità e straordinaria bellezza. E polifonica è, si è tentati di dire, la struttura stessa di queste raccolte di saggi che uniscono le riflessioni come voci indipendenti ma interrelate di un discorso sul mondo delle lettere, le parole, i libri, i pensieri, le storie, con una singolare unità di intenti. ▸

Patricia Kennan

Leon Rooke, *The Beautiful Wife*, Toronto, Thomas Allen Publishers, 2005, pp. 293

On first sight *The Beautiful Wife* could seem to be a riotous romp, with a pyrotechnical plot like a jazzed-up globalised Mills and Boon - the heroine's plane diverted to the Philippines, where she, her name is ViVa (sic), undergoes the initiatory rites of falling for a Prince Charming, before being lost in the sea and then being reborn to a new love with Mr Right.

Added to that are all the linguistic larks that Rooke indulges in when he is in the comic mode - his infallible ear for naturalistic, immediate dialogue with all its misunderstandings

and talking at cross-purposes. Thus we encounter dialogues where "Who's that?, Who's that what? Who is it?" are transcribed as: "When she hung up on Finn, the boy working alongside, Nugget by name, said, "Wuzzat?" "Wuzzat what?" "Who wuzzit?" Others show how communication often breaks down, either unintentionally or intentionally, where English is used as an international language: "What will this tour cost me?" "Cheap. Big discount today. Where are you from?" "Canada." "Special rate, Canada. Four cent." "Scent?" "Per cent. Four" "Four?" "Forty." "Forty percent of what?" "Not much. Need hat. Fanny pat". "Fanny what?" "Pack. Fanny pack. An umbrella."

And then there is another tour-de-force in Mitra, the lean, Iago-like church cat, a worthy feline variation on the garrulous pooch in *Shakespeare's Dog*, offended at being relegated from the first division in Montreal down to a drab down-market Winnipeg Parish, but concerned about his ingenuous master: "Mitra rose to his haunches, startled. Hissing as he watched the Father kiss the top of the boy's head. "such a handsome lad." The old padre had not a clue in these scandal plagued times, with dioceses quaking under billion-dollar lawsuits, such endearments were the equivalent of Eve chomping her fangs into the apple. *Sweet boy, pretty boy, my goodness!* The world's Last Innocent, that's what the Father was."

The cat is a scene-stealer, as in the cameo following his reflections over happier times past: "He hopped into the carved curate's chair [...] My spot, my sanctum, the cat thought, my retreat from the vagrom rabble. Recalling days in the archbishop's lap, before a warm fire, the grandeur of Marie-Reine-du-Monde Cathedral. Cat talk, scripture lessons from the archbishop himself: Here, chapter twenty, verse five, Jeremiah is talking about a cat, you know, 'That ye have envy of his many lives, that ye bow down before him, tat ye set your best bowl before his mouth.' And fancy this, dear glorious cat: a cat's bones asleep abreast of Saint Mark's beneath the floors of the cathedral bearing his

name, Venice 1381." The archbishop scratching Mitra's belly, filling his head with true biblical learning, as relates to cats. [...]

Here to Boot's chambers came Mitra every day to nap, to scratch at fleas, to lick and nibble his paws clean - *perfumed ecstasy, those claws! poetic!* - to sift rubble from his good memories; to vault away all memory of his days wandering in the wilderness. *Shh. Don't say a word:* his debauched youth in swinging Montreal".

Laughs there are, which also serve to offer moments of relaxation and respite in a "writerly" text, supremely self aware, constantly pointing to the way it is being constructed and undermining itself, as though to express its conviction, in as far as convictions can be expressed, that truth can never be reached, or if reached is rarely perceived or acted upon.

The narrative is not offered straight, but mediated via a series of documents, intrusions and asides which comment on the plot line. A long series of notes create an intertextual dynamic in which different types of writings are offered for comparison and contrast as the author himself moves in and out of the narrative conferring with the characters and readers and his estranged beautiful wife.

The eleven chapters do not take us in a linear fashion through ViVa's exploits, the plane being inexplicably diverted from San Domingo to the Philippines, her desire to be a beautiful wife, crush on Monsieur, being almost drowned in the typhoon and meeting up with the love of her life. They branch out both spatially and temporally beyond her immediate family and interests to express concern for the displaced, disinherited, unwanted and the dead, and most particularly the bloodied lot of the Philippines.

The narrative moves between Winnipeg and the Philippines, from the heartland of Canada, which is not portrayed as showing much heart for the refugees, to the ex-Spanish, ex-American colony, under the presidency of Ferdinand Marcos (1965-1986). Sections of the narrative recall the Marcos years with its corruption, despotism and political repression, and remember those who met violent

deaths like Benigno Aquino, leading oppositionist to Marcos, shot in the back of the head while disembarking at Manila airport (1983), as well as those who just disappeared without trace, at times simply thrown out of aircraft.

Why the title? It will come as no surprise to readers of *Fat Woman*, that in spite of all the ills plaguing the world, Leon Rooke continues to have faith in parts of humanity, especially women. *The Beautiful Wife* is also a paean to womanhood, seen in the lovely jumble of women who skitter through its pages, those that desire to be beautiful wives, those that masquerade as beautiful wives and those that fulfil their roles as beautiful wives. *ViVa* herself, as her strangely-written name suggests, sparkles with life, as does her compassionate sister-in-law propping up the miserable Finn. As does the ghost of Marchusa, her battered body bearing the signs of her own suffering and that of the Philippines. Lovely that constantly recurring image of the swain/wooer cupping water in his outstretched hands as he plies his suit.

All praise to Rooke for putting the Philippines on the literary map and reminding the world of the suffering that has been brought down on the country and its people. Praise too for the intertextuality of the diverse documentation - feigned or factual - so deftly deployed. Just one word, though, your reviewer, who rather prides herself on her gardening knowledge, was sufficiently disquieted by the tale of an unknown shrub with literary connections - the Gianciotto, according to Rooke, named after Francesca of Rimini's husband - that she had to turn to experts and so learnt all about the fragrant red-flowered *pourpra nebulla*, also known in Italian as the *galante di notte* which only flowers at full moon. The image of its red flowers associated with the spilt blood of Francesca and Paolo is so powerful that it matters little if it belongs to the myths of the past or if it was masterminded by the author. →

Elsa Linguanti

Poeti dal Canada: Dennis Lee: *Un e Yes/No*

Dennis Lee, primo "poet laureate" di Toronto (2001-2004), continua a sorprendere, affascinare, stregare i suoi lettori. Da *Civil Elegies* del 1968 che vinse il Governor General's Literary Award, e i saggi innovativi e seminali di *Savage Fields: An Essay on Literature and Cosmology* del 1977, la fondazione della cooperativa culturale di Rochdale College e della House of Anansi Press, e una dozzina di libri per bambini dal '70 al 2000, Lee ci sorprende più di recente con due piccoli volumi di poesia: *un* pubblicato da Anansi nel 2003 e *yes/no* nel 2007.

La veste grafica è elegante: "*un*" in corsivo nero lucido si stacca in rilievo su copertina nera e "*yes(bianco)/no(nero)*" sta in rilievo su copertina rossa. Nella intensa collaborazione di tutti i segni e i sensi, colori e forme dicono cose tanto quanto i grafismi e i suoni, le scansioni e le cadenze, o i titoli delle poesie a fondo pagina e nell'indice, dove *un* numera cinque sezioni e *yes/no*, pubblicato quattro anni più tardi, riprende la numerazione dalla prima sezione, "VI" all'ultima "X"; un' unica impresa, dunque.

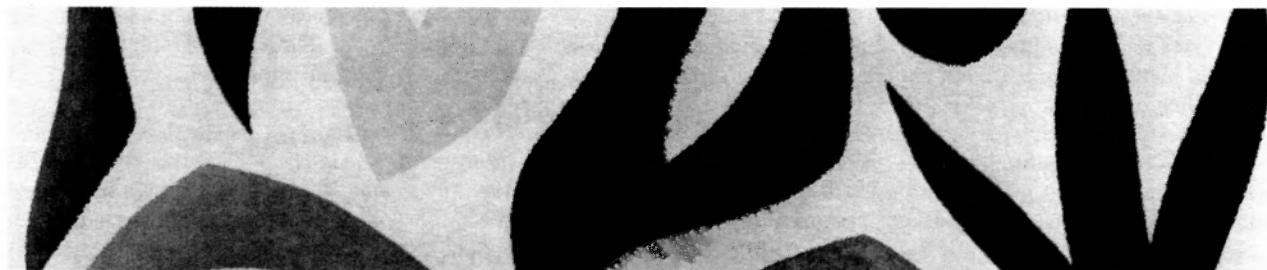
Riemergono tutte le componenti dell'assetto mentale di Dennis Lee: la filosofia e la musica, la polifonia del pensiero, della musica e del mondo, le letture scientifiche, la passione intellettuale che accende emozioni, il senso di privazione che le ottunde, il "deep tough caring", il "passionate awe" che erano già in "The death of Harold 'Sonny' Ladoo", insieme all'esigenza di "a high clean style". Ma c'è di più: la sorpresa non sta soltanto in un affondo nuovo nel corpo stesso delle parole e dei sintagmi, peraltro un intervento chirurgico, non per distruggere ma per rianimare. Il lettore diviene percettivo e partecipa di una spinta propellente che lo co-involge, e che scon-volge la sua "neuro-tettonica". E mentre soffre nel passaggio da "scrambled states of once" al sentirsi "re-/formatted to the

new", si trova a condividere anche l'amore immenso che le poesie manifestano, un amore che non può più essere cantato ma che ulula roco per non soffocare ("how now not/gag on the unward, the once-upon, us-/proud planet"). In entrambe le raccolte, i ritmi di sincopi jazzistiche si alternano con cadenze da fiaba cariche di nostalgia, in contrappunto con le spezzature, mentre spesso l'ultimo elemento della sequenza rimane a vibrare come una nota "tenuta".

Prefisso, numero, respiro come scambio gassoso con l'ambiente o formula magica di scongiuro, "*un*" arriva alla fine della breve poesia iniziale di *un*, "inwreck", dopo un conto alla rovescia; "into the wordy desyllabification of evil - small/crawlspace for plegics, 4, 3, 2, 1, un". La raccolta è un "unsaying", un "underthrum" di una "unredeemable", "unassimilable", "undisownable", "untology". Inconsolabile dinanzi alla catastrofe cui sembrano votate la nostra vita e il nostro mondo, e tuttavia "mining for syllable/rectitude", la raccolta esplora un improbabile ritorno a Itaca, con memorie Joyceane: "Noman's diaspora. Epiphanic o".

yes/no, "noful-but-yesward", tenta una esplorazione di un'ancora immaginabile etica di sì/no in cui di-spera-zione e spera-nza ("Sing me/synapse of hap and despire") vengono simultaneamente abbracciate. "scritch/scratching for relics of yes", qualche poesia trova il tono della preghiera: mentre "hang" in *un* invitava il cuore sconcolato a "hang/heavy dawdler, dis-/consolate clinger: burrow § sing", qui "holdon" gli chiede di "hang in", di "Not fold, great home-heart/hang in/Hold hard...". C'è il bisogno "To/praise with a broken heart", di una speranza - "illicit/imperative" - cui si chiede di gettare un osso cui attaccarsi con i denti. E c'è un invito all'ascolto ("Listen"): "Inner than/polipulse, homer than breathbeat, listen to/listen. To/listence. Listen to *inguish*. Listen to/is". C'è bisogno di risignificare il nostro dominio sul mondo, ma, mentre la storia continua, "how/haply an ending no/nextwise has shown us, nor known". →

caraibi e oceano indiano



Alessandro Capuano

Edward Baugh, *Derek Walcott*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 254 e Marie-Hélène Laforest, *La magia delle parole. Omeros di Derek Walcott*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2007, pp. 198

.....

Derek Walcott, di Edward Baugh, e *La Magia delle Parole*, di Marie-Hélène Laforest, pubblicati rispettivamente nel 2006 e nel 2007, sono gli studi più aggiornati sul poeta e drammaturgo dei Caraibi. Includono nella loro analisi anche *The Prodigal* (2004), l'ultimo poema di Walcott in ordine cronologico. I due lavori sono simili per certi versi, ma differiscono per altri, in base alle scelte specifiche degli autori e alla loro sensibilità. L'opera di Baugh, come quelle di John Thieme e Paul Breslin, si colloca all'interno di una tradizione di studi che affrontano l'intera produzione walcottiana seguendo un percorso temporale dai primi, precoci componimenti, fino alle ultime produzioni poetiche e teatrali. A questo volume è seguita, nel 2007, la pubblicazione dei *Selected Poems*, curati dallo stesso Baugh per Farrar, Straus and Giroux. Il libro di Laforest analizza invece il capolavoro *Omeros* (1990): l'autrice offre di Walcott una lettura che si rifà agli studi postcoloniali, confronta il poema con altri suoi lavori, e lo ricolloca all'interno

della tradizione letteraria occidentale e caraibica.

Baugh inizia citando la "Nobel Lecture" di Walcott del 1992, e la utilizza come spunto per affrontare i temi ricorrenti nella sua opera: gli effetti della diaspora, i fattori di classe, razza e cultura, l'ibridismo come risorsa da cui partire per riscrivere la storia dei Caraibi, cancellata in modo violento da secoli di colonialismo occidentale. L'autore restituisce ai lettori i multiformi aspetti dell'opera di questo prolifico poeta, esaltandone il carattere malinconico, e, al contempo, la "radiosità" ("radiance" è una delle parole ricorrenti del libro). Uno dei temi affrontati nel capitolo introduttivo è quello del dibattito caraibico sui rapporti con la cultura occidentale: Walcott giudica le posizioni di scrittori come E. Kamau Brathwaite una "romanticizzazione" delle origini africane. Al tempo stesso, però, il poeta si definisce "assolutamente caraibico", e celebra, attraverso la sua produzione plurilingue e transnazionale, l'ibridismo insito nelle culture dell'area geografica descritta da Lamming come il luogo "in cui il mondo si è incontrato". Baugh afferma quindi che, paradossalmente, il significato di "caraibico" include anche ciò che non lo è, mentre, nel caso specifico di Walcott, egli parla di "schizofrenia creativa", di un poeta che cerca una chiarezza, che si rivela essere un "cristallo di ambiguità" (p. 24).

Il lavoro di Baugh è straordinariamente accurato. Oltre a riportare citazioni

da tutti i testi-chiave del poeta, l'autore si serve di documenti rari come quello olografo mai pubblicato dell'autobiografia in versi *Another Life* (1973), custodito dalla University of the West Indies di Mona, in Giamaica. *Another Life* resta un riferimento costante per tutto il libro, forse perché Baugh ha curato, insieme a Colbert Nepaulsingh, un'edizione annotata del poema. Le numerose questioni sollevate da Walcott nell'arco della sua lunga carriera vengono affrontate sistematicamente da Baugh: dai problemi sociali dei Caraibi in *25 Poems* (1948), all'appropriazione dei motivi occidentali in *Epitaph for the Young* (1949), alle tematiche dell'alienazione, dell'amnesia della Storia, e dell'esaltazione dei Caraibi ("elation" è una parola che piace molto a Walcott), presenti nelle opere della maturità come *The Castaway* (1965) e *The Bounty* (1997). Dei poemi inclusi in questa raccolta, Baugh, discostandosi dall'interpretazione di Thieme, sottolinea il carattere luminoso e consolatorio: il dono della luce, che torna ogni volta al sorgere del sole, consola il poeta per la perdita della madre Alix, ma anche di quella degli amici più cari, come Iosif Brodskij. Non manca, naturalmente, un'acuta analisi del celebre componimento "The Schooner Flight", dalla raccolta *The Star-Apple Kingdom* (1979): il narratore-protagonista Shabine, poeta-marinaio mulatto, che salpa a bordo della goletta *Flight*, non è, secondo Baugh, un semplice alter ego di Walcott, ma un personag-

gio con una sua peculiare individualità, un “sognatore”, che è al tempo stesso un uomo d’azione, caparbio e disilluso, il cui viaggio verso un “incerto futuro” include anche quello nel passato dei Caraibi.

Baugh fa notare che mentre in poesia la voce di Walcott emerge su tutto il resto, in teatro essa è “immersa” in quelle dei suoi personaggi (pp. 2-3). Grande risalto è dato a questa variegata produzione, in particolare nel capitolo dedicato a *Dream on Monkey Mountain* (1967), e *The Haitian Trilogy* (2002). L’autore sottolinea come l’incredibile varietà di forme, stili e tematiche, nonché la continua presenza delle persone comuni e della loro lingua, siano una caratteristica del teatro walcottiano sin dagli esordi. In un altro capitolo, analizzando *Pantomime* (1980), l’autore ne mette in evidenza l’ironia delle scene e del linguaggio, e fa notare come in questa opera, a differenza di *Dream on Monkey Mountain*, il colonizzatore stesso cerchi una sua guarigione psicologica.

Filo conduttore di tutto il libro resta la questione della Storia. Nel paragrafo dedicato a *Omeros*, dopo aver definito il poema “monumentale, ma non monolitico” (p. 186), Baugh si concentra sulla figura di Mamma Kilman, “obeah woman” che curerà la ferita di Filottete grazie alle erbe degli antenati. Egli nota come la “ferita della Storia”, tema ricorrente nella letteratura postcoloniale, guarisca grazie alla volontà di resistere e alla creatività delle gente dei Caraibi, celebrate dal poeta in ogni suo componimento.

Il libro si chiude con un capitolo dedicato a *The Prodigal*, il poema del “ritorno a casa” del poeta errante: l’autore paragona il movimento dell’opera a quello del mare, sul quale si viaggia in ogni direzione. La narrazione eurocentrica della Storia viene così sfidata, e ri-collocata all’interno delle molteplici storie del Mar dei Caraibi, e su di esso si chiudono il poema di Walcott e l’opera di Baugh.

La magia delle parole, invece, dedicato, come si è detto, principalmente a *Omeros*, è strutturalmente diverso dallo studio di Baugh. Meno didascalico e più creativo, il saggio parte dall’analisi dei rapporti di Walcott con la

tradizione letteraria occidentale e gli studi postcoloniali, ed è arricchito da una preziosa intervista dell’autrice al poeta, inserita nel volume *Isaac Julien*, edito nel 2005 dall’Irish Museum Of Modern Art di Dublino. Ne emerge, in particolare, la difficoltà di inquadrare Walcott in una specifica tradizione o scuola letteraria, una difficoltà riconosciuta dal poeta stesso, che ama definirsi “caraibico” e “della periferia”, ma non certamente “modernista”, come è stato etichettato da qualche critico.

Dopo aver inquadrato *Omeros* nel contesto degli studi postcoloniali, Laforest rilegge il poema alla luce dei lavori teorici di Homi Bhabha, Edward Said e Gayatri Spivak, ma non solo: trattando del tramonto dell’Impero, o analizzando, ad esempio, la parte del poema in cui Walcott è a Lisbona, l’autrice rimanda il lettore a Paul Gilroy e al suo suggerimento sulla “malinconia postcoloniale” degli inglesi; quando invece affronta la problematica dell’esule e delle radici, cita la “poetica della relazione” di Édouard Glissant, e, attraverso di lui, i filosofi Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guattari, e il loro concetto di “radice rizomatica”, simbolo della babele genetica e culturale dei Caraibi, in cui le radici si moltiplicano, si diramano in più direzioni e si incontrano. Sulla questione delle radici, l’autrice si discosta da Robert Hamner, autore del libro *Epic of the Dispossessed. Derek Walcott’s Omeros* (1997). Hamner, scrive Laforest, “sembra confondere l’esule walcottiano con qualcuno che non ha radici” (p. 25), mentre Walcott, in realtà, non ha mai lasciato definitivamente St. Lucia. L’autrice riesce con sapienza a controllare e a sistemare, sia nel corpo del testo che nelle note, la grande mole di citazioni, rimandi, riflessioni e spunti. In questo modo, il lettore si rende conto di quale capolavoro di intertestualità sia *Omeros*, e di quanto sia difficile cogliere tutte le allusioni presenti nel poema: un europeo potrebbe scorgere ad esempio le allusioni a Shakespeare o ai Beatles, ma non quelle a Césaire o a Toussaint Louverture. Grande importanza è data anche all’aspetto linguistico dell’opera, la quale, nella tradizione del *West Indian Continuum*, presenta l’alternanza dell’inglese standard, del *patois* a base

lessicale francese, e del *patwah* (o *creolo*, seguendo Walcott) a base lessicale inglese. Laforest analizza minuziosamente lo stile del poema, dalle rime (le “eye-rymes”, le rime “storiche”, ecc.) alla struttura dei versi, mostrando come Walcott giochi con la lingua inglese e la varietà delle pronunce all’interno di essa.

Come nel libro di Baugh, anche ne *La Magia delle Parole* si aggira il fantasma della Storia con le sue ferite. In *Omeros*, sostiene Laforest, sia i personaggi europei che quelli africani hanno un male che li affligge, poiché l’afflizione, come dichiara Walcott nell’intervista rilasciata all’autrice, è uno dei temi principali del poema, insieme alla “disgiunzione”: entrambi sono “disgiunti” o “dislocati”, alla ricerca di una pace interiore (p. 22). La questione della Storia ritorna in un altro interessante passaggio, in cui l’autrice, allontanandosi nuovamente da Hamner, ma anche da Breslin, rivaluta il “segmento americano” del poema, ambientato negli Stati Uniti, e dedicato a Catherine Weldon e allo sterminio dei “nativi americani”: dati gli “universali principi dell’inganno” praticati dagli imperi (come scrive Walcott), emerge il collegamento fra gli schiavi africani, i cosiddetti “indiani d’America” e, in generale, tutti i popoli oppressi.

Altri punti salienti del saggio sono quelli dedicati alla meta-testualità di *Omeros*, alla costruzione e de-costruzione di tutti i parallelismi con i classici della letteratura occidentale, al dibattito con Brathwaite, all’ironia, e, naturalmente, ai vari personaggi, da Mamma Kilman, al Maggiore Plunkett, a Maud, alla sensuale Helen (l’analisi di queste ultime due include originali rimandi a Joyce). Un lungo, riuscito paragrafo, è dedicato inoltre all’importanza dell’onomastica, al modo in cui Walcott, con gusto tipicamente caraibico e postcoloniale, sceglie con cura i nomi dei suoi personaggi e decostruisce lo stesso nome del titolo.

Nelle ultime pagine, Laforest sostiene come, nonostante le molteplici allusioni presenti nel poema, Joyce e Omero restino in effetti i principali riferimenti di *Omeros*, e, affrontando la questione dell’originalità di Walcott, cita le parole dello stesso Baugh (dall’introduzione

ne all'edizione del 2004 di *Another Life*), secondo cui, nella "vita dell'immaginazione", artisti di tutte le epoche e culture coesistono in uno spazio universale e a-temporale, senza perdere le loro identità. Una concezione di simultaneità che destabilizza, anche ne *La Magia delle Parole*, la narrazione lineare e l'idea occidentale di progresso.

Dopo le interessanti pagine dedicate al "Nuovo Impero", quello degli USA, e alle nuove forme di colonialismo, il libro si chiude con la felice immagine di Walcott pittore, che riproduce il suo Eden intonando "O Paradiso". Citando i versi di *The Prodigal*, Laforest conclude affermando che la "sporcizia dell'indifferenza" non riuscirà a cancellare il nome di colui che, grazie alle sue parole e al loro "magico" potere, ha dato ai Caraibi una nuova possibilità di riscatto.

I saggi di Baugh e Laforest sono scritti in una forma chiara, elegante, e avvincente: il lettore è trascinato nel mondo di Walcott e ne esce con una nuova visione dei Caraibi e della letteratura stessa. Autori che citano autori, libri che rimandano ad altri libri, stili che si mescolano, e generi che si incrociano in una fitta rete intertestuale il cui approdo alla fine è il mare, quello stesso mare che custodisce non solo i relitti di un tragico passato, ma anche "il sale che cura ogni ferita" (Derek Walcott, *Tiepolo's Hound*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2000, p. 89). -

Sara Florian

Marie-Hélène Laforest, *La magia delle parole. Omeros di Derek Walcott*, Napoli, Guida, 2007, pp. 198

.....

Marie-Hélène Laforest, haitiana di nascita, si è addentrata con questo libro nel turbine magico delle parole di Walcott. *Omeros* è un poema epico diviso in sette libri e consta di circa 8000 versi. Walcott lo ha pubblicato nel 1990, a settant'anni, dopo quasi mezzo secolo passato a scrivere poesia, producendo questo canto "in prai-

se" della sua isola nativa, la Elena delle Indie Occidentali, St. Lucia, o meglio St. Lucie. L'isola non fa solo da sfondo alle vicende narrate, ne è protagonista. Come l'Elena contesa tra Ettore e Achille, St. Lucia fu contesa fra inglesi e francesi, che se la strapparono di mano l'un l'altro per ben quattordici volte. Storia mitica e storia coloniale si intrecciano, quindi, ponendo la base per una narrazione di ampio respiro, quasi prosaica. E una simile ampiezza narrativa, oltre che critica, impiega l'autrice per parlare del poema walcottiano. Ma come indica il titolo del libro di Laforest, le parole di Walcott non sono semplici, piuttosto sireniche - per evocare Ulisse - attirano e ingannano, celano doppi fondi di sostrato coloniale, come quando nelle piantagioni gli schiavi impararono a comunicare per doppi sensi, oscurando i veri significati ai padroni bianchi. Laforest cerca di svelare i significati nascosti delle parole di Walcott e lo fa in uno stile chiaro ed incisivo.

Quando Robert Graves nel 1962 lesse la raccolta *In a Green Night* scrisse: "Derek Walcott maneggia l'inglese con maggiore conoscenza della sua magia interiore di molti (se non tutti) i suoi contemporanei nati in Inghilterra" (63; citazione che Laforest trae da Baugh, E., and Nepaulsingh, C., "Reading *Another Life: A Critical Essay*" in Walcott, Derek, *Another Life*, 2004: 156-157). Quindi le sue origini caraibiche di "poeta nero", come dice Laforest, non gli furono sfavorevoli, anzi, *Omeros* contribuì a fargli vincere il Nobel nel 1992. E' probabilmente dalle parole di Graves che Laforest va alla ricerca della "magia delle parole" di Walcott, e il messaggio globale che l'autrice sembra volerci trasmettere è questo: la creolizzazione ha rappresentato un modello positivo, un modello di riscatto della storia coloniale, quando i colonizzatori si servivano "di queste verdi isole come di olive in un piattino, / ne [hanno] sgranocchiato la polpa e sputato gli ossi su un piatto, / come semini di un'anguria" (154).

Walcott poeta, drammaturgo, saggista, pittore, ha riconosciuto il potere salvifico della parola, dei nomi, della poesia. Laforest mostra i tentativi (a volte vani) di definizione del poeta Walcott:

modernista; post-modernista (Rei Terada); poststrutturalista alla Kristeva con la sua analisi semiotica dell'inter-testualità; a cavallo di correnti tra modernismo e post-modernismo (Paul Breslin). La definizione migliore, concordiamo, è quella di Josif Brodskij, che lo vuole resistente alle definizioni, avulso da insabbiamenti teorici, eclettico, versatile, multiforme. E, a proposito di forma, Laforest si interroga sulla forma utilizzata da Walcott, sia come *genre*, che come metrica. *Omeros* è in terza rima dantesca, ma Walcott stesso disse che il poema "è scritto grosso modo in esametri" (24) o, come dice Luigi Sampietro, "beating a four-stress line". Non vi è però ristrettezza nella versificazione, esempi ne sono il ricorso all'*homoioleto*, "rima che non riproduce gli stessi suoni nelle sillabe finali di un verso ma li riprende nelle combinazioni più svariate" (72) o la scioltezza dei versi che rendono la narrazione quasi prosastica, infarcita dell'immediatezza drammatica dei dialoghi, che Laforest fa derivare dal periodo trinidadiano di Walcott, quando fondò il Trinidad Theatre Workshop, o dai cut cinematografici. Walcott è anche pittore - soprattutto acquerellista - ma, oltre che ad un dipinto, *Omeros* farebbe pensare, dice l'autrice, ad un affresco o ad un murale, più che alla trapunta di Maud, *patchwork* che indica una ricerca classificatoria della fauna locale. L'affresco che ricaviamo dallo studio di Laforest non fa calare i toni dell'occhio attento del pittore, delle sue pennellate sicure, cariche di colore, sgargianti di luce.

E, ancora, Laforest descrive *Omeros* come "mosaico di citazioni" alla Kristeva, ovvero di "riconfigurazioni walcottiane". Laforest ci ricorda le influenze sull'opera di Walcott dei grandi della letteratura europea: Omero, Virgilio, Ovidio, Dante e poi Cervantes, Milton, Wordsworth, Keats, Baudelaire, Mallarmé, Conrad, Joyce, Yeats, Auden, Lorca, Seamus Heaney; degli americani: Whitman, Pound, Eliot, Melville, Poe, Hemingway, Hart Crane, Borges, Neruda e dei caraibici: Saint-John Perse, Aimé Césaire, Alejo Carpentier e Wilson Harris. (49) Ed altri ancora, come Robert Lowell, da cui secondo Bruce King Walcott ha

preso l'uso delle minuscole a inizio verso; o Conrad il cui impressionismo narrativo, a detta di Max Dorsinville, avrebbe influenzato Walcott; oppure il già citato Auden, che, secondo Wayne Brown, avrebbe mostrato a Walcott come usare 'that' o 'some' al posto degli articoli definiti e indefiniti. Dunque, nel processo di imitazione generato dalla poesia di Walcott si può parlare di *mimicry* o di reinvenzione? Walcott scrisse un saggio a proposito, "The Caribbean: Culture or Mimicry?" (1974), in cui denunciava l'accusa di "scimmiettamento" della lingua inglese e in cui sottolineava, come ricorda Laforest, la necessità dell'immaginazione "come invenzione" (46).

Le trame che intreccia Walcott trasporgono i poemi omerici, Iliade e Odissea, nella cultura creolizzata dei Caraibi. Walcott dà quindi voce alla sua gente, alla sua isola, anche se Laforest dice che non fa fede al giuramento che aveva fatto con Dunstan St. Omer anni prima, quando disse che non sarebbe mai andato via da St. Lucia senza aver trasformato in arte ogni suo angolo. Eppure in *Omeros* Walcott non dà una, ma tre voci all'isola, nelle sue tre lingue che Laforest cerca di esplicitare al lettore italiano: l'inglese standard, il creolo inglese e il *patois* a base lessicale francese, tre lingue che sono unite nella storia di Shabine de "La Goletta *Flight*" ("The Schooner *Flight*"), un "red nigger" come Walcott, mulatto dagli occhi azzurri, corpo che rivela le origini africane ed europee al tempo stesso, eppure caraibico. Ma come Walcott disse a Hamner nel 1977, egli riconosce nel tono della sua poesia il *patois*, di cui tutto *Omeros* è intriso.

Alla fine Laforest traccia un parallelo con la *Commedia* dantesca, rintracciando in St. Lucia sia inferno che paradiso: ci sono il vulcano Soufrière, i due Pitons (Gros e Petit Pitons) di St. Lucia, i due seni dell'isola femmina, ma c'è anche il paradiso del mare, a volte gorgo traditore, a volte sostenitore di quell'orizzonte infinito che ha permesso a Walcott di cantare un poema alla sua isola, di cercare, nell'esorcizzare la storia anche attraverso la cura di Ma Kilman, e quindi del recupero dell'Africa attraverso il viaggio di Achille alla ricerca della

sua identità, una preghiera di redenzione.

Il testo di Laforest mancava alla critica sulla letteratura caraibica in lingua italiana, e uno dei suoi obiettivi è la comprensione della poesia caraibica, in questo caso quella di Walcott, da parte di un pubblico ampio e non meramente accademico. L'analisi dettagliata delle trame di *Omeros*, dei personaggi, e degli aspetti più ostici come quelli culturali e linguistici - specialmente difficili da rendere in traduzione italiana - contribuisce ad aprire una strada alla fruizione di un'area letteraria ancora di nicchia, offrendo al lettore di questo testo gli strumenti indispensabili per godere della bellezza ibrida intrinseca alla poesia walcottiana. ▸

Franca Bernabei

Edwidge Danticat, *Brother, I'm Dying*, New York, Alfred A. Knopf, 2007, pp. 269

.....

Nell'ottobre 2004 il reverendo Joseph N. Dantica, amato zio ottantunenne di Edwidge Danticat, in fuga da Haiti, venne arrestato insieme al figlio Maxo all'aeroporto di Miami, dopo aver chiesto temporaneo asilo politico ai funzionari dell'immigrazione. L'Home Security Department non tenne conto del suo possesso di un regolare visto di entrata, non individuò motivi di pericolo di vita, nè riconobbe ragioni di età avanzata e di salute (nonostante avesse subito molti anni prima una tracheotomia a causa di un cancro alla gola e inoltre avesse bisogno di specifici medicinali, che gli furono sequestrati). Trasferito al Krome, centro tristemente noto per le lunghe detenzioni, sofferenze e umiliazioni a cui sono sottoposti gli haitiani prima della deportazione, Dantica morì quattro giorni più tardi nell'ospedale di Miami in cui era stato ricoverato, con le catene ai piedi, dopo essersi sentito male nel corso di un'udienza ("credible fear hearing") che doveva accertare l'ammissibilità della richiesta d'asilo.

Questo tragico episodio, ricostruito dalla nipote attraverso il linguaggio

burocratico degli atti, delle trascrizioni ufficiali, e dei rapporti medici, e denunciato pubblicamente in varie occasioni, è legato a due altre circostanze che hanno profondamente segnato la vita di Edwidge: la malattia terminale del padre, che morirà cinque mesi dopo il fratello, e la nascita di sua figlia. Di più: Edwidge scopre di essere incinta il giorno stesso che le è comunicata l'incurabilità della fibrosi polmonare che ha colpito il padre. Il "sorprendente" intreccio di queste vite - e di queste morti - diventa dunque l'intreccio narrativo su cui si puntella il toccante *memoir* della Edwidge scrittrice, *memoir* a cui fin dalle prime pagine è conferita la funzione di presentare e rappresentare due fratelli che non sono più in grado di farlo, di dare coerenza narrativa al loro passato, che le è stato raccontato per frammenti, e ad un presente vissuto in prima persona e di cui, almeno in parte, è stata testimone.

Per aderire a queste intersezioni, la narrazione, ci viene precisato, di necessità deve procedere "in avanti" e "all'indietro" (26); e questo movimento alternante articola le divergenze e convergenze di un nucleo familiare segnato dall'immigrazione e ricomposto solo al momento della morte, quando i due fratelli, divisi per trent'anni, spartiscono la stessa tomba e la stessa lapide in un cimitero di New York. Ma la storia di una famiglia risulta inseparabile dalla storia violenta di Haiti e Danticat ne sottolinea la compenetrazione, puntellando i riferimenti privati con quelli pubblici, a volte addirittura colmando, si potrebbe dire, le lacune nella ricostruzione dei primi con la sequenzialità delle date ufficiali che hanno scandito l'avvicinarsi della quasi ventennale occupazione americana (1915-1934) e dei vari governi e dittature che vi hanno fatto seguito.

Haiti è dunque il paese in cui persone come Léone, zia di Edwidge, avevano passato la vita "watching the strong arm of authority in action, be it the American marines who'd been occupying the country when she was born or the brutal local army they'd trained and left behind to prop up, then topple, the puppet governments of their choice" e in cui, dopo la caduta di Aristide nel 2004, "United Nation soldiers, so-

called peacekeepers, would ultimately have to step in, and even at the cost of innocent lives attempt to restore order" (171). E vittima del "crossfire" tra polizia locale, contingente delle Nazioni Unite, e *gangs* pro Aristide, è il pastore costretto a sfuggire, travestito da donna, alla folla che lo cerca dopo avergli bruciato la chiesa e saccheggiato la casa. Mentre la sua denuncia dei danni subiti, e dei morti determinati dagli scontri, si vanifica nella polverizzazione degli organi responsabili per il mantenimento dell' "ordine".

Ma, privo di sovranità, libertà, e autosufficienza economica, Haiti è anche il paese che in precedenza aveva costretto Mira, il padre di Edwidge, ad andare "lòt bò dlo", "to the other side of the waters" (146), dove, due anni dopo, lo avrebbe raggiunto la moglie, lasciando (la scena della sua partenza è straziante) Edwidge e il fratellino in custodia dello zio Joseph. A differenza di Mira, questi aveva deciso ostinatamente di rimanere, perchè "Exile is not for everyone. Someone has to stay behind, to receive the letters and greet family members when they come back" (140).

E le lettere giocano una parte importante nel corso degli otto anni che i suoi nipoti trascorrono separati dai genitori e da altri due fratelli che erano nati nel frattempo. La rivelazione di questa parte della vita della scrittrice getta una luce inquietante sugli effetti di quella che più che una separazione si configura come cesura di una relazione primaria che raggiunge un suo equilibrio precario grazie a delle strategie di contenimento affettivo, di disciplina delle emozioni, ispirate dal timore di "breaking each other's heart" (24). Le scarse, metodiche, lettere del padre, come lui stesso spiegherà in seguito, erano tese a limitare le conseguenze del distacco: "What I wanted to tell you and your brother was too big for any piece of paper and a small envelope" (22). Quelle di Edwidge, corrette dallo zio, "were both painstakingly upbeat and suppliant" (23). Se la richiesta esplicita di qualche regalo nascondeva la paura di chiedere ciò che veramente voleva, "like when I would finally see him and my mother again" (23-4), la speranza, comunque, era che il padre "would still decode the

longing in my childish cursive slopes and arches, which were so much like his own" (24). Del resto, non era Edwidge stessa a sforzarsi di indovinare il suo stato d'animo "from the dotting of his i's and the crossings of his t's" (23)?

Questo meticoloso esercizio di decodificazione si scontra però col protrarsi della lontananza, interrotta solo una volta da una breve visita dei genitori, e la figlia arriva a considerare lo zio il suo vero padre, tanto che quando a dodici anni ottiene il visto per l'America reagisce con riluttanza alla prospettiva di "surrendering [her]self not just to a country and a flag, but to a family [she]'d never relly been part of" (106).

Se alla fine la "resa" nei confronti della nuova famiglia è totale, e il *memoir* in questo senso è una commovente testimonianza d'amore e di dedizione filiale, certamente più problematica appare la "resa", da parte della Edwidge adulta, nei confronti della nazione che, "for better or for worse" (106) - era stato questo, a suo tempo, il commento del console - le aveva concesso di raggiungere i genitori. Il loro sacrificio, tipico degli immigrati di prima generazione, è palese. Sollecitato dalla domanda di uno dei figli, accorsi alla notizia della sua malattia ("have you enjoyed your life?", 20) il padre sostiene che la sua è stata una buona vita, nel senso che i figli non l'hanno deluso. Al di là di questa rete solidale e vincolante degli affetti familiari, però, il suo vagare per le strade di New York nel suo *cab* di taxista (denominato "gypsy") sembra simbolizzare, per Edwidge ragazzina, una condizione di nomade sradicato più che di cittadino naturalizzato. Come conferma l'imbarazzo nell'esibire, in occasione di un ritorno ad Haiti insieme ad Edwidge, il passaporto che documenta il suo nuovo stato. E, soprattutto, il suo amaro commento a proposito della tragica fine del fratello è quanto mai rivelatore: "If our country were ever given a chance and allowed to be a country like any other, none of us would live or die here" (251). La madre, quando non capisce quello che dicono i figli, è solita chiedere "Sa blan an di?", che significa "What did the blan say?", perchè "a blan was not just a white man but any foreigner,

especially one who spoke the type of halting and hesitant Creole that my brothers and I sometimes spoke with our parents" (47).

Ma Edwidge, e i suoi fratelli, sporadicamente "stranieri" in casa, hanno avuto l'opportunità di studiare, di raggiungere una professionalità più elevata socialmente di quella paterna; il suo ruolo pubblico di scrittrice affermata le consente una visibilità e una mobilità "transnazionale" sconosciute ai genitori, trapiantati e confinati nella "piccola Haiti" di Flatbush Avenue: ora vive a Miami, e quando ritorna ad Haiti col padre, per lei è la venticinquesima volta (per lui, la terza). Eppure, anche lei prova imbarazzo nel dichiarare la sua "americanità" ai funzionari dell'immigrazione.

La scommessa, dopo la morte dei suoi due "papas", sembra tutta proiettata sulla nuova vita che ha generato, e che con riluttanza ha sentito, al momento della nascita, staccarsi da lei. Mira, che porta lo stesso nome del nonno, e che lui ha fatto appena in tempo a tenere in braccio, è l'anello che salda la catena generazionale e il legame degli affetti perduti ("Today is not just her day, but all of ours... She will also hold and comfort us", 255), e forse un giorno tornerà ad Haiti a visitare i cugini sconosciuti, "to declare in heavily accented words that they were her family" (254). E, soprattutto, rappresenta per la madre una speranza di riscatto: "hopefully, I'll have an uninterrupted lifetime with her... to plant some things that have been uprooted in me and uproot others that have been planted" (255). Ma sarà in grado veramente, questo progetto di "planting" e "uprooting", di risolvere la discrepanza tra "filiazione" e "affiliazione", tra la forza coesiva della famiglia e la forza ottusa degli stati e dei loro apparati amministrativi che si arrogano la discrezionalità sovrana di decidere di questioni fondamentali quali giustizia, vita e morte? Irrisolta, certamente, rimane la tragica ironia di un uomo doppiamente umiliato, che non può tornare neanche da morto nel paese che fino all'ultimo non aveva voluto lasciare, costretto a diventare "part of the soil of a country that had not wanted him" (251). -

india



Anna Giuliani

Salman Rushdie, *The Enchantress of Florence*, London, Jonathan Cape, 2008, pp. 356
.....

Cavalcando alla volta della corte imperiale di Sikri, un avventuriero europeo dai capelli biondi, con indosso una casacca composta da losanghe di pelle multicolore, ci introduce nel palazzo del potente Jalaluddin Muhammad Akbar, sprofondandoci nell'universo narrativo creato da Salman Rushdie nel suo ultimo romanzo, *The Enchantress of Florence*.

Il biondo cavaliere è un personaggio misterioso e un abile prestigiatore, parla e sogna fluentemente in diverse lingue, collezionate come i marinai collezionano malattie, ma sembra non appartenere a nessun luogo. Portando con sé una lettera della regina Elisabetta, sottratta al capitano della nave sulla quale viaggiava come clandestino, lo straniero si presenta come 'Mogor dell'Amore', ambasciatore e *storyteller*, e arriva al cospetto di Akbar con una vicenda da raccontare. Deciso a dimostrare la parentela che lo lega all'imperatore in virtù di un legame di sangue, man mano che la sua storia procede, la malia del suo racconto intrappola e ossessiona gradualmente il sovrano e l'intera corte, contagiando consiglieri e adulatori, regine reali e immaginate. Per far risalire la propria nascita

all'incontro tra una misteriosa e dimenticata principessa Mughal di incredibile bellezza, Qara Köz o 'Lady Black Eyes' conosciuta anche con il nome di Angelica, Mogor dell'Amore, rinominatosi Niccolò Vespucci, parte dalla storia di tre amici fiorentini e dei loro destini, seguendo gli spostamenti di numerosi personaggi che viaggiano tra i luoghi e le identità. A sottolineare la costante tensione tra immobilità e mutamento, a ogni spostamento si associa, per dame e cavalieri, un nome nuovo, mentre forze trascinanti, vere e proprie costanti dello spirito umano, uniscono in un imprevisto gemellaggio la Firenze rinascimentale dei Medici e l'impero Mughal.

La prima forza a scavare sentieri profondi nelle esistenze dei personaggi e collegare Oriente e Occidente sotto l'effetto dei medesimi incantesimi è la malia esercitata dal fascino femminile, potente sortilegio paragonabile solamente, in questo romanzo fantastico e cavalleresco, a quello dell'immaginazione e del racconto: "that witchcraft requires no potions, familiar spirits or magic wands. Language upon a silvered tongue affords enchantment enough". Attraverso quest'ultimo potere, in particolare, il legame tra lo straniero e l'imperatore Akbar si fa sempre più forte, come quello tra Shahrazad e il sultano Shahriyar, e proprio come la principessa de *Le mille e una notte* Mogor racconta per allontanare la morte, per poter sfuggire a un tragico destino

entrando a far parte della storia da lui stesso raccontata.

Assassino e ciarlatano, Mogor afferma di essere lo zio dell'imperatore, ma come avviene spesso nelle narrazioni di Rushdie, anche in questo caso i legami di parentela risultano ambigui e fluttuanti, e il racconto del capitolo nascosto della storia familiare, anche quando ingloba personaggi storici come Niccolò Machiavelli e Papa Leone X, abita la dimensione del sogno, di una barriera permeabile tra realtà e immaginazione che, come Akbar giunge ad affermare, può essere superata in entrambi i sensi, immergendo un sognatore nel reame da lui stesso sognato.

L'immaginazione dell'imperatore Akbar 'Shelter of the World' dà il ritmo alla storia, che procede seguendo il racconto di Mogor dell'Amore come se fosse una lunga fiaba, e della fiaba riprende temi, personaggi e strutture: assistiamo a incantesimi e maledizioni, presagi e profezie; vediamo preparare con maestria pozioni, profumi e unguenti miracolosi; osserviamo bellezze irresistibili comparire sulla superficie di specchi magici; incontriamo giganti albin, regine cattive e 'potato witches'; seguiamo tre amici alla ricerca di mandragole in un bosco magico, e il lungo viaggio di un'eroina capace di trascinati stregonerie; non ci meravigliamo troppo alla scomparsa di un pittore, innamorato di una principessa invisibile, all'interno della propria tela.

Se Salem Sinai, il protagonista di *Midnight's Children*, nasceva ammantato alla storia, i personaggi di *The Enchantress of Florence* sono piuttosto indissolubilmente legati alla fantasia e all'immaginazione di chi li crea, li sogna e li racconta. A muoversi sulla scena sono individui dalle identità multiple, chiamati di volta in volta con nomi diversi, personaggi che sono l'invenzione di altri personaggi, riflessi di un desiderio che svaniscono al dissolversi del sogno che ha dato loro vita, ma non per questo meno credibili o importanti per chi vive al loro fianco.

Dopo aver riscritto la storia dell'India e del Pakistan e il mito di Orfeo ed Euridice, dopo aver sviluppato i temi della vergogna, della furia e del potere, delle difficoltà della migrazione e del sentirsi uomini tradotti, Salman Rushdie continua a sperimentare sulla forma romanzesca e sulle questioni legate ai concetti di verità, identità e assimilazione. Il suo romanzo si fa labirinto di storie in cui tutto pare essere un'illusione, a partire dal titolo: le incantatrici sono in realtà più d'una, si riflettono l'una nell'altra attraverso una miriade di specchi che moltiplicano e deformano la realtà apparente permettendo una prospettiva diversa sugli eventi, svelando quanto l'osservazione diretta non avrebbe permesso di vedere. Come i suoi personaggi, Rushdie procede nella narrazione in maniera imprevedibile ("This was his way: to move towards his goal indirectly, with many detours and divagations"), ma al di sopra del gioco di illusioni e artifici il messaggio è chiaro, e mette in guardia sulla brutalità che si associa al potere, all'oscurantismo e all'indottrinamento religioso, all'intolleranza e all'incomprensione, invitando, attraverso un onirico *romance* cavalleresco, a usare contro queste minacce il potere della fantasia e del racconto.

La riflessione, portata avanti attraverso una narrazione che ammicca alle fiabe tradizionali e ai romanzi precedenti dell'autore in un continuo gioco di rimandi, è quella cara all'autore sulla natura stessa del narrare, e su come a questa si leghi, in ogni tempo e in ogni luogo, la percezione dell'i-

dentità, la possibilità di reinventare se stessi e la società in cui si vive attraverso la fantasia, di creare e dare forma a un mondo diverso grazie al potere del racconto e dell'immaginazione. Come il racconto di Niccolò Vespucci, come ogni fiaba, "The story was completely untrue, but the untruth of untrue stories could sometimes be of service in the real world". ▸

Carmen Concilio

Lavanya Sankaran, *Il tappeto rosso. Storie di Bangalore*, trad. it. Gioia Guerzoni, Marcos y Marcos, Milano, 2006, pp. 219

.....

Se proprio non se ne può fare a meno, è possibile leggere dietro il personaggio di Ramu qualche riferimento al dio Rama, però l'autrice stessa durante il Convegno "L'odore dell'India" tenutosi a Torino in gennaio, ci ha messo in guardia rispetto a queste letture, perché non ha voluto dare dell'India un'immagine religiosa o filosofica. Piuttosto le interessava ritrarre la borghesia imprenditoriale del Sud dell'India per quel che è: una classe sociale in ascesa, liberale, che manda ancora i figli a studiare all'estero e poi li riaccoglie in casa. I giovani oggi fanno ritorno in India e si dedicano alla carriera. Senza distinzioni di genere, giovani donne e uomini possono vedere realizzate le proprie ambizioni, possono scegliere di restare, di metter su famiglia, di dialogare con le generazioni precedenti e con la tradizione.

La modernità e la moda occidentale vengono coniugate con le pratiche tradizionali. La convivialità accompagna le scelte difficili di giovani madri, donne in cerca di un posto nella società, figlie e figli che s'incontrano ai party e come in una danza si rincorrono di casa in casa finché non giungono alle risoluzioni decisive della propria vita: come Swamy e Murthy due amici per la pelle che hanno condiviso sempre tutto, compresi gli studi all'estero, e una volta impiantata una nuova impresa commerciale in India, si separano: uno

rimane e l'altro ritorna negli USA. Le famiglie raramente interferiscono con le scelte dei giovani pur restando un punto di riferimento forte, un modello e un microcosmo nel quale si collaudano e si testano le proprie aspirazioni. La competizione può uccidere, però, anche a Bangalore, città frenetica, tecnologica e approdo di molti espatriati. Non mancano le figure appartenenti alle caste più umili come autisti e balie, con le loro vite dignitose o meschine. ▸

Carmen Concilio

Sudhir Kakar (a cura di), *Storie d'amore indiane*, trad. it. Anna Nadotti e Norman Godetti, Neri Pozza, Vicenza, 2007, pp. 253

.....

Kakar, scrittore e psicologo, ha partecipato anch'egli al Congresso organizzato dal Premio Grinzane Cavour "L'odore dell'India". È l'autore dell'*Introduzione* a questa singolare raccolta di racconti indiani incentrati sul tema amoroso. La singolarità consiste nel fatto che tali racconti erano originariamente scritti nelle varie lingue del subcontinente indiano e sono poi state tradotte in inglese, talvolta dagli stessi autori, ed ora sono disponibili in traduzione italiana. Nell'*Introduzione* all'antologia, Kakar esordisce spiegando che il fascino delle storie d'amore consiste nel "piacere che ci dà il sovvertimento delle convenzioni che governano le relazioni tra i sessi". Il sovvertimento è dunque la chiave di lettura che guida noi lettori occidentali verso modalità amorose che sono attuali e non romanticizzate o esteticamente stilizzate. Se "l'amore di Giulietta e Romeo non è né innocente né tenero, come il loro ambiente culturale amerebbe credere", bensì è "violento e pervaso da un famelico bisogno di simbiosi", allo stesso modo la tradizionale convinzione che la descrizione letteraria dell'amore debba essere contrassegnata dal *shri-nagara rasa*, il sentimento d'amore, non è più attuale. All'estetica del bello, dell'amore "limpido e sfoglo-

rante" oggi si sostituisce spesso l'evocazione del disgusto o della violenza, il senso della fine e della perdita, dell'illusorietà, della solitudine. Due sono però le componenti davvero innovative: il partner più attivo e determinato nella relazione amorosa è molto spesso la protagonista femminile e i racconti indagano il "sogno d'amore" delle classi medie urbane. Contenti di questi pochi spunti - Kakar esplicita di non voler forzare la risposta personale del lettore - approdiamo ad una lettura che sorprende poiché le storie d'amore narrate assumono sfumature inconsuete. I divorzi sono spesso atti d'amore che liberano personaggi intrappolati in pastoie fatte di obblighi e tradizioni da rispettare, salvo poi ribaltarsi in vere e proprie ammissioni d'amore reciproco e di più profonda conoscenza dell'una per l'altro, anche se le storie non terminano necessariamente con un lieto fine. Questo lo schema di *Una casa infiammabile*, un racconto in apparenza molto esile che si svolge tutto in poche ore, in una sala d'attesa di una stazione ferroviaria, ma che si lascia dietro una casa in fiamme, potente metafora di un incontro carico di tensione. Similmente in *Un nuovo triangolo* il divorzio-atto d'amore si traduce in amore, una storia con due soli angoli: "Non dovrebbero esserci tre angoli in una storia d'amore?". Matrimoni felici non impediscono pazzi tradimenti, come nel caso della giovane moglie che s'invaghisce del romanziere-seduttore di successo che ha recensito, o come nel doloroso racconto di Kamala Das, forse la scrittrice di questa raccolta più nota in Italia, in cui una giovane moglie ama di un amore confessato e inappagato, crudele perché intellettuale e non fisico, un vecchio uomo di lettere con una posizione in società, una moglie, dei figli; con lui sa di avere profonde affinità elettive che il suo matrimonio le impedisce di coltivare. Le profonde incomprensioni a sfumature razziali che emergono poco a poco tra un ragazzo indiano e una ragazza afro-americana durante una visita alla madre di lui in una zona rurale degli Stati Uniti, e poi matrimoni combinati, accettati di buon grado secondo

tradizione, che lasciano il posto a un ingenuo, naturale e vero innamoramento che sorprende e coglie la protagonista impreparata come un tradimento. Sono storie d'amore crudeli, taglienti come coltelli, di inutili attese, di violenze inaudite a seconda dell'appartenenza di casta delle donne protagoniste, ma certamente non romantiche, né scontate, indiane - nel senso meno esotico del termine - in quanto plurali. →

Sandra Huisman

Meenakshi Mukherjee, *Elusive Terrain. Culture and Literary Memory*, New Delhi, Oxford University Press, 2008, pp. 201

.....

Il volume *Elusive Terrain. Culture and Literary Memory* della studiosa indiana Meenakshi Mukherjee, raccoglie alcuni saggi scritti tra il 2000 e il 2006, sono tutti tranne una versione rielaborate di papers presentati ad incontri e congressi tenutisi in India, Europa, Sud Africa e Stati Uniti. In essi la studiosa indiana riprende alcuni temi da lei affrontati già nelle sue opere precedenti, come ad esempio in *The Perishable Empire* (2000), riguardanti la relazione tra le lingue regionali dell'India e l'inglese nella produzione letteraria e cultura indiana in un contesto sempre maggiormente influenzato dalla globalizzazione. Nell'Introduzione alla raccolta M. Mukherjee illustra come "these essays by and large ignore disciplinary boundaries to venture into an elusive terrain in order to reflect on areas that cannot be neatly categorized" (p. xi). Una delle caratteristiche dei saggi è quella di accostare temi e argomenti tra i più disparati, spaziando dalla traduzione, al problema della lingua, al cinema, alla tematica della migrazione e della nostalgia per la perdita della propria casa e delle proprie radici, alla recente introduzione nella "literary landscape" dell'India della letteratura dalit.

La raccolta si articola in due parti "Locality of Culture" e "Uses of the Past". Centrale rimane nella produzio-

ne della studiosa la discussione della relazione tra la produzione letteraria in lingua inglese e quella nelle altre lingue dell'India, in marathi, tamil, bengala e hindi, che nei saggi della raccolta si esplica in una grande profusione di esempi accompagnati, inoltre, da un'indagine storica accurata di notevole interesse. Meenakshi Mukherjee dedica due capitoli della prima sezione alla filmografia indiana, il primo dei due alla produzione filmografica del regista bengalese Satyajit Ray, ai suoi adattamenti cinematografici dei racconti di Rabindranath Tagore e Premchand, mentre il secondo capitolo è dedicato alla produzione filmografica indiana in inglese con un elenco dei film usciti tra gli anni 1980 - 2000, tra cui *English August* (1994) del regista Dev Benegal, basato sul romanzo di Upamanyu Chatterjee *English August*. Un'altro tema affrontato dalla studiosa indiana nei saggi pubblicati nella raccolta *Elusive Terrain* è quello della diaspora indiana. In *Internal Diaspora: From Desert to Delta* afferma come "it is not surprising that in recent years one of the most challenging areas of research in the field of Cultural Studies should be the study of diasporas" (p. 46). Tra i movimenti diasporici relativamente poco studiati annovera gli spostamenti di popolazioni all'interno dei confini della nazione indiana. Un esempio è quello dell'emigrazione di finanziari e commercianti Marwari negli ultimi duecento anni dalla regione del Rajasthan in varie parti dell'India. Si vedano ad esempio il romanzo in hindi *Kalikatha: Via Bypass* (1988) di Alka Saraogi e il romanzo in bengala *Moom* di Bani Basu (1998), dove i protagonisti principali appartengono a famiglie di commercianti di origine Marwari. In *Hindi to Bangla* M. Mukherjee si interroga sulle modalità di negoziazione culturale nell'ambito della traduzione "between neighbouring languages", riprendendo la nozione di traduzione "verticale" ed "orizzontale" proposta dal teorico italiano Gianfranco Folena. Sottolinea inoltre l'importanza della tradizione letteraria occidentale nell'evoluzione della letteratura indiana sia in inglese che nelle lingue regionali, come ad esempio del modernismo, con l'influenza di autori quali Kafka,

Camus, e Proust, come anche la predilezione per la letteratura occidentale accessibile in traduzione.

La seconda sezione "Uses of the Past" raccoglie alcuni saggi di carattere maggiormente storico, nel primo di essi la studiosa si interroga sul significato del cristianesimo in India, del suo impatto sulla vita di fine Ottocento, attraverso la lettura di alcuni "early Christian novels" in malayalam, bangla, marathi, tamil e inglese, tra cui *Saguna* (1895) di Krupabai Sathianadhan e *I Follow After* (1951) di Lakshimibai Tilak, romanzo scritto originariamente in marathi (titolo originale in marathi, *Smruti Chitre*, 1934-7), entrambe sono autrici di quelle che Mukherjee chiama "conversion narratives". Altro romanzo preso in considerazione è *Phulmoni O Karunar Bibaran* (1858) scritto in bengali dell'inglese

Catherine Hannah Mullens. Nel secondo saggio Mukherjee propone invece uno studio della "transnational story" dell'incontro e della vita di Agnes Smedley e Virendranath Chattopadhyay nella Berlino degli anni '20 e '30, nel periodo antecedente l'indipendenza dell'India e "long before the major waves of migration changed the demographic picture of the world unalterably" (p. 127). Lo studio si basa sul romanzo parzialmente autobiografico di Agnes Smedley *Daughter of Earth* (1929). I saggi seguenti sono dedicati a Romesh Chunder Dutt, autore di alcune opere storiche in inglese di notevole rilevanza oltre che di sei romanzi bangla:

He wrote four interconnected historical novels which roughly covered a century of India's past-from mid-six-

teenth to mid-seventeenth century, spanning regions geographically as far apart as Rajasthan, Maharashtra, and Bengal. Subsequently he wrote two novels set in the contemporary social milieu of Bengal, quite different in mood and intentions from the novels about the past (p. 139).

Evidenziano la necessità ed importanza delle sue costruzioni e ricostruzioni storiche, sono dedicati al Rajasthan di Tod come esso viene vissuto nell'immaginario bengalese, alle narrazioni della nazione indiana sia in inglese che nelle lingue regionali da parte di autori come Kipling, Tagore, Paul Scott, Phanishwar Nath Renu e Amitav Ghosh, alla discussione delle nozioni di centro e periferia nel dibattito teorico contemporaneo e alla messa in discussione di alcune nozioni centrali della teoria postcoloniale. ↯

irlanda



Francesca Romana Paci

Sebastian Barry, *A Long Long Way*, trad.it. Laura Pignatti, Instar Libri, Torino, 2007 (Ed. originale: Faber and Faber, London, 2005)

.....

Ci sono ancora ombre nella complessa storia novecentesca dell'Irlanda, un paese che dal 1169 a oggi ha visto costruirsi e decostruirsi identità, linguaggi, lealtà e configurazioni politiche. Sono molti gli studiosi che oggi riconoscono nella lunga storia irlandese aspetti che accomunano l'isola a quei tanti territori nel mondo che per consuetudine operativa siamo soliti chiamare ex-coloniali o post-coloniali. L'Irlanda, geograficamente europea, popolata da uomini e donne di pelle bianca ma considerati diversi, linguisticamente conquistata fino alla quasi obliterazione della lingua gaelica locale, disomogenea dal punto di vista religioso, penalizzata economicamente, ma anche partner di quella stessa spuria etica coloniale e della ideologia dell'Impero della quale era simultaneamente vittima, questa Irlanda custodisce ancora molte sue contraddizioni, carte segrete, racconti segreti e soprattutto zone trascurate di indagine e di rappresentazione.

Quelle zone riguardano, appunto, la *partnership* irlandese entro l'avventura coloniale, la partecipazione irlandese alla Prima Guerra Mondiale, ma anche alla Guerra Boera,

alla Guerra di Spagna, e inoltre la posizione irlandese nei confronti di Nazismo e Fascismo, non di poca importanza la figura stessa di De Valera - e non è tutto. Negli ultimi decenni in realtà qualcosa si è mosso e ha cominciato a modificare l'immaginario irlandese tradizionale, che non si impoverisce per questo, ma anzi diventa luogo estremamente interessante da ri-esplorare. Ne sono testimonianza i dieci volumi storici, tutti pubblicati tra il 1992 e il 2002, che Barry elenca nella bibliografia in appendice al romanzo, senza i quali, afferma, il romanzo non sarebbe stato scritto.

Per Sebastian Barry, nato nel 1955, autore di una decina di ottimi *play* e di una decina di romanzi, scrivere *A Long Long Way* è stato come lanciare una ulteriore sonda nelle sacche di penombra del Novecento. Il romanzo, appena tradotto in italiano, ma in realtà il terzultimo di Barry, pubblicato nel 2005, è palesemente frutto di una lunga preparazione, iniziata con i precedenti *play* e romanzi. Willie Dunne, il personaggio guida di *A Long Long Way* compare per la prima volta nell'opera di Barry come il figlio morto in guerra di Thomas Dunne, protagonista del lavoro teatrale *The Steward of Christendom*, scritto nel 1993, rappresentato nel 1995, ambientato nel 1932, l'anno in cui De Valera diventa 'Taoiseach', Primo ministro, un anno prima di quando Eoin O'Duffy, a imitazione delle 'Camicie nere' italiane, fonda le

'Blueshirts', che De Valera metterà subito fuori legge.

Thomas Dunne, che è un personaggio in parte ispirato a un bisnonno di Barry, è un ex Sovrintendente Capo della Dublin Metropolitan Police (da non confondere con la Royal Irish Constabulary), che anziano e ricoverato in una casa di riposo, o meglio un manicomio, ricorda il passato: pensa alla propria famiglia, cattolica, nazionalista e insieme fedele alla regina, al suo lavoro nella polizia in quegli anni con tanti aspetti contrastanti, e pensa a suo figlio Willie, morto sul continente nella Grande Guerra, Willie, "who died to save Europe".

Thomas Dunne, come di fatto il bisnonno di Barry, apparteneva alla DMP durante e poco oltre il decennio che vide il grande sciopero del 1913, la notoria Pasqua di Sangue del 1916 (e "Easter 1916" di Yeats), le azioni rivoluzionarie di Collins e De Valera, fino agli accordi della *Partition*. Nel 1914 molti giovani e giovanissimi irlandesi, spinti sia dalla povertà sia da altre e più complesse motivazioni, si arruolano come volontari nei Royal Dublin Fusiliers e partono per combattere nella Prima Guerra Mondiale. Molti di loro muoiono nelle Fiandre, come Willie.

In *A Long Long Way*, ora pubblicato in traduzione italiana da Istar-Libri, Sebastian Barry introduce e racconta l'ultima parte della breve vita di Willie Dunne, partito volontario a diciassette anni, morto a ventuno. L'inizio del libro è una brevissima

sintesi, lirica e struggente, dei primi anni di vita di Willie, nato nel 1896, e dell'avvicinarsi della guerra. Il linguaggio, tradotto con partecipazione e bravura da Laura Pignatti, è modulato in poesia, persino troppo evidentemente, ma senza mancare di rigore storico, ottenuto efficacemente con aggettivi che coinvolgono tutti i continenti e i paesi coloniali che inviarono truppe in guerra: "Il destino dei ragazzi d'Europa nati a quei tempi ... russi, francesi, belgi, serbi, irlandesi, inglesi, scozzesi, gallesi, italiani, prussiani, tedeschi, austriaci, turchi (ma anche canadesi, australiani, americani, zulu, gurkha, cosacchi e tutti gli altri), era scritto in un capitolo molto crudele del libro della vita ... vicende umane raccontate invano, per finire in cenere, per il divertimento della morte, scaraventate nell'immenso immondezzaio di anime, milioni di ragazzi ..." (p. 6).

Il primo capitolo del romanzo trabocca di elementi irlandesi, dalle canzoni tradizionali irlandesi (anche il titolo viene da una canzone nota), alla amatissima operetta di Balfe, *The Bohemien Girl*, dalle salsicce e tè bollente per il breakfast, alle case patrie decadute e stipate di famiglie povere che si dividono gli spazi. In seguito al grande sciopero del '13, nel quale il padre Thomas Dunne ha picchiato un dimostrante, Willie, mandato dal padre, porta due fagiani all'uomo ferito, e così incontra la bella Gretta Lawlor, che diventa l'immagine dell'amore e del ritorno, ma che sposerà un altro mentre Willie è in guerra: chi conosce la letteratura irlandese riconosce la lunga linea del tradimento, Joyce incluso. Nel secondo capitolo Willie, come tanti altri, "uomini che sapevano solo il gaelico", si arruola. Barry evoca un'altra volta l'Impero: "I sergenti del reclutamento di tutto il mondo inglese annotavano nomi in un centinaio di lingue diverse, in mille dialetti. In swahili, urdu, irlandese, bantù, nella lingua tutta piena di schiocchi dei boscimani, in cantonese, in australiano e in arabo" (p. 16). Willie ricorda con l'innocenza dei suoi quasi diciassette anni gli appelli di Lord Kitchener e i discorsi di John Redmond, ricorda che i ragazzi

dell'Ulster si arruolavano insieme a quelli del sud; per il lettore che conosca la storia d'Irlanda molto passa fra le righe. Forse questo è uno degli aspetti per i quali *A Long Long Way* non è di lettura facile per chiunque, ma certamente è anche per questo che la lettura dà moltissimo e provoca interesse e riflessione.

Il racconto di guerra che segue è realistico e terribile. La guerra di Willie e dei suoi compagni non è romantica, non è eroica, è cruenta, puzzolente, distruttiva e sporca. Il disfacimento del corpo umano che diventa oggetto e bersaglio, come un luogo su una mappa, come non vita prima della morte, è atroce. Willie soffre e subisce, di fatto impara, mantenendo la sua innocenza e il suo stupore, ma quello che impara non servirà al futuro, che non avrà. Nel testo sono inserite molte lettere, di Willie a casa, soprattutto al padre, e del padre e delle sorelle a Willie. Le lettere hanno una funzione molto interessante perché interrompono la truculenza e lo squallore con note affettuose e familiari, ricordano la normalità della vita e nello stesso tempo contrastano ed enfatizzano la follia del contesto di guerra. Così questa narrazione, non la prima terribile narrazione dell'esperienza di guerra da *Good-bye to All That* di Graves e *Im Westen nichts Neues* di Remarque (entrambi 1929) in poi, diventa qualcosa di nuovo proprio per la mescolanza di estremi che il lettore vorrebbe incompatibili, ma dei quali riconosce la verità.

Il vissuto di Willie in trincea, i suoi rapporti con gli altri, i discorsi, il cibo, i corpi, i pensieri, le sue lettere, la breve licenza, l'immagine di Gretta, il padre, le sorelle, il ricordo della "ragazza di Amiens", tutti questi elementi si amalgamano con una tale naturalezza e con un tale impotente dolore da rendere questo romanzo davvero un invito impossibile da trascurare a riconsiderare e ripercorrere un secolo, e più, di storia irlandese. Qualcosa del genere, nel senso di assumere il punto di vista delle pedine della storia, ha fatto Roddy Doyle con il primo volume della sua progettata trilogia sul Novecento, *A Star Called Henry*, qualcosa hanno fatto anche altri scrittori, come Joseph

O'Connor, molto hanno fatto gli storici che Barry cita in calce al romanzo, qualcosa ci viene anche da scrittori africani, scrittori del sub-continente indiano, scrittori canadesi; ma l'indagine più propriamente irlandese ha ancora spazi da esplorare.

Elementi importanti del romanzo sono, inoltre, lo straordinario e commovente candore del quale Barry fa la migliore e più umana caratteristica di Willie, la semplicità diretta tanto delle immagini quanto dei brevi dialoghi, e soprattutto la sostenuta tonalità lirica del linguaggio, che non scompare neanche nei momenti più atroci, e tracima anche nelle lettere familiari dei Dunne. Barry, tra l'altro, ama scrivere della famiglia Dunne, che in parte è ispirata alla sua propria famiglia; nel 2002 ha pubblicato il romanzo *Annie Dunne*, che è una sorella di Willie.

Un ultimo aspetto interessante sono le allusioni a scrittori e poeti, come la neve che copre tutto con "impersonal dislike", e inevitabilmente ricorda *To a Communist* di Louis Mac Neice. Più diretta la funzione di Dostoevskij, del quale il romanzo *L'idiota* circola per le trincee. Quando Willie muore e i suoi effetti personali sono spediti alla famiglia, tra essi c'è "un volume di Dostoevskij, e il lettore sa che è *L'idiota*. -"

Gaja Cenciarelli

Silvia Calamati - *Figlie di Erin - Voci di donne dell'Irlanda del Nord - Vincitore dell'11° Concorso Internazionale di Narrativa "Voci di Donne" - Salerno, (settembre 2007) e dell'VIII edizione del premio "Il Paese delle Donne", promosso dalla Casa Internazionale delle Donne di Roma (dicembre 2007). Edizioni Associate - Editrice Internazionale, Roma, 3^a Edizione 2007, pp. 171*

.....

La realtà vissuta dalle donne nell'Irlanda del Nord è fotografata in questo libro da Silvia Calamati con rigore e trasparenza. Viene da dire:

che bel libro! E immediatamente dopo ci si augura che libri come questo non abbiano più motivo d'essere pubblicati. Le sue competenze di giornalista e la profonda conoscenza dell'argomento trattato le consentono di costruire un'architettura narrativa tutt'altro che semplice: la cronaca dei fatti è intrisa da un vivido sentimento di *pietas*, di ammirazione, di partecipazione al dolore di queste donne coraggiose, senza che mai l'aspetto privato debordi travolgendo la realtà e i suoi particolari più agghiaccianti. Senza mai scadere nella retorica o nelle melensaggini. Lasciando campo libero alla crudeltà ed alla ferocia ogni qualvolta queste ultime si trovino ad essere le uniche protagoniste della realtà. Il tratto della Calamati è netto e senza sbavature e si impone - impietoso - nel suo ritrarre l'Irlanda come la personificazione di una schiava perennemente asservita al potere dell'Inghilterra: l'immagine dell'Irlanda come donna sottomessa ad un uomo prepotente e accentratore trova il questo volume la sua macabra esaltazione.

L'Irlanda è un universo a sé: madre di tante figlie disperate, madri a loro volta di figli senza diritti, senza corpo, come Robert Hamill, ucciso a calci e pugni da un gruppo di lealisti. È un terribile cerchio che continuamente sembra chiudersi e che, al contrario, continuamente rimane aperto: l'Irlanda non ha il diritto di essere chiamata patria, anzi "madre" perché anche le sue parole non hanno più diritti. Non a caso, le antiche leggende irlandesi ed i personaggi della mitologia celtica, che affondano le proprie radici nel nucleo più autentico e incontaminato dell'Irlanda (leggende trasmesse esclusivamente in gaelico, l'unico "fenomeno" linguistico che può rappresentare il "noumeno" nascosto e complesso della realtà irlandese di ieri e di oggi) costituiscono l'*incipit* delle storie contenute in questo libro. Un inizio struggente, ciascuno dedicato ad una figura femminile a tratti temibile, a volte disperata, altre volte apparentemente sconfitta ma sempre forte di una dignità incorruttibile; donne e dee a cui è capitato di essere vittime degli uomini ma che, sempre e comunque,

hanno costruito e realizzato qualcosa. *"L'Irlanda viene chiamata Erin in gaelico: questa parola significa "terra di Ériu", l'antica dea-terra della verde isola. [...] Maga senza pari, viveva sopra una collina al centro dell'isola. Man mano che invecchiava la collina diventava più grande. Era in grado di scagliare delle zolle estratte dalla montagna contro i soldati nemici: le zolle si trasformavano in guerrieri ed Ériu, inevitabilmente, vinceva."*

Le "figlie di Erin" sono dunque figlie di un'Irlanda vincitrice e la scelta di fondere, anche nel titolo, la mitologia e la realtà è efficace e appropriata. Una terra dalle molte contraddizioni, in cui convivono il passato, rappresentato dagli archetipi e dalla fede religiosa (un misto di cattolicesimo e di culti precristiani) ed un presente che si vorrebbe archiviare definitivamente nel passato o trasformare al più presto in futuro.

Per questo, credo, la decisione di innestare le cronache di vita vissuta subito dopo un suggestivo prologo di taglio prettamente mitologico risulta vincente: si crea, infatti, uno iato lacerante tra le leggende irlandesi e il *reportage* delle torture fisiche e psicologiche che le donne sono ancora costrette a subire. Uno iato che, paradossalmente, invece di separare, unisce e lega saldamente il passato e il presente.

La giustapposizione di donne e uomini, di Irlanda (donna) e Inghilterra (uomo), di schiava e padrone, madre e figlie/i, di tradizione orale e di lingua scritta e, come dicevo, passato e presente trova, infatti, nelle storie di queste donne la sua sintesi suprema. Il libro stesso è strutturato organicamente anche nella sua suddivisione in capitoli (ciascuno dei quali dedicato ad un tema specifico, come ad esempio: *La povertà, Il carcere, I proiettili di gomma e di plastica, Shoot-to-kill, Bambine e soldati*) accomunati da un unico *leit-motiv* di soprusi e discriminazioni perpetrate da una nazione che si definisce civile e che, malgrado ciò, ha autorizzato l'esistenza di carceri quali Maze e Long Kesh e l'operato di vere e proprie squadre della morte. La *fabula*, nel caso di *Figlie di Erin* è più importan-

te dell'intreccio: i fatti, puri e semplici, sconvolgono e catturano. Come già sostenuto in precedenza, non c'è bisogno di alcun artificio.

Per chiunque abbia letto *Un giorno della mia vita* (Feltrinelli, 1996, tradotto dalla stessa Silvia Calamati), il libro dedicato agli ultimi giorni di Bobby Sands, il racconto della sorella di quest'ultimo rappresenterà l'altra faccia della medaglia, la narrazione di una vita parallela a quella che Sands era costretto a patire in prigione, una sorta di faro puntato sulla vita della sua famiglia che sopravviveva in una quotidianità dolorosa e lancinante, fatta di silenzio e impotenza.

Dal canto suo, Rosemary Nelson, avvocatessa, era stata la prima ad aprire uno studio legale in Irlanda del Nord: era divenuta la rappresentante legale degli abitanti di Garvaghy Road, a Portadown. Fu uccisa il 15 marzo 1999, da un'autobomba piazzata sotto la sua automobile.

E ancora, la disperazione di Martina Anderson, di Geraldine O'Connor, di Karen Quinn, - internate, sottoposte a violenze ogni tipo da altre donne, trattate senza motivo, accusate solo di essere cattoliche, il coraggio di Kathy Hughes, alla guida del suo taxi nero per le strade di Belfast, la speranza di Claire Dignam e delle donne di Garvaghy Road, riappropriatesi della loro identità, dei sentimenti e perfino del loro dolore attraverso la scrittura.

In tutte queste donne, un'incontenibile voglia di ricominciare, di inventare un'altra vita, e di resistere, con le parole e con i fatti: «*Quando si scrive ci si espone a noi stessi. La scrittura diventa lo specchio della nostra anima, quello in cui spesso rifiutiamo di guardarci. Scrivere di sé significa inviare una lettera a noi stesse e avere il coraggio di leggerne il contenuto. [...] la scrittura ci aiuta molto. Ci permette di resistere*». Anche a noi. ▸

[1] *Royal Ulster Constabulary*: la polizia dell'Irlanda del Nord.

Gaja Cenciarelli

Silvia Calamati *Irlanda del Nord - Una colonia in Europa* - Roma, Edizioni Associate, 2005, pp. 518

Un volume ponderoso e denso di particolari (date, nomi, eventi) che sono costati alla curatrice anni e anni di ricerche e di verifiche. Una bibliografia vastissima, a testimonianza dell'immane e certosino lavoro che sta alla base di questo libro, giunto alla sua terza edizione. La storia della condizione - a dir poco - anomala dell'Irlanda del Nord esaminata con attenzione, e corredata da un'appendice fotografica agghiacciante: mamme e bambini in fuga durante il lancio di ordigni esplosivi scagliati contro di loro ad Ardoyne (North Belfast); le immagini degli avvocati Pat Finucane e Lurgan Rosemary Nelson, assassinati entrambi rispettivamente da due gruppi paramilitari lealisti, la *Ulster Defence Association* e la *Loyalist Volunteer Force*. Immagini di ragazze, bambini, uomini sfregiati e feriti dai proiettili di gomma. Immagini del reverendo protestante Ian Paisley, leader dell'Ulster Democratic Party, sostenitore a oltranza del legame dell'Irlanda del Nord con il Regno Unito, (che ha duramente attaccato Tony Blair e che ha definito David Trimble, unionista, Premio Nobel per la Pace, per aver firmato gli Accordi di Belfast del 10 aprile 1998, «traditore» e «infame rettile che bisogna schiacciare») durante la tradizionale marcia degli orangisti nei quartieri nazionalisti di Derry. Le foto sono un pugno allo stomaco, certo. Ma immergersi nel dedalo di vicende, esposte con chiarezza e lucidità da una delle più preparate studiosi della questione irlandese (autrice anche di *Figlie di Erin*, pubblicato sempre da Edizioni Associate; e traduttrice di *Un giorno nella vita*, il libro di Bobby Sands sui suoi ultimi, sconvolgenti giorni di vita nel carcere inglese di Long Kesh) significa sprofondare in un abisso surreale. Possibile che nel cuore dell'Europa civile esistano ancora delle prigioni in cui sono negati i più elementari diritti umani?

Possibile che per sconfiggere l'IRA l'Inghilterra abbia conferito poteri straordinari a polizia ed esercito tanto da legittimare lo *shoot-to kill* (sparare per uccidere) e l'uso dei devastanti proiettili di gomma anche sui bambini? Possibile che il Governo britannico agisca in Irlanda per conto di gruppi paramilitari lealisti, che uccidono impunemente, e che dal Parlamento inglese ricevono sussidi, armi, informazioni per assassinare persone "scomode" (come gli avvocati Finucane e Nelson, Robert Hamill - picchiato a morte - Billy Wright, per citarne sono alcuni)? Il giudice internazionale Peter Cory e Amnesty International hanno denunciato la collusione di questi gruppi paramilitari con il Governo britannico, il traffico di armi con il Sudafrica e la responsabilità dei lealisti nell'assassinio di centinaia di innocenti cattolici. La tragedia dell'Irlanda del Nord è una tragedia dimenticata, è la tragedia di una "colonia" europea, come la definisce giustamente Calamati. Corredata di ben quattro appendici - che illustrano, tra le altre cose, il numero di vittime dal 1966 al 2003, la loro "tipologia", le percentuali di disoccupazione tra la popolazione cattolica - e di una bibliografia di trentacinque pagine, il volume curato da Silvia Calamati si impone come lettura necessaria per chiunque voglia comprendere fino in fondo i rapporti di potere che assoggettano l'Irlanda-del-Nord-donna alla «dittatura» dell'Inghilterra-uomo, senza che nessun organismo europeo possa concedersi il lusso di intervenire. ▽

BIBLIOGRAFIA

Bobby Sands, *Un giorno della mia vita*, Milano, Feltrinelli, 1996 (7^a ed. 2007). Traduzione e cura di Silvia Calamati.

McVeigh, Joseph. *Guerra e liberazione in Irlanda. La Chiesa del conflitto*, Palermo, Edizioni della battaglia, 1998. Traduzione e cura di Silvia Calamati.

Irlanda del Nord. Una colonia in

Europa, Roma, Edizioni Associate, 1994 (3^a ed. 2005).

Figlie di Erin. Voci di donne dell'Irlanda del Nord, Roma, Edizioni Associate, 2001, (3^a ed. 2007).

Women's Stories from the North of Ireland, Belfast, Beyond the Pale, 2002.

Hijas de Erin. Voces de Mujeres de Irlanda del Norte, Barcelona, Icaria, 2006.

Qui Belfast. Venti anni di cronache dall'Irlanda di Bobby Sands e Pat Finucane, Roma, Edizioni Associate, 2008 (in via di pubblicazione).

Melita Cataldi

The Táin. Translated from the old Irish epic Táin Bó Cúailnge by Ciaran Carson, Penguin Classics, London 2007, pp. 223

Del testo centrale della letteratura epica alto-irlandese, il *Táin Bó Cúailnge* (letteralmente: *La razzia dei bovini del Cúailnge*) abbiamo due redazioni, miste di prosa e versi: una più antica (che dopo lunga elaborazione orale trovò nell'XI secolo la forma che ci è consegnata in due codici), e una più tarda (una rielaborazione del sec. XII) notevolmente più ampia e forbita.

In età moderna la prima redazione (*Recension I*) cominciò a essere nota grazie alla traduzione di Winfred Faraday del 1904; la seconda (*Recension II*) grazie alla traduzione di Joseph Dunn (1914), preceduta quest'ultima, da una traduzione tedesca del 1905 di Ernst Windisch e da una francese del 1909 di Henri d'Arbois de Jubainville. Dei due testi si ebbe finalmente un accurata edizione critica e una precisa traduzione a fronte a cura di Cecile O' Rahilly; nel 1967 per la redazione più tarda (*Táin Bó Cúailnge from the Book of Leinster*), poi, nel 1976, per quella

various hands. There is no canonical Táin, and every translation of it is necessarily another version or recension."

Un'ulteriore *Recension* ha voluto proporre per il *Táin* il poeta Carson, in linea con quella che sembra essere una particolare caratteristica di tanti scrittori irlandesi. Ogni nuova traduzione è anche una rivisitazione, una 'revisione critica' secondo nuovi criteri. Questa *recension* ha l'aderenza alla dura concretezza propria della scrittura medievale, ma anche la magniloquenza, la freschezza e l'agilità delle narrazioni orali.

Kinsella aveva affrontato la terribile, barbarica violenza del testo con austera dignità, e il suo grande merito nell'aver fatto rivivere quel testo rimane non scalfito. Carson vi porta la sua vitalità, il suo senso della musica, la sua esperienza di poeta che ha visto le violenze del Nord Irlanda. La sua voce personale e l'antica voce collettiva del *Táin* riescono a trovare una vera sintonia. ↪

Giuseppe Serpillo

Irene De Angelis & Joseph Woods, *Our Shared Japan: An Anthology of Contemporary Irish Poetry*, Dublin, The Dedalus Press, 2007, pp. 254

Sono ormai passati più di cinquant'anni dall'apertura ufficiale, nel 1957, delle relazioni diplomatiche fra Irlanda e Giappone. Per quanto quest'ultimo paese abbia esercitato il suo fascino su tutta la cultura occidentale fin dalla fine del XIX secolo e ancora di più agli inizi del XX - si pensi, per limitarci alla sola Irlanda, all'interesse che la cultura giapponese esercitò su W.B. Yeats, ma è perfino imbarazzante non menzionare intellettuali come Fenollosa e Pound - è proprio in quest'ultimo cinquantennio che maggiormente si è fatta sentire in Irlanda l'influenza della cultura giapponese e delle arti che la rappresentano. Il corposo volume, curato da una giovanissima e valida studiosa torinese Irene De Angelis e dal direttore della presti-

giosa rivista *Poetry Ireland*, Joseph Woods, egli stesso poeta, vincitore del Patrick Kavanagh Award nel 2000, raccoglie in forma antologica e in ordine strettamente alfabetico contributi di ben 84 poeti, di cui solo 21 donne (che la polemica di Eavan Boland nei confronti dei curatori della *Field Day Anthology of Irish Writing* avesse davvero ragioni che la ragione non vuol comprendere?).

Per alcuni di questi poeti l'inclusione nell'antologia è praticamente solo formale, essendo rappresentati da una sola poesia, neppure particolarmente significativa, ma per altri l'"effetto Giappone" è ben documentato e articolato: a Ciaran Carson, per esempio, vengono garantite otto poesie in sette pagine, altrettante pagine a Seán Dunne, nove a Paul Muldoon e Julie Callaghan.

Mentre a Seamus Heaney, a cui si deve la bella postfazione che chiude il volume, più modestamente vengono concesse solo tre pagine.

I curatori mettono in guardia contro una definizione troppo letterale, e formale, dell'"effetto Giappone". Non si tratta solo di influenze sullo stile di scrittura di forme come lo 'haiku' o il 'tanka', ma dei vari modi in cui il Giappone - come luogo e come cultura - ha esercitato un effetto sull'immaginazione creativa dei poeti irlandesi: il Giappone che produce arte (frequenti i riferimenti a Hokusai e alla sua "onda" e alle delicate stampe, nelle quai certi spettacoli o eventi naturali come un volo di rondini o aironi acquistano un'esemplarità iconica che permette di rileggere la realtà come sintesi), il paese delle raffinate e quasi religiose cerimonie del tè, della coltivazione dei bonsai, del rispetto per le piccole creature e gli aspetti più nascosti e intimi della natura, ma anche il Giappone dell'olocausto nucleare, dell'atomica su Hiroshima e Nagasaki.

In "Mushroom", di Ruth Carr, i funghi sciacquati sotto il rubinetto di cucina richiamano inevitabilmente il fungo atomico: scontato, se volete! ma l'orrore e la pietà per il disfacimento della carne delle vittime della gratuita violenza della bomba sono onesti. Più sottili e indirette, nell'uni-

ca poesia di Kinsella che compare nell'antologia, ma proprio per questo più terrificanti, le tappe di avvicinamento al momento dell'esplosione, che si manifesta poi come luce accecante entro cui tutto si disfa e si dissolve e ciò che resta è uno "scrap of autumn silence" che scende "fluttering down" mentre i superstiti si stringono l'uno all'altro "snout to snout, appearing to kiss". Inevitabilmente però, come in ogni antologia (soprattutto se tematica) esempi di alta poesia si alternano ad altri che, proprio per l'accostamento spesso incongruo che l'ordine alfabetico degli autori determina, rivelano limiti di ispirazione e di tecnica e perfino, talvolta, una penosa inconsistenza. Ciò è particolarmente evidente nell'insistenza con la quale molti poeti qui rappresentati hanno cercato di riprodurre la "true note" nella "clean line" che ha trovato la sua massima espressione nell'haiku, ossia la forma poetica che è stata felicemente definita "scrittura per sottrazione", che nello spazio bianco di una pagina pressoché vuota di parole riflette le proprietà comunicative che il silenzio assolve nella interlocuzione. Come scrive Peter McMillan in "Broken Ink Landscape": "The ink landscape / is the art of non - / painting. / Blank space / can evoke all". Un haiku dovrebbe essere una specie di epifania, la sua brevità giustificata da un'emozione concentrata; come ogni grande poesia, procurare una visione, far percepire l'unità dietro il molteplice, o dietro i frammenti. Sfortunatamente, in molti più casi di quanto non si sperasse di imbattersi, non è questo il risultato che si ottiene: spesso si tratta di banalità o di freddure (ci casca perfino Paul Durcan in "6.30 a.m., 13 January 2004, Hohhaido Prefecture", quattro versi che ci danno il punto di vista delle gru crestate di quella "peculiar creature" che è l'uomo". Mai sentito prima di un'intuizione del genere?), o di aforismi, spesso neppure significativi (p.e. Aidan Carl Mathews, a cui mi sembra che francamente sia stato dato troppo spazio). Il massimo che si può ottenere è una generica piacevolezza; più spesso, non molto di più di osservazioni quali se ne sentono quotidiana-

mente nei discorsi della gente, e niente di particolarmente rivelatore; insomma indifferenti, banali e inutili. Difficilmente si riproduce il senso di stupore, rivelazione, meraviglia, conforto che un haiku giapponese sa comunicare. Si tratta, al meglio, di esperimenti, utili per rinnovare la "lingua della tribù". Molti di questi haiku sono esercizi d'ingegno, giochi linguistici, anche se talvolta un gioco linguistico, come un'allitterazione, risulta in qualcosa di più di un gioco futile di ricerca di effetto e comunica una sensazione, un'emozione; per esempio il verso quasi joyciano "shingle shudders in sunshine" di D. O'Grady, che in "Summer Harvest Renga" ci dà una composizione mobile e sensuale costruita in strofe alternate di terzine e distici, che nella loro concisione suggeriscono l'essenzialità, più che dell'haiku giapponese, dell'antica lirica irlandese, un accostamento che, lungi dal risultare incongruo, viene sottolineato acutamente da Seamus Heaney nelle pagine conclusive della sua brillante postfazione.

Di tutt'altro livello qualitativo gli "Hopewell Haiku" di Paul Muldoon, di cui viene data una discreta selezione. Anche se non tutti della stessa intensità, tutti hanno, però, la qualità di una costruzione formale coerente (tutti di tre versi, primo e terzo verso rimati, numero degli accenti rispettato): suono e silenzio, colore e precisione di immagini; ma anche sarcastico e irriverente, scherzoso e però compassionevole. Il gatto bianco, il Pangur Ban dell'antico monaco irlandese, rivive nel gatto che il poeta di oggi vede squartare un uccello. Anche Gabriel Rosenstock, di cui è proposta una sostanziosa scelta di haiku "in Irish and English" ha di frequente la sottigliezza e la profondità della poesia più alta ("all that's left of the night - / two crows / on a branch"; "dark clouds leaving / for the next valley - / aroma of strong coffee"), e ancora ("in the blind man's glasses / the going down / of the sun"; l'orrore nella sua normalità dell'orrore e l'indifferenza con cui il quotidiano lo percepisce sono racchiusi in una terzina: "Bombay, / rags on a pavement - / a body stirs in them"). A volte è una

traduzione particolarmente felice a offrirci una visione concentrata del senso di un'intera esistenza, come quella che Heaney propone di una terzina di Cathal Ó Searcaigh intitolata "Exile's Return": "He's back tonight to a deserted house. / On the doorstep, under a brilliant moon, a stark / shadow: the tree he planted years ago is an old tree". Un haiku, se non nella forma, certo in essenza è il ben noto "The Weather in Japan" di Michael Longley; ma ha ragione Heaney: gli scribi irlandesi lo conoscevano già, l'haiku: lo chiamavano diversamente!

Per chi abbia frequentato i testi lirici dei monaci medievali, anche solo un poco, magari nella bella traduzione che ne hanno fatto alcuni anni fa Melita Cataldi e Pearse Hutchinson (si veda *Antica Lirica irlandese*, Torino, 1997), ne riconoscerà gli accenti nei componimenti di Michael Hartnett (una selezione da *Inchicore Haiku*), in quelli di Nuala Ní Dhomhnaill, di Joseph Woods ("Tryptich"), per citarne solo alcuni, e nella versione haiku di "Belfast Confetti", di cui ci viene dato un consistente estratto. Peraltra, in altri contributi di Carson, come "The Rising Sun" e "The Blue Shamrock" l'attenta osservazione di un mondo e di una cultura estranei si associa a una vena di humour e benevola ironia che ne rendono particolarmente gradita la lettura. In "The Speakeasy Oath" di Greg Delanty, invece, il Giappone, metonimicamente evocato attraverso un kimono, è solo un pretesto per uno scoppiettante gioco verbale fatto di irlandesismi, neoformazioni, colloquialismi, distorsioni linguistiche e ortografiche. Il kimono che prende fuoco paradossalmente diventa per il poeta una benedizione dal cielo facendo emergere - nel convulso tentativo di spegnere l'incendio - tutta una ricchezza lessicale condita di imprecazioni e locuzioni che ricordano le maledizioni dell'antico mondo celtico.

Che consista proprio in questo l'"effetto Giappone" per i poeti irlandesi di questi ultimi decenni: l'occasione, la possibilità di acquisire una forma essenziale capace di evocare senza descrivere e raccontare in

essenza come in un'antica stampa giapponese; o forse per ritrovare tutto questo nei depositi della memoria custoditi nelle note a margine o nel retro di codici miniati dai monaci amanuensi?

Si tratta di un bel volume, insomma, anche nella sua veste tipografica, ma ci sarebbe stata bene un'introduzione meno asciutta, dove trovassero posto alcune delle intelligenti intuizioni espresse da Irene De Angelis nella sua tesi di dottorato, inedita, a completamento e integrazione del saggio conclusivo di Seamus Heaney, che è un adattamento della "Lafcadio Hearn Lecture" letta a Dublino in occasione di un incontro organizzato dalla Japan-Ireland Society nel mese di novembre 2000. E certamente sarebbe stato necessario un apparato di note, anche semplicemente informative, per il lettore medio, che non è tenuto a conoscere l'occasione o i contesti da cui si è originata la composizione o i riferimenti frequenti alla cultura letteraria e materiale del Giappone. ▸

Loredana Salis

Roddy Doyle, *The Deportees and Other Stories*, London, Jonathan Cape, 2007, pp. 242

.....

"Maybe it was *Riverdance*... I suspect it was more complicated than that. It happened, I think, sometime in the mid-90s. I went to bed in one country and woke up in a different one". Si apre così con tono ironico e però insieme serio *The Deportees and Other Stories*, ultimo successo editoriale di Roddy Doyle, acclamato scrittore irlandese contemporaneo e uno degli autori stranieri più tradotti nel nostro paese. Che cosa dunque è successo all'improvviso che ha reso l'Irlanda irrisconoscibile agli irlandesi stessi? La risposta Doyle la suggerisce sin dalle prime battute sebbene la parola 'emigrazione' non venga mai menzionata nella raccolta. Emigrazione e deportazione sono forse la stessa cosa? Difficile a dirsi e tuttavia non improbabile se si considera la

storia d'Irlanda e in particolare la storia dell'emigrazione irlandese nei secoli a partire dalla colonizzazione inglese fino alla Grande Carestia del 1800 e più recentemente alla depressione degli anni Cinquanta e al conflitto civile nell'Ulster. È interessante a tal proposito notare che in Irlanda l'esperienza dell'emigrazione viene definita come 'diaspora' o 'olocausto', ossia attraverso termini storicamente associati ad altri popoli e altri contesti, ma che in questo angolo di mondo divengono espressione di un trauma nazionale apparentemente insanabile.

La gente d'Irlanda insomma sa bene cosa significa dover lasciare il proprio paese e divenire esuli; di sicuro ha esperienza di intolleranza e di difficile inserimento sociale. Per alcuni questo passato traumatico fa dell'Irlanda una nazione *naturalmente* ospitale e sensibile ai problemi dei rifugiati politici e dei nuovi immigrati. Tale propensione dimostrerebbe la tesi che non c'è, né potrebbe emergere alcun fenomeno di intolleranza razziale, ragion per cui da qualche anno a questa parte, dalla metà degli anni novanta per l'appunto, l'Isola è diventata meta preferita da centinaia di migliaia di stranieri. C'è chi d'altro canto sostiene che esistono forme di razzismo specifiche e che gli irlandesi, così come chiunque altro, siano capaci di pregiudizi e discriminazione. L'atteggiamento nei confronti della comunità nomade dei Travellers e lo scontro tra cattolici e protestanti al Nord sono per alcuni emblematici di un razzismo indigeno in cui la religione, come la lingua e il colore della pelle, rappresenta un *racial marker* ben evidente e significativo.

The Deportees nasce in questo clima di tensione, è frutto di un momento storico e di un contesto in cui si cerca di venire a capo di brusche trasformazioni del tessuto sociale nazionale. 'I went to bed in one country and woke up in a different one' è in un certo senso una riflessione e un tentativo da parte dell'autore di comprendere e accettare il cambiamento, ma anche di dar spazio a perplessità legittime e alla possibilità di non sapere o non sapere abbastanza. Doyle sceglie di articolare questa complessità di punti

di vista attraverso diversi personaggi, protagonisti di otto racconti originariamente pubblicati in *Metro Eireann*, rivista multiculturale fondata nel 2000 da due giornalisti nigeriani residenti in Irlanda e successivamente raccolti in un unico volume. Ambientate nella Dublino di inizio di questo millennio, le storie vengono narrate per lo più da personaggi di sesso maschile di diverse età, nazionalità e status sociale.

La prima vicenda si rifà al film vincitore di due premi Oscar nel 1967 'Guess Who's Coming to Dinner' Nel racconto, Stephanie invita a cena Ben, revisore contabile nigeriano senza permesso di soggiorno. La cena diviene metafora dell'incontro/scontro culturale tra un'Irlanda tradizionalista che non può sottrarsi alla realtà della propria espansione e l'Irlanda dei *New Irish*, di chi come Ben ha trovato in questo paese una casa per sé e per i propri figli. Che cosa significa essere razzisti? Che cosa è lecito chiedere a un uomo di colore senza che si venga accusati di intolleranza o che il nostro interlocutore si offenda? Provare invidia per un uomo e provare invidia per un uomo di colore sono la medesima cosa? Larry è razzista? Se lo è, quali sono le ragioni del suo disagio nei confronti di Ben? E che dire di Ben? È un soggetto passivo agli occhi dell'uomo occidentale bianco o è egli stesso prevenuto nei confronti del padrone di casa?

La passione per la musica diviene metafora di un ulteriore momento di incontro/scontro culturale nel racconto 'The Deportees', in cui Jimmy Rabbitte, lo squattrinato protagonista del romanzo di Doyle *The Commitments* (1987), ora trentaseienne sposato e padre di quattro bambini, pensa di mettere insieme un'altra *band* - i 'deportati' del titolo. Specchio dell'odierna Irlanda, la *band* è il risultato di una Dublino multiculturale, in cui cinesi, rumeni, italiani, portoghesi e spagnoli camminano per le strade, frequentano pub che sembrano caffetterie e fanno la fila al Celtic Tandoori (un *take-away* indiano sorto negli anni del boom economico). La realizzazione della *band* e il successo ottenuto nel corso dei concerti in giro per i locali della

capitale riflettono solo in parte 'the spirit of the new Ireland. Easy come, easy go', una società in cui, a seconda del punto di partenza, ci si converte alla religione cristiana pur di essere accettati o dove essere amici di un uomo di colore può essere motivo di scherno.

Essere irlandesi, non essere irlandesi, esserlo ma non sentirsi tali, diventare irlandesi, volerlo essere ma non riuscirci: la questione sarebbe meno complicata se solo si sapesse cosa significa 'essere irlandesi'. Il dilemma fa da sfondo a due racconti in particolare, '57% Irish' e 'Home to Harlem'. Il primo offre un ritratto di un sistema legale e burocratico intricato e spesso inadeguato. Al centro della vicenda è Ray, un ricercatore universitario alle prese con un test tramite il quale misurare l'irlandesità dei soggetti interrogati (con l'opzione di pilotarne il risultato). Doyle sfrutta in maniera efficace l'immagine di nazione-laboratorio per criticare l'atteggiamento fanatico di chi ancora insegue il sogno di omogeneità culturale e identitaria. In questa officina, gli esseri umani fungono da cavie per la determinazione di formule assolute e leggi scientifiche che non tengono conto della realtà sociale e del fatto che "la nazione" non è un'entità monolitica (il ministro del Dipartimento delle Arti e dell'Etnicità che ha commissionato il test è l'irlandese al 57% del titolo). Analogamente, in 'Home to Harlem' uno studente si scontra con la burocrazia locale e con l'impossibilità di stabilire scientificamente i termini della propria identità. Narrato in terza persona, il racconto è incentrato sul personaggio di Declan, irlandese di colore, in viaggio negli Stati Uniti per studiare il rinascimento di Harlem e il possibile influsso che questo può avere esercitato sulla letteratura irlandese. L'entusiasmo e la determinazione iniziale cedono il posto alla constatazione che in realtà è la letteratura irlandese ad aver influenzato quella del resto del mondo, affermazione ironica di un colonialismo al contrario che come Riverdance, gli U2 o la Ryanair serve a svincolare l'Irlanda dalla propria immagine di eterna vittima. Mentre Declan cerca le proprie

radici, Doyle pondera la persistenza di vecchi stereotipi: per il giovane la guerra in Iraq è come l'occupazione inglese dell'Irlanda: 'You're the Brits of the new millennium'.

Stereotipi e barriere sono aspetti cruciali della riflessione dell'autore. Per Alina, la babysitter polacca di 'The Pram', inserirsi presso la comunità ospitante comporta l'attraversamento di un ponte che conduce ad un'isola strana; per Joseph ('New Boy') si tratta di condividere la propria identità e innocenza di bambino con i nuovi compagni di scuola, per Tom ('I Understand') significa abbattere la barriera linguistica che lo separa dalla realtà circostante. 'I Understand' è una sorta di telecronaca raccontata in prima persona da un rifugiato perennemente in fuga. Metafora del silenzio sociale di chi non ha un regolare permesso di soggiorno - 'I do not speak ... I cannot work in public. All my work must be done in secret, because I am not supposed to work' - il protagonista sogna di passare inosservato; la vicenda di Tom è un pro-

cesso quasi maniacale di acculturazione scandito a livello linguistico dalla ripetizione delle parole del titolo e dall'uso di noti localismi ('Grand', 'Me bollix', 'Fuck that'). Il ritmo è quello frenetico della camminata del protagonista, una fuga che si conclude felicemente e che lo porta ad uscire dall'anonimato.

Lo scontro tra istituzione e gioventù è il tema portante di 'Black Hoodie' in cui si affronta il problema della discriminazione minorile usando come pretesto narrativo un progetto di ricerca per la scuola. I tre studenti protagonisti vengono sistematicamente ed erroneamente fermati per sospetto furto dalle guardie nei centri commerciali della capitale perché indossano la classica felpa con cappuccio (la 'hoodie' del titolo, che qui rappresenta il *racial marker* per eccellenza). Il danno economico di tali errori è incalcolabile; e se a rimetterci sono le nostre tasche, prima ancora che le nostre coscienze, diviene necessario intervenire tempestivamente: questa in sostanza la critica

dell'autore contro una società in cui l'abito *fa* il monaco, e i cui valori appaiono chiaramente stravolti. Esistono insomma diversi gradi di intolleranza e discriminazione, riflesso di idee preconcepite spesso infondate e legate al passato, alle insicurezze del presente e al bisogno del riconoscimento altrui. Sebbene non metta mai in dubbio l'integrità dei suoi deportati, Doyle riesce nel tentativo di dar loro una voce. Si sente poco, purtroppo, la voce femminile, ed è forse questo il punto debole in una raccolta che si distingue per la ricchezza dei personaggi e delle loro storie, per l'uso di stereotipi linguistici e registri ben calibrati (notevole in 'I Understand' e 'New Boy') e per la profondità delle riflessioni proposte con tono gentile, mai aggressivo, spesso ironico e serio al punto giusto. Un volume che non ci si stanca di leggere e che ben spiega come è avvenuto che "siamo andati a dormire in un paese per risvegliarci il giorno dopo in un luogo totalmente diverso". ▸

italofonia e europa postcoloniale



David Newbold

Gautam Malkani, *Londonstani*,
Fourth Estate, 2006, pp. 342

.....
- *Serve him right he got his mutha - fuckin face fuck'd, shudn't b callin me a Paki, innit.*

The opening line in Gautam Malkani's *Londonstani* take us straight to the heart of the matter: the interface between language and identity. A group of self-proclaimed 'rudeboys', British born teenagers of Indian origin, are teaching a 'gora' (or white boy) a lesson because (apparently) he has used the word 'Paki'. This is a novel about language - and if the clues in this opener are not enough (the text-message-style phonetic spellings, the use of *fuck*, the all-purpose tag *innit*, the taboo word *Paki*), the conceit in the description which follows is both shocking and elegant:

After spittin his words out Hardjit stopped for a second, like he expected us to write em down or someshit. Then he sticks in an exclamation mark by kickin the white kid in the face again. - Shudn't b callin us Pakis, innit, u dirty gorra.

Again, punctuation came with a kick, but with his left foot this time so it was more like a semicolon.

The beating lasts for the whole chapter; but at the end of it, the white boy Damien seems none the worse, or at least is able to indulge in rational conversation with the narrator. There is a

gap, it seems, between the exaggerated, swaggering description of events, and what is actually happening. In this way, too, *Londonstani* is an exploration of the possibilities and limits of language.

The narrator is 19 year old Jas, who has only recently been accepted into the ranks of Hardjit's little urban street gang. Hardjit is a Sikh, and his sidekicks Amit and Ravi are Hindus. The four of them cruise the streets of Hounslow in the shadow of Heathrow airport - where many of West London's Asian community are employed - in Ravi's lilac 'Beemer' (BMW), on the lookout for any opportunity to assert their identity as tough uncompromising second generation South Asians. Contempt for whites (*goras*), women (*hos* and *bitches*), gays (*batty boys*), Muslims, and especially westernized Indians (*coconuts*) is the mainstay of their banter and helps to cement this identity. So when they draw up alongside an Indian who looks a little too assimilated into mainstream British society for their liking, at a traffic light, the taunts begin:

- U boys see how scared a us dat Paki is? Hardjit shouted over DMX so that the coconut heard him too. - Ya, u Mr Muthafucka, I mean u. I ain't seein any otha Pakis round here, do u?

Still the coconut was too wise to bite, just carryin on lookin straight ahead.

- Tu ki samajda hai? U a Paki jus like me. Even tho u b listenin to U2 or someshit. Are u 2 scared 2 look at us? Hardjit (real name Harjit, but Hardjit

sounds better) peppers the insults with broken phrases from Panjabi. But the differences between the two men are more perceived than real. The rudeboys all live in the same material world as the hated coconut; at the end of the day they go home to middle class homes and anxious parents. Hardjit's bedroom is a temple of consumerism stuffed with Bollywood posters, designer clothes and face grooming equipment. The rudeboys are slick and streetwise, but they are A level re-takers, not slum dwellers.

They need cash, though, and they get it by recycling stolen mobile phones. At first, this is small-time business, but things get serious when they team up with Sanjay, a larger than life James Bond type villain. Ironically, the boys are introduced to him by their former teacher, Mr Ashwood, who sees Sanjay as the local boy made good - a Cambridge graduate who is now something in the city. Put in those terms, it seems as if Sanjay is just any old coconut; but his Knightsbridge penthouse and ugly desi bodyguard - not to mention the fact that he has slept with half of the capital's top models, and he refers to his teeth as 'thong removers' - convince the boys otherwise, and they are soon up to their necks in a large-scale VAT phone fraud. Especially Jas; he's been lent Sanjit's Porsche to pull Samira, the Muslim girl who he's been fantasizing about for months, and so when things go wrong, it's Jas who has the biggest debt to pay.

Plot (stolen phones) and subplots (Jas

italofonia e europa postcoloniale

and Samira's short-lived flirt, and the fatal consequences of Amit's brother's arranged marriage) are dramatically intertwined, but the real interest of the novel lies in its multi-level exploration of language, and the relationship between language, identity, and reality. To start with, the identity problem: *Paki*, we have seen, is all right if Hardjit uses the word (he calls himself an 'honorary' *Paki*), but that's as far as it goes, because

Can't be callin' someone a Paki less u also call'd a Paki, innit.

This taboo is about respect; Hardjit and his gang have been brought up in a culture of oppressive respect for family, traditions, and awareness of the restrictions on inter-ethnic and inter-cultural relationships. But the concern they show serves the purpose of self glorification, rather than any real identification with a heritage; Hardjit is in love with the idea of being respected.

There are other rules about language use, like the one Jas codifies as 'Rudeboy Rule number 4':

According to Hardjit, it don't matter if the proper word for something sounds fuckin ridiculous. If it's the proper word then it's the proper word.

The lexis in *Londonstani* is an apparently authentic mix of MTV-speak, hip hop slang, and Panjabi phrases. A Times journalist who showed the book to teenagers in a Hounslow comprehensive school found that they recognized the language and thought it was realistic, but were slightly bemused by the spelling.

There are dozens of negative words, especially to describe people, such as *gimps*, *pendhus* and *khotas*; while *blud* and *bruv* are terms of endearment. The latest mobile phone is the *blingest* thing on the market, and boys can *chirps* girls -so long as they're *fit*. So, there are right words and wrong words, and countless metalinguistic reflections on their (mis)use. When Sanjay uses the word *chuckle* it is a source of ridicule:

I felt like laughin at him now, I mean, did the desi or did the desi not just say the word chuckle? He may have gone to Cambridge an everything but even back when I was the gimpiest pehndu hangin with the dickless coconuts in Hounslow I never once used the word

chuckle. Batty boys chuckle. Ponces chuckle. Proper guys either grin or full-on crack up. None a that chuckle shit.

When Amit's brother uses the tag *innit* which the gang uses all the time as an identity marker, Jas doesn't know what to make of it:

Arun din't normly use words like innit. An whenever he did, I weren't sure whether he was makin fun a rudeboys or just tryin to be like us.

These reflections, and the systematic way in which Jas tries to capture nuances of pronunciation between the hardcore rudeboy Hardjit and the more gimpish sidekicks, through phonetic spelling and texting, provide an intriguing parallel narrative. Thus *they/them* become *dey/dem* when Hardjit is speaking; *other* is *otha*; *two* and *four* are 2 and 4; and so on. To help the reader, Malkani has provided a 50 word style guide which spans four speaker groups: 'normal' characters such as Mr Ashwood; Jas; other rudeboys; and hardcore rudeboys.

That Jas is somehow different emerges slowly during the novel. We learn that he has passed his A level in English with an 'A' (the top grade), but he's given up any academic ambition after being recruited by Hardjit. He's self deprecating, gimpish, and can't find the right words when it's his turn to speak:

Every time it's important to use this gob a mine I hear my voice, which never normly works proply so I panic. It's as if there's some other voice a mine givin it, Don't say that, it'll make u look like a gimp.

In his stammering way he even coins his own new words:

I don't know whether to say Thanks or Cheers like how goras do. So I end up saying Chanks.

But people listen to him. Samira is impressed by his chirpsing (chat-up) technique; Sanjay treats him as his main interlocutor with the gang; and Jas's long critique of 'the family-related shit' of wedding traditions has a profound (and possibly fatal) influence on Arun, who's being harassed by his mother because she's not getting enough 'respect' from her future daughter-in-law's family. As he narrates his own story, Jas is building up a

new identity, one that will help him escape from the shame he associates with his own name:

Me, I had one a them extra long surnames that nobody'd ever pronounce proply. All the teachers in my lessons had always got it wrong when they called out the register an even my mum an dad pronounced it the wrong way. Matter a fact I in't even gonna tell it to you it's so fuckin shameful.

At the very end of the novel, when Jas is lying in hospital after the only serious beating-up in the novel, we learn what it is, and why it is shameful; and the revelation adds a further twist to the theme of identity.

In Jas's voyage of self-discovery and the novel's prototypical portrayal of an emerging teenage scene generally, Malkani owes a big (acknowledged) debt to Salinger's *Catcher in the Rye*. Linguistic innovation and self-doubt go hand in hand in both novels. One minor (in the opinion of this reviewer) but very visible connection lies in the treatment of the 'f' word. *Catcher in the Rye* offers one of the earliest instances of the 'f' word in literature (a source of embarrassment to Holden, who sees it scribbled on a wall and is afraid that people will think he wrote it there); in *Londonstani* the word has reached the end of a journey. It is used hundreds (possibly thousands) of times, underlying the fact that it is no longer perceived in the UK as a taboo word, but just a mildly offensive intensifier - reflecting the findings of recent surveys.

Theme and language, then, combine to make *Londonstani* an authentic voice of a contemporary, and important, UK subculture. Perhaps it will come as no surprise to many readers that it began life as a journalistic investigation into a mobile phone scam. At some point in his research, Malkani (who writes for the Financial Times, and himself grew up in Hounslow) became intrigued by the way in which young Asians had become disaffected with the stereotypical image of the hard working, career-minded Indian in Britain, and were embracing more aggressive linguistic and cultural behavior patterns. He felt there was more in this story than just an article. And he was right. ▸

Pietro Deandrea

Abdulrazak Gurnah, *Paradiso*, trad. it. Laura Noulhan, Garzanti, Milano 2007, (edizione originale: *Paradise*, 1994) pp. 293

.....

Dopo aver presentato in Italia gli ultimi romanzi di Abdulrazak Gurnah, *Sulla riva del mare* (2002) e *Il disertore* (2006), Garzanti pubblica anche il suo precedente *Paradise*, che nel 1994 aveva segnalato l'autore all'attenzione internazionale come finalista del Booker e del Whitbread Prize.

Gurnah (n. 1948) è originario di Zanzibar, dove ha vissuto fino all'età adulta, ma da molti anni insegna Letteratura all'Università del Kent. In parte autobiografici, i suoi sette romanzi affrontano spesso il tema dell'esilio, della migrazione e dello sradicamento in Gran Bretagna. *Paradiso*, però, è un romanzo di formazione ambientato interamente nell'Africa Orientale occupata dai tedeschi, all'inizio del Novecento. All'inizio della storia il dodicenne Yusuf abita in una cittadina ferroviaria dell'interno, dove confusamente cerca di comprendere le regole di una società assai complessa e stratificata cui si sovrappongono gli invasori europei:

I tedeschi impiccavano quelli che non lavoravano abbastanza sodo. Se erano troppo giovani per essere impiccati, tagliavano loro i testicoli. I tedeschi non avevano paura di niente. Facevano quello che volevano e nessuno poteva fermarli. Uno dei ragazzi aveva raccontato che suo padre aveva visto un tedesco mettere la mano nel cuore di un fuoco fiammeggiante senza bruciarsi, come se fosse un fantasma (17).

Suo padre è un africano islamizzato che parla swahili, e che come tale si considera superiore agli altri nativi: "Siamo circondati da selvaggi [...]. I Washenzi non hanno fede in Dio e adorano gli spiriti e i demoni che vivono negli alberi e nelle rocce. La cosa che amano di più è rapire bambini, per farne quello che vogliono." (16) Ma i figli dei commercianti indiani, con cui suo padre vorrebbe

vedere giocare Yusuf, lo rifiutano con altrettanto disprezzo.

La vita di Yusuf è destinata molto presto a complicarsi ulteriormente. All'improvviso parte per un viaggio in treno con lo zio Aziz, ricco mercante di origini arabe, fino alla città costiera dove questi vive. Yusuf comincia a lavorare nel suo negozio, dove scopre che Aziz non è affatto suo zio, ma solo una persona a cui suo padre non è riuscito a restituire un debito. Lontano dai genitori e senza alcuna prospettiva di ritorno, Yusuf si ritrova alle prese con i propri incubi, la difficoltà di capire il mondo di città e la vita di negozio, e gli scatti d'ira del compagno di sventura Khalil, come lui abbandonato per saldare un debito. Più tardi, Yusuf comincia a partecipare alle carovane commerciali di Aziz verso l'interno, nutrite spedizioni per "fare affari con i selvaggi" (48) cariche di merci, nella scia di secoli di penetrazione commerciale araba verso il centro del continente (la zona dei Grandi Laghi) che hanno visto accumulare enormi ricchezze grazie a gomma, pelli, avorio e schiavi. Durante l'ultimo viaggio, l'innocenza del protagonista si sfalda di fronte a pratiche di violenza in paesaggi mozzafiato, e a una metafisica paura dell'ignoto:

Spesso nel corso del viaggio si era sentito come un mollusco che aveva perduto il suo guscio e veniva sorpreso allo scoperto, una bestia meschina e grottesca che avanzava alla cieca, lasciandosi dietro una scia di bava sui detriti e le spine. Animali privati del guscio, così gli apparivano tutti loro, che incespicavano procedendo alla cieca in mezzo al niente. Il terrore che aveva provato, confidò a Khalil, non assomigliava alla paura. Perché era come se lui non avesse esistenza reale, come se visse in un sogno, sull'orlo dell'estinzione. E adesso gli veniva fatto di domandarsi cosa fosse che spingeva la gente a superare un terrore così grande pur di andare a commerciare. Non aveva conosciuto solo terrore, [...], ma era stato il terrore a dare forma a tutte le cose. E lui aveva visto paesaggi che non aveva mai immaginato esistessero.

La luce sulle montagne è verde [...]

una luce che non puoi nemmeno immaginare. E l'aria è come se fosse stata lavata. Al mattino, quando il sole batte sui picchi innevati, si sente l'eternità, e credi che quell'istante possa essere eterno. [...] Lì sentivi il respiro di Dio (213).

La scrittura di Gurnah è sottile ed estremamente raffinata: non colpisce rushdianamente con trovate funamboliche, ma lavora per accumulazione, a pennellate e tocchi leggeri, fino a costruire personaggi dalle profondità e complessità memorabili. E' solo dopo alcuni capitoli che si incomincia a intuirne il quadro complessivo, e si condivide l'emozione che un critico del *Times* ha spiegato così: "Mentre lo si legge, quasi si smette di respirare per non rompere l'incantesimo". Forse è per questo suo fascino dall'impatto non immediato che Gurnah resta uno scrittore poco celebrato in Italia (nonostante un grande editore continui a scommettere su di lui) e anche in Gran Bretagna, come commentavano con rammarico alcuni partecipanti al convegno EACLALS di Venezia del marzo 2008, dove Gurnah ha catturato il pubblico leggendo alcune pagine di *Sulla riva del mare*. In *Paradiso* queste qualità spiccano ancor più nettamente perché emergono da una scrittura apparentemente semplice e lineare. I sottotesti del romanzo, poi, rivelano l'influenza dell'attività accademica di Gurnah. Una chiave di lettura, ad esempio, può essere il dialogo intertestuale con *Heart of Darkness*, e non soltanto per alcuni parallelismi evidenti (la scena citata sopra, che ricorda come Marlow si definisca "a sluggish beetle" nell'immensità della foresta; o i nomi Yusuf/Joseph), ma anche per la trama, che è incentrata su un viaggio iniziatico verso il centro del continente (dalla costa orientale, però). Gurnah delinea attentamente la complessità etnica della zona, dagli arabi agli abitanti islamizzati della costa che parlano swahili fino alle varie popolazioni dell'interno, senza omologare tutti i non europei come 'nativi' - critica talvolta indirizzata a Joseph Conrad. Inoltre il tema del commercio e delle sue mortali conseguenze (la conradiana "merry dance of death and trade") assume un

italofonia e europa postcoloniale

ruolo centrale, per la formazione di Yusuf. Dopo aver dovuto abbandonare la famiglia perdendo lo status di libero individuo a causa di un debito, il protagonista diventa testimone diretto della corruzione devastatrice che questo tipo di società di ineguaglianze ed asservimento ha diffuso nel resto del continente, "Verrai a commerciare", gli dice l'inquietante capo-carovana Mohammed Abdalla, "e imparerai la differenza fra le usanze degli uomini civili e quelle dei selvaggi. E' ora che tu cresca e veda com'è il mondo... anziché stare a giocare dentro una lercia bottega." (68) La bellezza dei paesaggi, uno dei paradisi cui il titolo si riferisce, è irrimediabilmente contaminata da violenza e mercificazioni di esseri umani; dove ogni gruppo è potenzialmente oppressore di altri, lo spazio per un'esotica contemplazione sembra ridursi drasticamente. *Paradiso* è anche un romanzo che racconta come il Congo, cuore malato del continente africano, sia storicamente emblematico della condizione umana moderna, distrutto per secoli (anche prima dell'arrivo degli europei) da guerre senza fine per le sue risorse naturali - su cui oggi si reggono i destini della nostra più sofisticata tecnologia, come computer e telefoni cellulari. Per Yusuf, la perdita progressiva dell'innocenza raggiunge il culmine quando uno dei leader con cui dovrebbero commerciare decide di riprendersi ciò che carovane precedenti avevano rapinato alla sua gente, dando così voce ai silenziosi nativi conradiani. Fallita la spedizione e tornato a casa di Aziz, il marciame che lo circonda è ormai evidente e nello stesso tempo insopportabile:

Ma lui non aveva fatto niente di vergognoso; vergognoso era il modo in cui l'avevano costretto a vivere, in cui avevano costretto a vivere tutti loro. Gli intrighi, gli odi, l'avidità rancorosa, avevano trasformato persino le normali virtù in qualcosa che si poteva scambiare e barattare (279).

E questa presa di coscienza porterà all'inaspettato epilogo che non si vuole qui anticipare, forse uno dei finali più controversi nell'ottica della letteratura e degli studi postcoloniali. -

Ilaria Vitali

Faïza Guène, *Ahlème, quasi francese*, trad. it. Luigi Maria Sponzilli, Milano, Mondadori, 2008, (*Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006) pp. 128

Esce in traduzione italiana l'ultimo romanzo della "beurette" di origine algerina Faïza Guène, già nota al pubblico italiano per il best-seller *Kif Kif domani* (trad. it. Luigi Maria Sponzilli, Milano, Mondadori, 2006).

In questa seconda prova narrativa, i personaggi della Guène, passata recentemente attraverso l'esperienza *engagée* del collettivo *Qui fait la France?*, assumono uno spessore assente nel romanzo d'esordio, scritto all'età di appena vent'anni. Protagonista è sempre l'universo multietnico della banlieue parigina, con i suoi personaggi dall'identità complessa e la sua lingua colorita.

Proprio per mettere l'accento sul problema dell'integrazione e dell'identità linguistica e culturale, il titolo originale del romanzo, *Du rêve pour les oufs*, è stato trasformato in *Ahlème, quasi francese*. La ventiquattrenne protagonista del romanzo, infatti, francese non lo è del tutto. Nata in Algeria, dopo la morte della madre in un attentato terroristico, Ahlème si è trasferita ancora bambina in Francia, nella banlieue parigina di Ivry, dove vive con un padre invalido di lavoro e un fratello scapestrato, più attratto dai soldi facili che dallo studio. Nella *citè* dove ha trascorso quasi tutta la sua vita, Ahlème deve scontrarsi continuamente con i problemi quotidiani di chi è *quasi* francese, e deve sopportare, ogni tre mesi, le lunghe file per il rinnovo del permesso di soggiorno. Ma la ragazza non perde la speranza. In arabo, il suo nome significa "sogno" e quello nel cassetto di Ahlème è ottenere un giorno la carta d'identità francese, quel pezzetto di carta azzurra apparentemente insignificante ma decisivo, "il famoso french touch" che sostiene lei, la renderebbe finalmente francese a tutti gli effetti.

Nell'attesa, a risollevarne il morale di Ahlème ci pensa un mosaico multietnico di amiche e un amore clandestino,

Tonislav, che tuttavia finisce per essere rimpatriato in Serbia senza riuscire ad avvertire la ragazza. Ci sono anche i saporosi proverbi di Tantie Mariatou, vicina di casa e madre putativa, che trova sempre il modo di far sorridere Ahlème, dispensandole singolari perle di saggezza.

Quella di Luigi Maria Sponzilli è un'ottima traduzione, che riesce nella non facile impresa di rendere la complessa lingua dell'originale francese. Chiunque voglia intraprendere la traduzione di un'opera di un autore *beur* contemporaneo deve infatti confrontarsi con quella particolare lingua di periferia, che gli specialisti definiscono *langue des banlieue* o, più tecnicamente, FCC (Français contemporain des cités). Questo socioletto è un mix linguistico di francese, arabo, argot, *verlan* e, più recentemente, *cyberl@ngue*, ovvero la lingua di Internet, in particolare quella delle chat, fatta di abbreviazioni e trascrizioni fonetiche, a cui si aggiunge il fenomeno del "franglish", sempre più comune nei testi di questi giovani autori. Com'è facile intuire, quello delle banlieue è un linguaggio in codice, creato per essere incomprensibile agli esterni al gruppo e, a maggior ragione, difficilmente traducibile.

I problemi di traduzione s'individuano soprattutto nella resa del *verlan*, pratica linguistica particolarmente attiva nelle *banlieue* che consiste nel rovesciamento sillabico delle parole (*citè* = *téci*, *français* = *céfran*). A differenza di altre lingue (il *reves* spagnolo, il *lunfardo* argentino, etc.), l'italiano non ha sviluppato un linguaggio in codice di questo tipo, privilegiando piuttosto i dialetti e le varianti regionali. Da qui, la difficoltà di traduzione di alcuni termini, che non trovano un corrispettivo diretto in italiano. Luigi Maria Sponzilli riesce tuttavia a restituire brillantemente la vitalità del testo della Guène, rendendolo accessibile al pubblico italiano, che avverte sempre più da vicino l'incidenza delle problematiche affrontate nel romanzo.

Un bellissimo testo, che coniuga sapientemente ironia e disincanto per raccontare i problemi dell'immigrazione e dell'integrazione nelle banlieue e, più in generale, nel mondo contemporaneo. -

Ilaria Vitali

AA.VV., *Qui fait la France?, Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007, pp. 269

.....

Nel 2007, dopo le ennesime sommosse nelle banlieue francesi, dieci autori delle cités parigine hanno deciso di fondare un collettivo. Il loro obiettivo non sembra essere quello di trovare risposte ai tanti problemi che affliggono le periferie delle metropoli francesi, ma piuttosto quello di porre nuove domande, a partire dal nome stesso che hanno scelto per il loro gruppo. "Qui fait la France?" è il provocatorio appellativo che questi giovani scrittori, cosiddetti immigrati di seconda (o terza) generazione, hanno scelto per definire il loro progetto scrittoriale. Un progetto che si ispira ad un vero e proprio manifesto letterario. «Parce que nous pensons que la France est un pays moderne dont le vivre-ensemble s'élabore par le décloisonnement des mentalités, la reconnaissance des souffrances particulières, la mise en récit de sa diversité et de ses imaginaires» (p. 7) affermano gli autori, e riaccendono il dibattito sulla situazione critica delle banlieue e sui problemi di integrazione dei suoi abitanti. Con un riuscito gioco di parole, il nome del collettivo può anche essere letto "Kiffer la France?", che nel gergo della banlieue, il cosiddetto FCC (Français contemporain des cités), significa "Amare la Francia?". Un gioco linguistico che la dice lunga sul credo letterario del gruppo, che fa della creatività stilistica e lessicale l'arma affilata per demolire qualche pregiudizio razziale. E sembra essere proprio l'abolizione dei clichés lo scopo della prima raccolta di racconti del collettivo, dall'eloquente titolo *Chroniques d'une société annoncée*.

Pubblicato da Stock nel 2007, il volume racchiude il sogno balzachiano di chi vuole raccontare con realismo la Francia contemporanea in tutta la sua diversità culturale e linguistica. Le dodici novelle della raccolta narrano di un paese che è diffi-

cile trovare nei romanzi contemporanei dei cosiddetti «français de souche», e che tuttavia rispecchia da vicino quello reale. Tra i racconti segnaliamo quello di Habiba Mahany, che porta l'attenzione sul razzismo di cui sono ancora vittime i francesi «d'origines difficiles». Nel suo *Racisme aveugle* un ragazzo nero in cerca di lavoro svolge un colloquio perfetto con il capo del personale di una grossa azienda, che decide di assumerlo. Tuttavia, l'uomo è cieco e non si è accorto del colore della pelle del ragazzo (che risponde ironicamente al nome di Baptiste Leblanc). Una volta informato che il ragazzo è nero, il capo del personale dimenticherà il colloquio perfetto e deciderà di non assumerlo. Un altro interessante racconto è quello di Faïza Guène, regista di cortometraggi e autrice dei best-seller *Kiffe Kiffe demain* e *Du rêve pour les oufs*, che racconta gli sdoppiamenti di personalità di un carcerato schizofrenico che si crede una star. Segnaliamo poi il racconto di Mabrouck Rachedi, che si mette nei panni di un ragazzo che consegna pizze a domicilio, vittima di una strana patologia: non riesce a sopportare la bruttezza dei sette grattacieli che lo circondano e tenta di fare delle pericolose deviazioni - *détours*, come recita il titolo della novella - per evitare di vederli. Naturalmente, questa pratica lo porterà a consegnare le pizze in ritardo e ad essere licenziato, nonché rinchiuso in un ospedale psichiatrico (situato anch'esso, beffardamente, all'interno di un grattacielo). Ricordiamo infine l'esilarante racconto di Dembo Goumane, *Allah a aidé les blancs*, che mette in scena un ragazzo senegalese che lascia per la prima volta il suo villaggio per andare a studiare medicina in Francia. Sbarcherà ahimè in una banlieue disagiata, dove dovrà fare i conti con una miseria diversa da quella del Senegal, ma pur sempre presente.

Un volume ricco, che a tratti fa sorridere, a tratti commuove, e che in nessun caso lascia indifferente il lettore. -

Francesca Giommi

Andrea Levy, *Tutte le luci accese*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2008. (Trad. it. di *Every Light in the House Burning*, 1994)

.....

Conosciuta dal grande pubblico grazie a *Small Island* - pubblicato nel 2004 e vincitore di prestigiosi premi come il Commonwealth o l'Orange Prize - Andrea Levy vanta in realtà una carriera letteraria decennale e tre precedenti romanzi al suo attivo, tappe di un lento processo di definizione di un'identità e di uno spazio inglesi e caraibici al tempo stesso. In Italia l'opera di quella che è ormai riconosciuta come una delle più dotate e amate autrici *black British* è stata tradotta a ritroso dalla casa editrice milanese Baldini Castoldi Dalai, che, dopo il successo di *Un'isola di stranieri* nel 2005, seguito da *Il frutto del limone* l'anno successivo (*Fruit of the Lemon*, 1999), propone oggi al nostro pubblico il primo romanzo della Levy, *Tutte le luci accese*.

Questo prima opera semi-autobiografica fece la sua comparsa a Londra nel 1994 col titolo originale di *Every Light in the House Burning*, in un periodo non troppo favorevole alla sua pubblicazione, data la scarsità di opere scritte fino a quel momento da figli di immigrati e che avessero per protagonista quella stessa generazione. Oltre alla narrativa nera afro-americana e al romanzo "Yardie", ben poco era circolato sul suolo britannico che potesse vagamente assomigliare a quello che questa scrittrice esordiente proponeva, fatta eccezione per le opere di autori di origine indo-asiatica, come Hanif Kureishi. Leggendo poco e preferendo ai libri la TV, Andrea Levy scoprì la letteratura femminile nera soltanto dopo i vent'anni. Fu allora che si rese conto che in Inghilterra non c'erano nessuna Toni Morrison o Alice Walker a narrare in prima persona della loro esperienza e decise di farlo lei stessa, con la dichiarata intenzione di sopperire a queste mancanze: "I wanted to read about being born black and British, about people who grew up like I did. Heaven knows I was looking". Nel saggio autobiografico "This Is My

IL TOLOMEO

England”, apparso sul *Guardian* nel febbraio del 2000, l'autrice racconta di quanto sia stato difficile l'accesso alla scrittura per una persona doppiamente “ai margini” - in quanto donna e appartenente a una minoranza etnica. Tuttavia, nonostante l'indifferenza e le rimostranze di editori scettici che temevano di richiamare soltanto un esiguo numero di lettori neri (tra l'altro notoriamente disdegnati come possibili *target* editoriale per le scarse possibilità d'acquisto), la Levy vide infine premiata la sua caparbieta, riscuotendo sin da subito recensioni favorevoli, nonostante la limitata eco dell'opera. Sebbene fino ad ora sottovalutate e poco note, le tre opere degli anni '90 offrono un quadro squisitamente autentico delle giovani generazioni *black British* nate e cresciute a Londra da genitori caraibici, attraverso un'ottica e un punto di vista tutti al femminile, fortemente connotate da quel senso di “cultural shame” e conflitto generazionale che la Levy stessa confessa di aver provato in giovinezza. *Tutte le luci accese* è il primo di una trilogia di romanzi di formazione, in cui eroine adolescenti *alter-ego* dell'autrice sono alla ricerca di identità e spazi autonomi e originali, sempre in bilico tra desiderio di assimilarsi e necessità di recuperare le proprie origini. Giovani protagoniste nere, figlie di immigrati giamaicani, crescono in una società ostile che pure dovrebbe accettarle per diritto di nascita, e così, loro malgrado, si ritrovano via via coinvolte in processi di auto-definizione che decostruiscono la versione ufficiale di *Englishness*, inserendovi caratteristiche sinora aliene. In analogia ai romanzi di formazione usati nelle relativamente giovani tradizioni letterarie africane e caraibiche come strumenti di ricerca di identità personali e nazionali, anche gli scrittori *black British* utilizzano il genere del *bildungsroman* per sviluppare in parallelo coscienze individuali e collettive in una sorta di “transazione” ibrida che si riaggrega in un tempo e in uno spazio nuovi.

Il romanzo racconta la storia degli Jacob, famiglia di immigrati giamaicani che vivono a Londra negli anni '60, attraverso il punto di vista della figlia minore, Angela, che organizza la sua

narrazione in prima persona su due diversi nuclei temporali e su due diversi livelli di consapevolezza, che si ricongiungeranno soltanto in conclusione dell'opera. Ai capitoli narrati da Angela bambina si alternano quelli di Angela adulta alle prese con le disfunzioni di un servizio sanitario inglese razzista - come molte delle istituzioni pubbliche dell'epoca - che nega al padre malato di cancro la dovuta assistenza e dignità. A un'immagine fissa e preconstituita dell'identità bianca britannica la Levy contrappone la doppia coscienza *black British*, fluida, mutevole e ancora da costituirsi, tramite un lungo e doloroso processo che porterà le sue eroine dal mascheramento e dall'invisibilità alla totale affermazione della loro esistenza, e quindi a una visibilità piena. Come Stuart Hall le definisce in “Cultural Identity and Diaspora”, si tratta di personalità in divenire, “never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation”. All'inizio del romanzo Angela si vergogna della sua *blackness* e ribadisce più volte l'ardente desiderio di passare inosservata. Cresciuta in un luogo e in un'epoca ancora fortemente condizionati dalle discriminazioni razziali, Angela trova imbarazzante il colore della sua pelle, così come i tratti somatici della sua famiglia, ma è proprio attraverso di essi che la loro presenza si definisce e afferma. Nelle prime pagine del romanzo entrambi i genitori vengono descritti per la loro ingombrante ma al tempo stesso innegabile fisicità, correlativo oggettivo delle loro personalità e del loro retaggio culturale, così come della loro alterità e forzata differenziazione dall'omogeneità inglese che li circonda. Erede di caratteristiche tipicamente africane, ma mitigate dal contatto con altre razze avvenuto sulle isole caraibiche, la madre di Angela rappresenta quell'identità caraibica già di per sé meticcica e segno di mescolanza, di cui la successiva generazione *black British* costituirà un ulteriore livello di “ibridazione”, sia fisica che culturale. Nonostante la qualifica di insegnante conseguita in Giamaica, alla signora Jacob viene impedito di esercitare la sua professione in Inghilterra e sarà solo dopo aver cresciuto i suoi quattro figli che riuscirà a

riqualificarsi alla scuola serale, come la stessa madre della Levy aveva fatto a suo tempo. L'accoglienza razzista e diffidente che la donna ha ricevuto sin dallo sbarco nella cosiddetta madre patria l'ha indotta a perdere progressivamente fiducia in se stessa e nella sua razza, facendole accettare, e quindi passivamente legittimare, gli atteggiamenti discriminanti di cui lei e la sua famiglia sono vittime e ancor più cercare di nascondere la sua *blackness* e tutti gli indicatori di alterità che essa comporta. Esempio emblematico di questo atteggiamento remissivo e auto-degradante è la consuetudine delle donne nere di lisciarsi e schiarirsi i capelli per assomigliare alle bianche, a costo di grandi patimenti e sofferenze fisiche, come fanno la madre di Angela e le sue sorelle. E quando finalmente anche lei a dodici anni può subire la tanto desiderata lisciatura a freddo, con l'applicazione di creme che le fanno bruciare insopportabilmente il cuoio capelluto fino alle lacrime, si sente infine ripagata di tante pene dal vedere finalmente sulla sua testa “capelli lisci. Che si potevano pettinare. Non più i miei capelli, ma capelli uguali a quelli delle mie amiche. Non più diversi” (p. 199).

All'arrivo in Gran Bretagna la famiglia viene sistemata dall'assistenza sociale in una casa popolare che i signori Jacob si illudono di definire temporanea, ma in cui trascorreranno oltre vent'anni e da cui i quattro figli si allontaneranno l'uno dopo l'altro nel tentativo di fuggire da quella imbarazzante “collocazione di seconda classe”, che li delimita in uno spazio sia fisico che mentale subalterno. La casa popolare, oltre a essere un forte indicatore di classe, isola i suoi abitanti dalla società inglese circostante, in virtù delle abitudini domestiche consumate tra le sue quattro mura e dell'atmosfera tipicamente giamaicana, e quindi “altra”, che in essa si respira. L'inglese che vi si parla si distingue da quello *standard*, aggiungendosi alla lunga lista dei segni di *difference* che in quella casa si manifestano. Lo stesso cibo che la madre di Angela cucina è molto diverso da quello inglese, tanto che l'amica Sonia si rifiuterà di mangiarlo, e persino la madre della bambina inglese, pur non

italofonia e europa postcoloniale

essendo mai stata a casa della famiglia giamaicana, chiede ad Angela, con una certa dose di razzismo e superiorità, se a casa sua si mangino “salsicce normali, o salsicce speciali della giungla” (p. 62), riproducendo la stereotipata credenza secondo cui il cibo mangiato dai neri sia l’emblema di una società non civilizzata.

Il ruolo centrale che la casa, e le implicazioni ideologiche ad essa connesse, giocano nel romanzo è ribadito lungo tutta l’opera, come nel capitolo terzo, significativamente intitolato “Il sogno”. Vi si narrano le spedizioni che la famiglia Jacob compie puntualmente ogni anno alla “Fiera della casa ideale”, all’inseguimento di quello che è il loro eterno sogno, destinato a rimanere irrealizzato, di possedere finalmente una casa avvertita come propria, con spazio a sufficienza per tutti e ufficialmente inserita nell’ambiente sociale circostante. Già dal viaggio per raggiungere l’esposizione, descritto in toni umoristici come epopea di “masse di famiglie migranti che si stipavano nei vagoni” (p. 53), l’autrice ridimensiona le illusioni infantili della giovane narratrice, sottolineando il carattere transitorio e mobile della sua famiglia, che si sposta sul suolo britannico come in un’eterna migrazione, verso una casa ideale che non si potrà mai permettere, procrastinando così all’infinito la possibilità di un effettivo e più profondo radicamento sul suolo britannico. Allo stesso modo la casa per vacanze pulita e ordinata in cui gli Jacob soggiornano - non potendosi permettere vacanze di lusso in albergo - appare un’altra residenza da sogno, anche questa mai posseduta e solo temporanea. Attraverso la descrizione ingenua di Angela bambina, una Levy adulta e disillusa fornisce un quadro completo e generalizzato della situazione abitativa degli immigrati di colore nell’Inghilterra degli anni ‘70 e ‘80 del secolo scorso (e forse oltre), descrivendo per contrasto ciò che le loro case non avevano, come il bagno con lavandino, il fornello con l’accensione automatica o al contrario la credenza senza ragnatele, briciole o scarafaggi morti. (p. 88).

Inscindibilmente legata al concetto di casa, la tematica della famiglia funge da filo conduttore nella narrativa della

Levy in una duplice accezione reale e metaforica. Le famiglie giamaicane immigrate a Londra come quella dell’autrice stessa sono le protagoniste collettive delle sue opere ma fungono al tempo stesso da metafora dell’impero, di quella “grande famiglia” che per secoli la Gran Bretagna ha cercato di costituire e di cui i giamaicani si sentono membri affezionati, ma che spesso si rivela traditrice e crudele. Come narrato dall’autrice stessa nel già citato saggio “This Is My England”, la famiglia Levy, con la sua complessa genealogia e mescolanza di etnie e razze, è stata fonte inesauribile di ispirazione per tutte le sue opere. Non solo l’autrice si rispecchia nelle eroine da lei create, ma anche i suoi genitori si riflettono più o meno fedelmente in tutte le coppie di genitori dei tre romanzi degli anni ‘90 e poi nella giovane coppia di sposi in *Small Island*. Tutti migrati dalla natia e soleggiata Giamaica con il sogno di un futuro migliore per loro e per i loro figli, tutti lavoratori infaticabili che hanno contribuito alla ricostruzione postbellica del paese, per tutti vivere a Londra si rivela un’esperienza traumatica, che delude le giovanili aspettative nutrite in patria e che li costringe a una vita ritirata e di rinunce, rinnegati dai loro stessi figli.

Ai passaggi ironici e nostalgici che rievocano l’infanzia di Angela, periodo di solito associato alla gioia e alla spensieratezza, si alternano così memorie dolorose e traumatiche, che contraddistinguono in genere l’infanzia della generazione *black British*, e che, nel caso di Angela, si intensificano di pari passo con il progredire della malattia del padre, introducendo precocemente la ragazzina all’amaro mondo degli adulti e alla crudeltà di un destino doppiamente malevolo. L’inasprirsi della già di per sé travagliata esperienza di Angela in una società ostile di bianchi tra i meandri di un servizio sanitario carente e labirintico, si riflette anche sullo stile narrativo, che si fa via via più conciso e aspro, lasciando sempre meno spazio alle piacevoli e ironiche descrizioni con cui Angela riproduceva i ricordi d’infanzia all’inizio del romanzo. Dai quadretti familiari dipinti con nostalgia e affetto all’interno della seppur squallida e sovraffollata

casa popolare di Highbury, Angela si ritrova sempre più sola in ambienti freddi e asettici, come le sale d’attesa o le corsie degli ospedali, in cui la sua *blackness* è messa ancor più in stridente contrasto dall’anonimo biondo che la circonda. Bianche non sono soltanto le pareti di ambienti a lei estranei e ostili, ma anche le numerose infermiere e assistenti sociali, così i medici che Angela incontra in questa sua odissea, che non fanno che acuire il suo senso di estraneità e non appartenenza. Tuttavia, se per la madre e quindi la generazione dei suoi genitori, i rifiuti subiti e l’aiuto negato sono la ovvia conseguenza della loro intromissione sul suolo britannico, Angela, che su quel suolo ci è nata, non è più disposta a subire passivamente alcun tipo di discriminazione a base razziale. Al contrario di sua madre, che vuole nascondere o negare la loro diversità, lei inizia a ribadirla, pretendendo che gli altri imparino a riconoscerla e accettarla. Nel caso della generazione *black British* non si tratta quindi più, o non soltanto, di un comune *gap* generazionale, quanto di una vera e propria rivoluzione del pensiero, di una presa di coscienza e dell’acquisizione di una nuova consapevolezza di razza, ma più in generale di diritti umani e di cittadinanza, che porteranno Angela ad affermare il suo *birthright* e a sperare in maggiori opportunità per il suo futuro: “Conoscevo questo mondo meglio dei miei genitori. La loro strategia era sempre stata quella di starsene tranquilli, nella speranza che nessuno si accorgesse che si erano infilati di soppiatto in questo Paese. Non volevano dare fastidio a nessuno. Ma io ero cresciuta nel sistema inglese, e potevo affrontarlo, scagliarmi contro, combatterlo, perché era mio per diritto di nascita” (p. 107). →

Itala Vivan

Mike Phillips, *The Name You Once Gave Me*, HarperCollins Publishers, London 2006, pp. 121

.....

Il breve romanzo che qui si presenta fa

italofonia e europa postcoloniale

parte della serie prodotta dal progetto britannico *quick reads*, ed è stato commissionato all'autore nel quadro di un programma volto a diffondere il piacere della lettura mettendo a disposizione degli utenti di lingua inglese dei testi narrativi brevi, concisi, scritti attingendo a un lessico di base e ricorrendo a una sintassi semplice, un fraseggiare privo di fronzoli e di elementi superflui. Il libricino inoltre è stampato a caratteri grandi e quindi assai leggibili, e costa soltanto tre sterline. Il progetto *quick reads* parte dalla constatazione della gravità del fenomeno dell'analfabetismo di ritorno fra gli adulti, e cerca di ovviarvi offrendo materiale di lettura facilmente accessibile, ma allo stesso tempo di eccellente qualità ed anche assai attraente.

Mike Phillips, noto scrittore e intellettuale britannico nato in Guyana ma cresciuto a Londra, autore - insieme al fratello Trevor - del bellissimo *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, attualmente consulente interculturale della Tate Britain, ha accettato la sfida mirando a volgerla a vantaggio sia dei lettori sia di se stesso, in quanto si tratta pur sempre di un'occasione particolarmente golosa di comunicazione di massa. Dietro il bel titolo sapientemente evocativo Mike Phillips ha nascosto una sua classica storia imperniata sulla ricerca identitaria: il giovane Daniel, alla vigilia delle nozze con Louise e quando sta per diventare padre, avverte improvvisamente e con

urgenza il bisogno di cercare il proprio padre che non ha mai conosciuto e di cui sa soltanto che era nero. I momenti della *quest* sono congegnati con sapienza e assumono movenze concitate e colme di suspense degne di una *detective story*: ma è interessante notare che il ritmo non è un elemento meccanicamente stilistico, ma è dettato dall'ansia interiore del protagonista che si fa spasmodica e conduce a una rivoluzione esistenziale, una scelta di libertà che nasce dal bisogno di verità. Questa trama semplicissima è orchestrata in un contesto familiare e sociale ben individuato e privo di ricercate complessità, e tuttavia si articola sotto forma di enigma, l'enigma dell'origine che il protagonista deve sciogliere e che farà svanire le false 'normalità' e comporterà l'accettazione della propria diversità individuale. Phillips non è nuovo al tema della ricerca del padre, un tema ovviamente classico che egli cala nella contemporaneità di un mondo ibrido e globalizzato e cui conferisce un brivido di rischio estremo, un'aura di mistero che nascono dalla tensione psichica dei personaggi. Anche in *A Shadow of Myself* del 2000 (trad. it. *L'ombra di me stesso*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006) il nucleo narrativo ruotava intorno a rapporti familiari interrotti e quindi misteriosamente ripresi, tra fratelli, padri e madri perduti e ritrovati, e anche allora aleggiava nel romanzo la presenza di un doppio, fonte della vertigine perturbante -

veramente *unheimlich*, è il caso di dirlo - che connotava la ricerca e l'inseguimento fra i personaggi. In *The Name You Once Gave Me* il doppio prende forma da una vecchia fotografia e assume i lineamenti di Chris, un nigeriano che poi si rivela essere estraneo alla storia di Daniel. Filiazioni e affiliazioni, parentele vere e/o presunte, legami di cui si avvertono i rischi: questi i materiali combinati da Phillips nell'ultimo romanzo, dedicato non a caso ai suoi due figli maschi Kwesi e Kip, ma scritto per la Gran Bretagna multiculturale e multietnica della nostra contemporaneità. Una Gran Bretagna che affronta il problema dell'analfabetismo culturale anche con idee divertenti, miranti a motivare la lettura in tutti gli strati sociali e in ogni fascia d'età. Gli scrittori che avevano aderito al progetto *quick reads* sono anche stati disponibili a incontrare i loro lettori reali o possibili, soffermandosi in luoghi frequentati e di gran passaggio (sale d'attesa di stazioni ferroviarie, panchine - le belle panchine inglesi ancora di moda dovunque -, incroci importanti, luoghi di ritrovo o di scambio) e parlando con le persone per indagare se leggano e che cosa leggano, di cosa si interessino, cosa pensino di uno o dell'altro dei libricini distribuiti dal progetto. Un approccio empirico ma interessante che potrebbe venir utilmente imitato in Italia, ove ci si preoccupasse delle sempre più striminzite abitudini di lettura di tanti nostri adulti. -

scozia e galles



Pietro Deandrea

Kate Clanchy, *Neonato – Poesie scelte*, con testo a fronte, traduzione e cura di Giorgia Sensi, Milano, Medusa 2007, pp. 127

.....

La dote tipicamente poetica di spiazare la prospettiva abituale sul quotidiano, di defamiliarizzare il familiare, è anche ciò che più colpisce dei versi di Kate Clanchy (n. 1965). L'immaginario ingegnoso si accompagna alla semplicità di un linguaggio diretto, raramente ricercato. "Overnight (Di notte)", ad esempio, comincia così:

Then I heard your breathing thicken,
whisper past my ear like the first
inquisitive gust of storm on the roof,
("Poi udii il tuo respiro farsi pesante,
/ sussurrare oltre il mio orecchio
come la prima / indiscreta raffica di
temporale sul tetto.")

La poesia è costruita su similitudini analoghe; accosta l'arrivo della prima neve agli impercettibili movimenti del partner nel sonno, fino al finale che apre l'inizio di una nuova giornata:

and your head dropped, filled the
curve of my neck,
just as a drift might shift, and all night
your fingers brushed my skin,
steadily changing

everything, like the levelled white we
saw

in the morning, the lawn expectant as
an empty page.

("e la tua testa abbandonarsi, riempire la curva del mio collo, // proprio come si sposterebbe un cumulo di neve, e tutta notte / le tue dita mi sfiorarono la pelle, cambiando gradualmente / tutto, come il bianco uniforme che vedemmo // la mattina, il prato in attesa come una pagina vuota." 16-17)

A giudicare da questa selezione dei suoi versi, Kate Clanchy sembra prediligere poesie piuttosto brevi che sviluppano una singola situazione, immagine o storia. La raffinatezza di alcune delle poesie tratte da *Slatthern (Sciattona, 1995)*, "Overnight" inclusa, acquista ulteriori sfumature nei finali aperti, talvolta di difficile interpretazione. In "Men (Uomini)", esprime apprezzamento per:

the men with houses, kids in cars,
who own
the earth and love it, know
themselves at home
here, and so don't know they're born,
or why
born is hard, but snatch life smack
from the sky,
a cricket ball caught clean that fills
the hand.

I put them all at sea. They peer at my
dark land

as if through sun on dazzling waves,
and laugh.

("gli uomini con case, bambini in macchina, che possiedono / il mondo e gli piace, che si sentono a casa / qui, e perciò non sanno d'esser nati, o perché / sia duro nascere, ma la vita la pigliano dritta dal cielo, / una palla da cricket presa pulita che riempie la mano. // Li mando tutti per mare. Scrutano la mia terra scura / come attraverso il sole riflesso sulle onde, e ridono." 10-11)

Come dare senso agli ultimi due versi? Forse dicendo che l'inquieto io poetico della 'sciattona' e la prospettiva degli uomini che le piacciono si osservano senza mai incontrarsi? Ma l'amore, argomento ricorrente della Clanchy, è indagato in tutte le sue sfumature: c'è la felice intimità, il desiderio, la nostalgia, la crisi e persino una spudorata sdolcinatezza:

When I spoke of Patagonia, I meant
skies all empty aching blue. I meant
years. I meant all of them with you.
("Quando dissi Patagonia, volevo dire // cieli vuoti di un blu che fa male. Volevo dire / anni. Li volevo tutti con te." 26-28)

Il rifiuto amoroso, invece, trova la sua espressione più felice in "The Wedding Guest's Story (Il racconto dell'invitato a nozze)"; scaricato dal-

scozia e galles

l'amata per un aitante free-climber, la voce narrante affronta la tortura delle loro nozze con un'immagine di ben diverse scalate:

I took the half-meant invite straight,
sat tight
throughout, let that dress flash a foot
of flesh

to the hushed cathedral, and in my
mind

I slowly climbed the low, secret steps
of her spine

("ho preso alla lettera l'invito di circostanza, mantenuto / un fare compassato, lasciato che il vestito lanciasse lampi / di pelle nuda alla cattedrale ammutolita, e col pensiero / ho scalato lento i bassi, segreti scalini della sua spina dorsale" 30-31)

Ci sono poche rime tradizionali in questa raccolta. La parola poetica si esalta foneticamente, piuttosto, con allitterazioni, assonanze e consonanze, come si vede nella poesia dell'invitato a nozze dove una scia di sibilanti riproduce i singhiozzi della felicità perduta. Altro esempio calzante dello stile dell'autrice (e di come questo assuma forza espressiva nelle sequenze di monosillabi e nell'uso dell'enjambment) si ritrova nella poesia che dà il titolo alla sequenza "The NewHome Cabaret", inclusa nella raccolta *Samarkand* (1999):

Though we mean to plane
the walls to bone, pare the
floorboards

bare and stain them dark, expose
expanses of Old Oxford bricks, raise
the grain in the tongue and groove,
to polish, bleach, limewash the lot
in the best spare modern style

we shall leave the 'fifties cooker
grinning where it stands.

("Anche se abbiamo deciso di raschiare / all'osso le pareti, piallare a fondo / le assi del pavimento e scurirle, lasciare / a vista un bel po' dei vecchi mattoni di Oxford, / evidenziare le venature negli incastri, / di lustrare, sbiancare, dar la calce a tutto / secondo la moda sobria di oggi // lasciamo la cucina economica anni '50 / col suo largo sorriso, là dove sta." 74-75)

In questa sequenza il rapporto di coppia entra nella fase dell'acquisto di una casa, con un corrispondente immaginario architettonico che ne trasmette i sentimenti più vari, sperando che, per quanto vecchia e un po' cadente,

through each plaster pore, irreparable
as damp, and spread its spores

on every joist, invisibly, perpetually.

("l'amore emani / da ogni singolo poro dell'intonaco, irrimediabile / come l'umidità, e sparga le sue spore / su ogni travetto, invisibile, perpetuo." 72-73)

Sarebbe riduttivo definire quelle della Clanchy semplicemente come poesie d'amore. In questo volume entrano in gioco anche la sua esperienza di insegnante; di grande impatto, ad esempio, "War Poetry (Poesia di guerra)", dove l'aggressività spaccona degli studenti maschi si ferma di fronte ad un alveare caduto in cortile:

They watch the wasps through glass,
silently, abashed, the way we all
watch war.

("Le vespe le guardano da dietro il vetro, / muti, intimiditi, come noi tutti guardiamo la guerra", 46-47)

Folgorante, poi, il telegrafico ricordo del nonno in "Hometime (Ora di rientrare)":

When my grandfather died he saw,
he said, not Death's bare head, but
aunts,
his antique aunts in crackling black,
come to call him back from play.

("Quando mio nonno morì vide, / parole sue, non la testa nuda della Morte, ma le zie, / le sue zie decrepite in un crepitio di nero, / che lo chiamavano in casa dopo il gioco." 50-51)

Le poesie tratte da *Newborn* (*Neonato*, 2004) proseguono il percorso personale della poetessa affrontando il tema della maternità. E' forse questo nuovo, particolare argomento a fare sì che i versi appaiano più placidi e, in un certo senso, un po' pacificati nella loro concretezza, meno

percorsi da quei fili di inquietudine che gettavano provocatori punti interrogativi nelle prime due raccolte. Anche qui, comunque, l'immaginario resta di una originale efficacia, come in "Not Art (Non è arte)", dove la fatica nel corpo della neomadre conduce a una riscoperta della dimensione atavica della maternità:

And the ache in the neck, in the back,
in the foot, are the knocks of wood
looms,

narrow as cradles, borne from pasture
to valley to camp. I am learning
the art of mistakes, to accept
every evening that the marks of the
day

are woven in too far back to pick out.
("E il dolore al collo, alla schiena, / ai piedi, sono i colpi dei telai di legno, / stretti come culle, portati dal pascolo / alla valle all'accampamento. Sto imparando / l'arte dell'errore, ad accettare / ogni sera che i segni del giorno / sono intessuti troppo all'interno per poterli levare." 104-105)

Con *Newborn*, la curatrice Giorgia Sensi continua il suo preziosissimo lavoro di diffusione in Italia di alcuni tra i più interessanti poeti dell'odierno Regno Unito - basti pensare a un gioiello come *The Adoption Papers* (*L'Adozione, Le Lettere*) di Jackie Kay, ideale per un corso universitario. La postfazione al volume inquadra molto chiaramente l'opera pluripremiata della Clanchy nella sua biografia: scozzese ma inglese di padre e di adozione, insofferente all'etichetta regionalista, dalla poesia poco caratterizzabile culturalmente e geograficamente. Ne indica i modelli poetici: la freschezza colloquiale di Philip Larkin, il beffardo femminismo di Carol Ann Duffy (altra indispensabile autrice curata dalla Sensi), l'ironia sottile di Andrew Marvell. La conclusione è dedicata ad alcune interessanti osservazioni sulla traduzione di queste poesie, e sulla sfida di rendere in un'altra lingua l'immediatezza e allo stesso tempo le intricate trame semantiche e fonetiche dell'originale - una sfida che talvolta si rivela inevitabilmente frustrante, e al cui proposito la Sensi non teme di usare il verbo "rassegnarsi".

eventi cinema



Chiara Sgro

Ten Canoes di Rolf De Heer (Australia, 2006)

.....

Ten Canoes (Dieci Canoe), di Rolf De Heer per la sceneggiatura di Peter Djigirr, è stato distribuito non solo in Australia ma in tutto il mondo nel 2006 ed è il primo film interamente girato in lingua aborigena. Il titolo è stato ispirato da una fotografia, mostrata dall'attore David Gulpilil al regista De Heer, di un gruppo di aborigeni australiani nelle loro canoe di corteccia sulle Paludi dell'Aratura, nel nord-est dell'Arnhem Land, dove il film è stato girato. Presentato al Festival di Cannes, *Ten Canoes*, nella sua originalità, ha vinto il Premio Speciale della Giuria diventando un piccolo caso cinematografico, soprattutto fuori dai confini australiani, e portando finalmente alla ribalta internazionale il cinema aborigeno, bel lontano dagli stereotipi dei film australiani cui lo spettatore europeo è abituato grazie a pellicole come quelle della trilogia di Mr. Crocodile Dundee.

La storia si svolge in due diversi periodi nel passato. Nel primo periodo/storia - caratterizzato dal bianco e nero - Dayindi prende parte con gli uomini della sua tribù alla sua prima caccia nelle paludi di Aratura. Sapendo che Dayindi si è invaghito della più giovane delle sue mogli,

Mingulu, suo fratello maggiore, decide di narrargli una storia perché capisca il significato delle antiche leggi della tribù. La storia nella storia - caratterizzata non più dal bianco e nero ma dai vividi colori del paesaggio australiano - è ambientata in un passato mitico e narra di un giovane anch'egli invaghito di una delle mogli del fratello maggiore. Alla morte di questi, avvenuta dopo un duello con un guerriero appartenente a un'altra tribù - duello regolato dalle antiche leggi - il giovane eredita dal fratello nonché capo della tribù molto di più della giovane moglie che aveva a lungo desiderato. Nel film, dunque, si intrecciano tre diverse dimensioni temporali: il tempo della narrazione, il tempo degli antenati - tempo in cui si svolge la storia principale - e un tempo mitico in cui si svolge la storia dentro la storia. Oltre alla complessa struttura temporale che vede le due dimensioni temporali degli antenati e del mito indissolubilmente legate come specchio l'una dell'altra - non a caso vengono usati gli stessi attori per interpretare personaggi diversi ma dal ruolo simile all'interno delle due storie - la cosa che colpisce subito lo spettatore è il fatto che, nonostante la narrazione sia in inglese - una splendida interpretazione di David Gulpilil che affascina anche con la sola voce fuori campo - l'Australia "bianca", fino ad oggi sempre presente nel cinema aborigeno come elemento di confronto o scon-

tro, è completamente assente in quanto entrambe le storie si svolgono prima della colonizzazione. L'uso del colore per la storia ambientata in un passato mitico, opposto al bianco e nero della storia principale, suggerendo allo spettatore la complessità e la ricchezza della storia aborigena riesce a sfatare con disarmante semplicità il mito su cui è stata fondata per secoli la colonizzazione dell'Australia, il mito della *Terra Nullius*. In *Ten Canoes*, la *Terra Nullius* viene rappresentata per ciò che era realmente prima dell'arrivo dell'uomo bianco: una terra abitata da popolazioni diverse, ciascuna con le proprie leggi, e i propri rituali e tradizioni e, soprattutto, con una storia. A mio avviso, *Ten Canoes* è l'unico film dell'era post-Mabo che sia riuscito veramente a rappresentare sul grande schermo la falsità - e di conseguenza il rifiuto - del mito della terra di nessuno. Infatti, mentre *Rabbit-Proof Fence* e *The Tracker* presentano allo spettatore i crimini perpetrati dai colonizzatori in tutta la loro crudeltà e i problemi legati alla multiculturalità che contraddistingue la società australiana fin dalla sua nascita senza poter fare a meno di contrapporre l'uomo bianco agli aborigeni, *Ten Canoes* va al di là dell'approccio storico e politico per rappresentare l'Aboriginalità per ciò che era e ciò è. Pur essendo un film molto recente, credo che *Ten Canoes* possa essere già considerato una pietra miliare nella storia del cinema

IL TOLOMEO

aborigeno per il messaggio che il film veicola e per le intenzioni con cui il regista Rolf De Heer ha fortemente voluto che il film fosse realizzato e distribuito a livello internazionale. Infatti, oltre al suo intrinseco valore artistico e cinematografico, il film rappresenta il primo tentativo di coinvolgimento delle comunità aborigene nella produzione e realizzazione della pellicola in tutte le sue fasi e quindi, di fatto, il primo vero tentativo di istituzione di un'industria cinematografica interamente aborigena, così come era già avvenuto in passato per la radio e la televisione. A differenza di quanto avvenuto per altri film di "argomento aborigeno", come *Rabbit-Proof Fence* e *The Tracker*, il regista, nonché produttore, è l'unico Australiano non aborigeno coinvolto nel progetto mentre tutti gli altri membri della troupe sono aborigeni. Inoltre, sono state coinvolte nel progetto anche le comunità che vivono ancora oggi nei luoghi in cui il film è stato girato in un intento di veridicità che fa di questo film anche un documentario degli usi e costumi di queste tribù. Infatti, tutti gli oggetti usati nel film, dalle canoe di cortecchia - la cui costruzione, con la sua storia e i suoi riti, è al centro della storia degli antenati in bianco e nero - alle lance, sono di manifattura aborigena e sono stati costruiti secondo gli antichi rituali e sotto la supervisione degli anziani della tribù Ganalbingu, protagonista del film. I particolari riguardo alla costruzione di questi oggetti vengono omessi, a parte alcuni riferimenti alle leggi tribali che regolano le relazioni tra tribù diverse e le danze rituali, in favore di una pura rappresentazione visiva dei fatti che costituiscono le storie al centro del film. Oltre che la produzione di un film piacevole e ben fatto e soprattutto leggero nonostante le tematiche sociali a cui è legato, il grande merito del regista e dei produttori è stato quello di non limitare il coinvolgimento delle comunità aborigene nel progetto alla sola lavorazione e realizzazione del film. Infatti, a partire dal film sono stati realizzati una serie di progetti paralleli il cui scopo è quello di aiutare la tribù

Ganalbingu nel suo percorso di recupero della propria memoria storica per far rivivere e trasmettere alle nuove generazioni gli antichi rituali. Alcuni di questi progetti, chiamati significativamente *Eleven Canoes*, *Twelve Canoes* fino a *Eighteen Canoes*, coinvolgono proprio i membri più giovani non solo della tribù Ganalbingu ma di varie tribù aborigene in tutto il territorio australiano attraverso una serie di scambi culturali inter-tribali e l'istituzione di scuole permanenti di artigianato aborigeno. Lo scopo di questi progetti non è solo quello di far rivivere gli antichi usi e costumi aborigeni ma, soprattutto, impedire la quasi forzata omologazione e omogeneizzazione di queste popolazioni nella moderna società multiculturale australiana. Al di là del suo valore artistico - la fotografia e la sceneggiatura sono davvero di altissimo livello come sempre nei film di De Heer - il progetto di *Ten Canoes* rappresenta il futuro del cinema aborigeno in Australia. Infatti, nonostante la necessità per il cinema australiano in generale di affrontare e curare le "ferite storiche" della nazione australiana e di rappresentare i problemi posti da una società ancora lungi dall'essere veramente multiculturale, la scelta di tornare indietro nel tempo agli inizi della storia del paese - inteso geograficamente e non politicamente - al tempo precedente la colonizzazione, può essere un buon punto di partenza per riscrivere la storia dell'intera Nazione, intendendo per Nazione la popolazione di origine europea, gli aborigeni e le comunità di migranti provenienti dall'Asia che si sono stabiliti recentemente in Australia a seguito del boom economico iniziato negli anni '90 e tuttora in corso. Il rifiuto della prospettiva euro-centrica e della storia nazionale intesa solo come storia della colonizzazione e di ciò che è venuto dopo a favore della rappresentazione delle storie e delle diverse prospettive è, a mio avviso, il migliore atto di contrizione e il solo modo per ammettere finalmente che l'Australia non era una *Terra Nullius* quando gli inglesi approdarono sulle sue sponde. *Ten Canoes* è la rappre-

sentazione vivida e originale di quelle sponde. -

Luisa Pèrcopo

Studies in Australasian Cinema, London, Intellect, Vol.1, Nos. 1-3, 2007

.....

March 2007 in London saw the official launch of the scholarly journal *Studies in Australasian Cinema*, published by Intellect, the independent London-based academic publisher dedicated to the fields of creative media and popular culture. It joins Intellect's many specialised journals on cinema from different parts of the world - from geographical areas more conventionally associated with the seventh art in Europe, such as France and Russia/the ex-Soviet Union, to others as varied as China, Africa, Latin-America, Korea and Japan, testifying to the growing stature now being achieved by films from these areas among both scholars and the general public.

As the title suggests, this new publication, due to come out three times a year and edited by the versatile Ian Henderson from the Menzies Centre for Australian Studies in London, aims to cover the grounds of a neglected critical space in European scholarship: the cinema produced in Australia, New Zealand and the South Pacific. The extremely positive moment 'Australasian' cinema is undergoing, through huge investments from Hollywood and global recognition of both Australasian actors and film crew, demands a close analysis of the whereabouts of Australasian cinema, its differences and positioning in the global arena, especially within a commercial market dominated by the United States. Though extremely popular all over Europe as a means of public entertainment, as an object of studies in universities, and as a topic of stimulating monographies, this area of

study had not yet managed to cut out for itself a dedicated critical space within Europe. *Studies in Australasian Cinema* aims to do so by contributing to the critical and cultural debates arising from this dynamic arena, and it aims to do so by allowing different interdisciplinary and regional perspectives to come together in one dedicated space. Cinema and post-colonialism, 'national' cinemas, Australasian independent and global commercial film-making and films, all feature as primary topics of debate, as well as the representation of the region and its peoples in global cinema.

Volume 1.1 collects a varied sample of topics and covers what Henderson has set as the objectives of his editorship: to maintain an emphasis on the cultural diversity achieved in this area of the Pacific through the interaction of its Indigenous communities and its 'other' cultures, those settled in the region after many waves of migration from all over the globe. Therese Davis' article on *Ten Canoes* (de Heer and Djigirr 2006) testifies to the potentials of this new journal. By featuring the reading of a film launched in London only three months earlier, *Studies in Australasian Cinema* promises to be a much-needed eye focusing on contemporary features, as well as an eye-opener on old ground, such as Deane Williams' study on *The Overlanders* (Watt 1945) which appears in this same issue. Australian multicultural representations are discussed in James Bennett's analysis of *Strictly Ballroom* (Lurhmann 1992) and *Head On* (Kokkinos 1998) together with Pascale de Souza's reading of contemporary Maori culture in *Once were Warriors* (Tamihori 1994) and *Whale Rider* (Caro 2002). Nationalistic icons such as 'Dad Rudd' and the late Steve Irwin are discussed by Julieanne Lamond and Jonathan Rayner respectively. Both readings, though focusing on different grounds, point to the influences of a particular set of national symbols, combined with American cultural production, in the construction of Australian national/ised images.

Finally policies and politics are the focus of both Ian Craven's reading of *Emerald City* (Jenkins 1988), which points out the connection between shifts in government film policy and the emergence of new critical paradigms within the academy, and of Oli Mould's analysis of the different film industries in Sydney.

Volume 1.2 is another extremely stimulating issue, bringing together a range of critical perspectives. The emphasis is mostly on Australian films, with two exceptions: Stuart Murray's piece on Maori film-maker Barry Barclay, and his 2005 documentary feature *The Kaipara Affair*, which centres on disputes over fishing rights in the Kaipara harbour in the North Island of New Zealand; and Brian McDonnell's reading of *Heavenly Creatures* (Jackson and Walsh 1994), which argues that the film's greatest achievement is its success in taking its audience inside the subjective experience of the two protagonists. The opening piece is Louise Hamby's article on the landmark film that is *Ten Canoes*. Reading the film from an anthropological point of view, Hamby's contribution looks at the relationship between the famous Thomson collection, which inspired De Heer (over 2500 ethnographic photographs, 1500 natural history photographs and 5500 objects from Arnhem Land) and the feature film itself. Endorsed by some extremely effective reproductions of Thomson's photographs, Hamby shows how the collection influenced the Ramingining community's perception of the time strands in the film. The focus on Indigenous themes and representations continues in this issue with Janet Wilson's lengthy article on Fred Schepisi's classic *The Chant of Jimmy Blacksmith* (1978) and Andrew Hurley's piece on Werner Herzog's *Where the Green Ants Dream* (1983). The former analyses Schepisi's adaptation of Keneally's novel and shows how the Australian landscape becomes a site of problematic race relations, overturning the myth of 'innocent settlement' that is associated with Australian 'new wave'

films; while the latter reveals the intricacies of cross-cultural collaboration, by looking at the mechanisms behind Herzog's creative appropriation of Aboriginal mythology, his filmic representation of Aboriginality and of the struggle for Aboriginal land rights. The issue's interdisciplinary quality is further sustained by Gaetano Rando's article on a hitherto neglected director, the Italian-Australian Giorgio Mangiamele (1926-2001) and by Adrian Martin's historical survey of Australian experimental cinema from the 1960s to the present day, as organized around the use of music and sound.

Volume 1.3 is a special issue devoted to exploring and analysing the social experience of cinema, and is guest-edited by Deb Verhoeven. The contributions - originally presented at the XIII Biennial Conference of the Film and History Association of Australia and New Zealand in November 2006 - focus on more complex analytical models of cinema culture, bringing the reader's attention to the importance of neglected aspects in screen studies and cinema history. Particular stress has been given to the local realities of Australian cinema, such as regional settings and audiences, on the assumption that expressing the idiosyncrasies of Australian cinema and its practices allows for a deeper understanding of its reality by adding to our knowledge. In this perspective, three of the articles in this collection look at the experience of cinema-goers in New South Wales. The first two by Kate Bowels and Nancy Huggett draw on oral history narratives and explore the importance of cinema spaces as places of intersection between local and global realities. Bowels looks at the experience of going to the cinema in the small rural town of Cobargo, and argues for an improvement in the understanding of the broad and variegated nature of the Australian market. Drawing on autobiographical accounts from cinema-goers, Huggett delves into the public/private and past/present functions of embarrassment and shame in order to better understand cinema-going

practices and recollection strategies. While Karen Crowe's essay on the campaigns to revitalize historic cinema spaces in country towns across New South Wales in the 1990s invites us to ponder on the nature of cinema and its relationship with the local communities, on who belongs there and what influences local cinema has on the formation of audiences. In the remaining essays Verhoeven looks at the impact that Dionysos Film (one of the first Greek distribution/exhibition companies operating in Australia between 1940

and 1970) has had on Australian society and cinema. Mike Walsh examines the distribution and exhibition of films in Adelaide during the introduction of sound in the late 1920s, while Dylan Walker explores the management of 1930s rural cinemas in South Australia. Ross Thorne sheds light on the many aspects of micro-management of film distribution and Denis Grayle and Grace Johansen analyse the Birch Carroll and Coyle (BC&C) consortium, focusing on its regional Wintergarden theatre chain in regional Queensland

during the decade between 1925 and 1935.

Volume Number 2, due to come out with its first issue in May 2008, promises to be as compelling as Number 1, featuring two special issues: the first is devoted to 'Asian-Australasian Cinema' (Vol. 2.2) and guest-edited by Audrey Yue, Belinda Smaill and Olivia Khoo, while the second focuses on 'Borders and Migration' (Vol. 2.3). –

interviste



Carmen Concilio

Interview with Alissa York

.....

Alissa York presented her latest novel at the Torino Book Fair, *Effigy*, (2007, *La quarta moglie*, traduzione italiana di Roberto Serrai, Giunti, 2008). Her previous works are the novel *Mercy* (2003) and a collection of short stories *Any Given Power* (1999). Her parents migrated from Australia to Alberta, Canada, then moved to British Columbia. After spending some years in Winnipeg, Manitoba, Alissa moved to the East, to Toronto, where she presently lives with her husband, Clive Holden, a film director of Irish origins.

C.C. I would like to start from the English title of your book, *Effigy*. It seems to have at least two sources. It appears in a line of Sylvia Plath's poem *The Moon and the Yew Tree*. Was that poem a real source of inspiration for you?

A.Y. You are referring to "How I would like to believe in tenderness - / The face of the effigy, gentled by candles, / Bending, on me in particular, its mild eyes. // Those were the lines that came after the three lines I chose as an epigraph to my first novel. I didn't realize that the word "effigy" was in there until after I had chosen the title. Then, when I saw that it was there I thought it is

perfect and the quote itself was perfect for this book. So I put those lines as an epigraph to the novel. The first epigraph, however, is by Brigham Young, the second prophet in the Mormon Church. It is about revenge and the cruel side of life. To have them both meant to create a kind of a balance. And that also explains the presence of animals in the novel they give Dorrie solace. They are a benevolent presence.

C.C. The word "Effigy" is also a reference to the effigy mounds of Native Americans, as you stated in one interview. This was also charming you while you were writing. Can you explain the reasons for that fascination?

A.Y. I was thinking about the word "effigy" for the title, because I was looking for words like "model", "mannequin", that have to do with the taxidermist. Then I checked on the internet if there were other books already with the same title, and I came across the effigy mounds and I did not know anything about them. They are huge human made hills that are full of bones. Particularly the Cree people did that in the Mid West of the United States. And they are shaped in the form of animals as seen from up above. And when you see them from above you detect a sculpture made with the earth in the form of an animal that shelters human bones. And when you think about the site of a massacre you think of bones and of animals who dig up the bones. When Joseph Smith, the first prophet

of the Mormon Church saw those mounds, he claimed that the bones of the dead ones belonged to the people the Book of Mormon speaks about. That is to say that the Old Testament was set in the New World and this was the proof that those people really existed. This is one of the first example of the appropriation and stealing of indigenous stories. So, that discovery was another coincidence. But while writing, I found more and more of these connections and they were a kind of guide in my work.

C.C. Maybe there is another link. Some of Sylvia Plath's poems sound testamentary. In your novel there is a mother who writes letters to her lost daughter, Dorrie "the fourth wife". Those letters are her testament, where she tells the truth on the Mountain Meadows massacre. Why did you feel necessary to add her voice to the many stories in the book, and why parallel it to the voice of the crow, who is also telling the same story from his viewpoint?

A.Y. There is a dual aspect in the book about mothers telling their stories, both Dorrie's real mother and her adoptive mother. Dorrie gets both versions about what had happened to her. She gets it from her adoptive mother in this series of letters, and she gets it from her real life mother in a series of sketches that she did. That was a sort of a balanced theme. Besides, I found that when you have characters who write in an epistolary form it is an amazing way to evoke

interviste

her/his voice. It is a great way to tap into a character.

C.C. The Crow and the dying adoptive mother are providing the true and complementary versions of a dramatic episode in the History of American colonization. So historical accuracy is restored out of all attempts at falsifications. Why did you introduce the figure of the Crow?

A.Y. I wanted the story of the massacre as underlining, and surfacing here and there. It comes to Dorrie through these dreams and in the personage of the crow to my mind when people have suffered because of a trauma, there are stories of hovering above, living an out of body experience and looking down at what happened. As soon as I thought of that, I imagined what is there up above on a site of a massacre? And the answer is: a carrion bird. It did not take long to realize that the crow was a familiar sight for Dorrie, and especially for her to remember in bits and pieces her story. It was also a way for me, as a writer, to look at that kind of scene and to tell that story, in some way that allowed me not to flinch, that was ok for me to write and for the reader to read. It was just the idea that above us there are scavenger birds. Everybody has a negative idea of scavengers but they are absolutely necessary. There is a nobility, to my mind, in that crow and in its reaction to what happened. The human beings behaved much worse than scavengers.

C.C. The presence of the natives is hinted at in your novel through the narrating voice of the Crow. Speaking Crows are very frequent in Canadian Literature, from Robert Kroetsch to Jane Urquhart and in First Nations' oral literature. Can you say something about the tradition that sees the Crow as a trickster?

A.Y. In Canada there are many, many crows and they talk to each other. And they are very smart. If you spend time paying enough attention to the natural world around you, you realize that crows really talk to you. And the ravens, their larger cousins, even more so. It makes perfect sense to me that First

Nations's People and writers would think in these terms. And they are survivors. These trickster animals, the coyote, the crow, are often the survivors. For instance the wolves were wiped out in the United States, coyotes flourished. It is simply impossible to get rid of coyotes. So we look at these species with suspicion and fear and we also venerate them as trickster figures, we can quite trust and understand. And we are like them: we are coyotes, we are rats, we are one of those species.

C.C. The Italian title of your book stresses the role of the fourth wife. Thus at first sight the book - which is also about polygamy, - seems to hint at feminism. I won't ask you, if you consider yourself or your novel "feminist". I would rather ask you to comment a bit on the differences between the four wives, who are not submitted types at all, but manage to gain power and control both over their own life and over their common husband.

A.Y. When I started thinking about polygamy, the official line of the Church at that time and still today is that it is wonderful for the women: they become sisters, the work together. And I thought, so there is no jealousy? It is just absurd. When I started to read what women wrote about this situation, the women who left and spoke about it, particularly an ex wife of Brigham Young, she wrote "Wife n. 19" a fascinating book. It was exactly as you would imagine in terms of human nature, the wives who gave their favours had better clothes, had better houses, their children got more food. There are stories about Brigham Young not knowing the names of the children of a wife he had got tired of. So, I was interested in how do women get some kind of power in that situation, how do they find a space of their own. Then, I am also interested in women who are obsessed with their work, who take great meaning from their work. Normally in stories about polygamy there are examples of women whose children are taken away by a more powerful woman or one who has not got children of her own, or of women going mad. I thought to create women who actually felt relieved because she

could drag her attention to something of interest for her. Not all women want children or want to become mothers, very few have really a choice, Thankful has a choice in the book. Then, there is another point of view, when a woman has turned as a mother to her husband she does not see him as a lover any more. So, when I started looking at what women had to say about polygamy these wives began to take shape. I also read religious literature and I was interested in how women can get fascinated by charismatic religious leaders, as it happened with Joseph Smith. Finally, Ruth and Dorrie are women who are obsessed with their work. To me, Dorrie is an artist, even if she has not been trained and does not perceive herself as an artist.

C.C. From focussing on women, your novel slides into a dramatic chapter in the history of The Frontier. The settlement of the Mormons in the West at the expenses of Indians but also at the expenses of the Gentiles. What meaning do you attach to the Massacre?

A.Y. I read an article about people living in polygamy today in British Columbia, in Canada. And I got a feeling that I got something to work with. So I started my research, reading whatever I found about polygamy and Mormons' history. I came across the Mountain Meadows massacre. What I found striking was a fascinating story where Indians are blamed while white people organized it and took part in it. The, not only white people took part in it but they pretended they were escorting the people of the wagons to safety, the details about what was being carried out were so sinister to me that really struck a chord and I decided to write about it. So I continued to read and I found out that only the younger children got spared because it is a sin to spill innocent blood, and a Mormon would never be forgiven. Some young children did die, but I read that seventeen survived. This number was recurring in many different reports, then one source said eighteen. In that moment I realized instantly, that discrepancy allowed me to write about that extra survivor. It is important, when people set to write about historical themes the

more holes there are the more you have space for fiction. And the story itself was full of lies, of mistakes, betrayals, it was layered, so there was space for me to write. I also read that the children who survived, after a year or so, had been sent back to what remained of their families in Arkansas and I thought: what if one has not gone back? I had already the figure of Dorrie in me, a strong woman, a taxidermist, and then I understood it was she who had stayed behind. I had to wait for the story of that child before the young woman made sense to me. And at first I did not want to write a story based on 1867 Utah, but with Dorrie I really saw I had the book.

C.C. From colonialism your novel also slides into religious fanaticism making it resound as an allegory of our contemporary world. Were you aware of all these connections while you were writing? And what are in your opinion the dangers of a religion that becomes a war and a weapon, and of believers who become an army?

A.Y. I soon became aware of those connection because the Massacre happened on September 11 1857. Apart from the details, this is the same story over and over again. We always have walled cities, even when city do not have actual walls. We have walls inside ourselves, whenever we exclude "others". So when I am asked what relevance has this massacre to nowadays, my answer is: Do we still define the world in terms of us and them? Do we still treat indigenous people around the world terribly? Are there still young girls forced into marrying or prostitute for men who could be their grandfathers? I am fascinated by religion as an arena where the best and the worst can happen.

C.C. In your novel sisterhood is not necessarily and not really the harmonic bond between the four wives. Similarly, brotherhood is also questioned in many different ways. The Paiute tracker as younger brother experiences rivalry towards his elder brother about the same woman. You also speak about brotherhood between animals like the coyote and the wolf, as scavengers.

What is your point in interrogating sisterhood and brotherhood?

A.Y. As for siblings. This goes back "How I would like to believe in tenderness". In the Paiute culture brothers can share the same woman, very casually, according to circumstances, it's quite natural. Yet, the tracker has a different personality, he is possessive and that works against the idea of sharing. And he is hunted by what happened. We also have many writings about the idea of "the noble savage" and I wanted to portray him in a more complete way as a character.

C.C. Your novel is also about betrayals. In the end there are many different forms of betrayals, between white men, between whites and Indians, between men of difference races and ages, between women and men, between wife and husband. Do you think the story could only go in this direction and betrayal is the only final solution?

A.Y. It is so interesting, because in the book there are all those parallels, but I did not have in mind a kind of a balance. The Tracker has helped the hunter to catch all those animals, faithfully and loyally, but he has betrayed himself, and those animals. There is a kind of terrible justice in the end. And the betrayal between men and women is due to their being desperately looking for some kind of love, and getting it wrong.

C.C. Your novel proposes the opposition between the hunter/collector, a white male patriarch, and the prey (animals, women, children, natives), in a sense this is the typical colonial model. Only this time the hunter/collector is not the winner and the successful guy. He, too, is defeated in the end. By what force or power and why?

A.Y. There is some kind of benevolent power working to right the balance, so he basically losing his sight, that is so important as a hunter. He used the tracker, but sooner or later he will become blind. Besides he could not enjoy those animals, because of the chemicals that are used on them and that make him sneeze. So his hunting is

merely futile. And he cannot enjoy these women. Compulsive collectors become obsessed by their collection and that can destroy you.

C.C. In your novel there are traumatized subjects, a man and his adoptive daughter. The first cannot sleep any longer for the slaughtering in which he had to take part, the second has vague dreams about that same carnage she has survived from. Besides the Paiute also dreams, feels, and sees the ghost of the dead wife. Yet, each character has something to hide and some trauma to face and come to terms with. Would you define your novel, among other things, as a psychological novel? What was your precise interest in showing the psychic effects of trauma?

A.Y. I am interested in people in that way. So it becomes natural to think in psychological terms. I like the idea that the mind can hide things. And I was interested to explore the ways in which that persona history could come to surface again. What strikes me also is the capacity to survive: one day something happens and people are able to look at that portion of hidden history again.

C.C. In terms of narrative strategies your novel mixes three narrators, an omniscient one, an epistolary first person narrator, a crow, and the montage is a very cinematic one, alternating episodes about major and minor characters. The result is a fragmented mosaic of perfectly interrelated stories, characters with strong visual impact. Can you tell us something about the writing process and about editing the novel and its montage?

A.Y. It is actual montage. That is the right word. Because both my novels came to me mostly as third person narrations but with multiple points of view, with some alternatives mixed in. It seemed to me that to make sense I needed to write all the scenes about each character, after I had made copious notes about what the scenes would be, and then cross referenced them. Just to avoid to be stuck in my work thinking what is going to happen next and things like that. I prefer to work obsessively and in a well organized

manner so to have all the scenes ready. Then I used cards, on which I wrote the number of the scene, and page numbers cross-referencing to the files.

Then I printed everything in the smallest font possible, the tiniest you could read, cut it all up into pieces and then put them all on the floor (I had a big apartment at that time, so nobody could enter the living room for weeks) and then I was literally crawling on the floor and moving everything around, trying to establish chronological order, or reversed chronology where needed, etc. When I got chapters, I put all the cards together with tape, I go back to the computer and shift all the various pieces accordingly, writing new scenes if needed and adjusting everything. Then I start again: print it up, cut it up, move everything around, and so on. When the book is ready, then I go on reading it over and over again, and making new drafts.

C.C. At the end of the novel two characters escape in different directions. The Paiute tracker looks for a fifth direction, Bendy goes eastwards. They are men who go against the current, who refuse the Frontier's myth, who refuse to conform. Do you see them as positive characters?

A.Y. There is nowhere to go for the tracker. Wherever he goes it is always the same story. He would like to go back to the time before everything went wrong. And finally he goes back to the ranch. And there is a moment when he is stuck and this is a proof of the kind of repercussions colonialism has still today on natives, who are still committing suicides or killing themselves. Bendy has seen that the West is not only fabulous, but it is also tremendously violent. He has ad enough about the West, his father was gold-mad, he had seen all of it and he makes different choices.

C.C. One minor subplot in your novel is about freak shows. You describe a typical circus of the colonial times, where a dog-girl is exposed as an attraction. You seem to show quite realistically different kinds of exploitation: of women and of child labour, of natives' lands and rights, of those who are "dif-

ferent", the "others". Do you think that human relations are mostly or historically reduced to that?

A.Y. Bendy came to life, when I was reading about the Pony Express. The descriptions of the changing of mounts, it made an image in my mind of a man who was extremely flexible, really double jointed. Then I imagined him as a performer, and while reading I also read about the circus in the West, one called "Macho", and I so there among horse-shows, and other attractions, Bendy met the "dog-girl". Bendy is a rear creature, who exists outside of society for most of his life. So he falls to her, because he recognizes her, he sees her eyes and does not advert his gaze. He is a hero in this respect. -

Carmen Concilio

Interview with Lavanya Sankaran

.....

C.C. I'd like to start with a few personal questions: when did you start writing and how?

L.S. I've been writing since I was a child. As soon as I learned how to read, I started to write. It's been a whole life journey. And I've been scribbling when I was in school, in college. Then I worked in a bank and did writing on the side. I think of myself as a writer who has done very many different things. But I've always, always been writing.

C.C. You mentioned your job in a bank, and you also studied and lived in the States, then you moved back to Bangalore. This seems to be the story of the new generations of Indians who now have the possibility to go back home and find a good job in India. What does this mean to you?

L.S. I think it's fantastic. I was born in Bangalore and I lived there to my school and then went to America for University - when I was eighteen years old - and then after University I worked there for just a couple of years, not too long. America was fantastic, especially

coming from India it is the opposite, it's a new world, very dynamic. When I grew up, India was not dynamic, it was very slow. Yet, home is home, isn't it? I've always wanted to come back to India, and India started changing, so when I came back I started to work for companies who wanted to liberalize, and I kept writing throughout. But now India is fantastic, it's very dynamic, it's a wonderful world, old and new all together.

C.C. And what is your occupation now in Bangalore?

L.S. I write full time, and when you write you cannot do anything else. But I'm also interested in cooperation activities in the field of urban planning. I do that with friends. The point is India is developing so fast, the governments cannot always keep pace. What is beginning to happen especially in a city like Bangalore, where there's so much dynamism in the private citizens and the infrastructure is so bad that private citizens, like myself, get together and begin to do things. So you have everything from let's say putting playgrounds in government schools, for the children to play in. I work in a neighbourhood to build better roads. As far as literacy goes, I'm a writer and I work for adult literacy programmes; my husband and I are sponsoring the education of about ten poor children. And the Government sees it with favour, Bangalore has seven million people, and when citizens become active themselves, that is a help to the Government.

C.C. Now, since I'm interested in the urban setting of your novel, *The Red Carpet*, I'd like to ask you how Bangalore has changed lately, since it has always been the technological capital of Southern India, and how do you think it will change in the near future?

L.S. It has changed tremendously. When I was a child, it was the scientific capital, now it is the technology capital. Which means that there's a lot of corporates, lot of companies, a lot of money, a lot of jobs. When I was small it was a small city, it was charming, it was quiet, children could cycle on the

road. Now it's a big city, it's got skyscrapers, it's got Mercedes-Benz, it's got Italian food, everything, like any big city. Yet the infrastructure is very weak. So, on the one hand the city is growing very fast, on the other hand the infrastructure is still that of a small city. We have four hundred cars added to the roads every day, and old tiny lanes just cannot manage. So I think a lot has been done, a lot more needs to be done. In the next few years either Bangalore will have a tremendous breakdown, or it will become a true international city.

C.C. There is a vast literature on cities like Bombay or Delhi, and you focused instead on Bangalore.

L.S. Yes, and Bangalore is very different from other Indian cities. If you want to draw a comparison between Indian big cities and American big cities, you could say that Bombay is like New York, Delhi is like Washington and Bangalore is like San Francisco. It's got the same kind of relaxed, technology, and cosmopolitan feel for it. We are really far more relaxed. I don't know in comparison to Italy... when Daria Bignardi wrote a review of the book she claimed that the male characters are like men in Milan.

C.C. About women, in your book there are a number of young working women, what are the main difficulties they have to face?

L.S. India is so vast that you cannot generalize. But we have some traditions: India is still the only country in the world that worships goddesses, we have a very strong mother figure, so female authority is really accepted. We had Indira Gandhi, and now we have an Italian, which is fantastic: that's democracy. Indians actually accept female authoritative figures. India is a strange country it has all these rules but it also has a lot of freedom. So it is perfectly possible to be whoever you are, or whoever you want to be. That is reassuring. When you are a girl you are not told either you have to be a feminist or you have to be a perfect housewife.

C.C. Do you think that this freedom is generalized through all the social class-

es or is it the privilege of the middle and upper classes?

L.S. It's tough to generalize. There is definitely a difference between rural India and urban India and there is another big difference between North and South. In the south women are far more educated, they do not cover their head... so that comes into play. An then it depends on different communities, some communities do value education some others don't. So it's difficult to say this is the rule, because it's a billion people.

C.C. As a woman writer, are there gender issues connected with the condition of women you are particularly interested in?

L.S. Not as a writer. Because I think to be a writer you have to be gender free, and you have to be bisexual. And you also can't be stuck to your age. You have to be free of these three things: of your gender, of your sexuality, of your age. As a woman yes, I'm interested in the condition of women of course. My personal passion is female literacy. But that's personal, it has nothing to do with me as a writer.

C.C. In your book you often put your characters in front of difficult choices: between East and West, tradition and modernity, traditional pieces of clothing vs modern fashionable suits, family obligations vs individual achievements...

What is India's most difficult choice at the moment, or, if you prefer to be more specific, what is the challenge Bangalore is facing?

L.S. India is so old so there has always been this sense of choosing from different centuries and this is an ongoing public discussion, so, for instance, do you say do you want the values and manners of two thousand years ago? Before Islam came to India? Or do you want the values of thousand years ago when Islam was ruling India? Which is the tradition of the Persian court? Or do you want the manners of the colonial British? Nowadays young people look at America, as it is in Italy, so you have folk music mixing with hip hop. So

there has always been this dialogue going on, which suits us best? An it is difficult to choose in such a big country. India has this ability to navigate between the centuries. So it is perfectly possible for a woman to dress in a western kind of clothing, as I am now, and go from here into a sari, which is what I will be wearing tomorrow. Go in a temple and then go over a software programme.

C.C. So you don't think that India will loose its identity or its customs?

L.S. I think that something always will change. India has this ability to assimilate, it has always taken outside customs and indianized them, and that really continues to happen. For instance you can have pasta in India. An Indian would take pasta with a tomato sauce, and then look at the recipe and say "look there is garlic!" and then throw in chilly and then throw in coriander and they will indianize it. And even if you look at traditional Christianity in India, it came and it got really indianized. So kids today wear jins with a traditional kurta, in this mix and match style.

C.C. And what are the kind of choices young people are facing nowadays?

L.S. I think it's values. And in fact this what we are talking about tomorrow at the Conference. Traditional Indian values are very community-minded. You look towards your family, your community, your country. Whereas the modern values tend to be very self-oriented. I think this is the real conflict in India. The real choice for the young people in India is: do you bring up your children to compete or do you bring them up to sacrifice? And the two cannot live together. That's the kind of conflicts we genuinely face.

C.C. In your stories you show the generation gap. What are nowadays the main factors that create a distance between the parents and their children?

L.S. I would imagine it's values again, and like the rest of the world also technology. That's kind of universal. The stories that are coming out of India are

interviste

very much like the stories of any other part of the world. Consumerism never used to be as it is, violence, early sexuality... exactly the same things as in India, or Japan, or in Italy, or America.

C.C. And do you think this is the result of globalization? Do you see it as a threat or as something positive?

L.S. It's reality. And let's face it. Rome was trading with India, two thousand years ago, that's globalization.

C.C. In your stories you mention "Business Process Outsourcing" as a new economic trend. What are the advantages and disadvantages of this economic system?

L.S. The advantages are that it has given so many jobs! It's a miracle! For instance young people in India, who work in these call centres, they earn two or three hundred dollars a month and this means a lot in India, and transforms their life. They work so hard to such difficult circumstances; they live lives without electricity or water at home, no proper public transport to get to work, so it's life transforming, getting these options.

C.C. ... and what about disadvantages?

L.S. That's not the best job in the world. Of course you have to start somewhere, yet hopefully in ten years they can be better trained for better jobs, and their children can do better.

C.C. What about the many companies that are opening new branches in India for labour is much cheaper there than in other countries...

L.S. That's good for India. It's better to have job than not. The quality of life comes secondary, it depends on whether you have a full stomach, or you can pay your rent or can educate your children. Later you might even arrive to say "ok, it's time for theatre."

C.C. In terms of style, your stories are connected by a frame for the same characters reappear now and then, and in the end, is there any literary inheritance that you recognize there? What

are your models and what is your source of inspiration?

L.S. Not directly, because the big thing for me in writing this was that I found my own voice. And it's such an important moment for a writer. Because for a long time you have reflected on what you read and then you find your own voice and so for me the thing was to capture what I saw around me. Not the India of mythology, or the traditional ways of telling India, but to write about the reality that I saw, that also gave me my voice. That process. But on the other hand, have I been inspired? Oh yes, I read so much. There are some writers and some books which stand out in my life: definitely *Midnight's Children* by Salman Rushdie. I think I was fourteen when I read that, and that's the perfect age, when you think, "oh my god, can my country be represented like that?" I'm not a magic realist writer but it was just that moment, he opened the doors for many of us. And then before that R.K. Narayan, because he captured simplicity, and that to me is very important today. Amongst contemporary, international writers I like Ian MacEwen, there is a great delicacy in his works, and Michael Cunningham who wrote *The Hours*, also delicate and disciplined.

C.C. Is there a dialogue among writers in India, that is between young writers and writers of the previous generations, or with women writers of the previous generations?

L.S. I don't like when writers get too gender or issue-specific. There is not much dialogue with each other, but with India itself. Because we are a country of a billion people which means that there are a billion stories. I cannot write anyone else's India.

C.C. Conviviality is very important in your work. What is the meaning you attribute to conviviality?

L.S. It's so important in India. India is all about people, and food, and meeting. It's present in all the families, you meet with families you meet with friends, and when you meet there has to be something to eat and drink. In

Italy, I heard it's the same. Even today I cannot go to my mother's house, and if I go there I cannot say one word to her that she is putting something in my mouth, even if it's just a cup of coffee. That's India: the food and the warmth and the people.

C.C. You just referred to the relationship between mothers and daughters, do you think mothers are ready to accept working daughters?

L.S. It varies across the country. My mother completely encouraged me but that's because she herself was a glass-breaker for me, she worked, and achieved great heights in her own profession. India can be wonderful to its daughters, truly set them free, and India could also be terrible to its daughters. Maybe that's true of life elsewhere.

C.C. What are the aspects of life you appreciated most in the States, and what do you appreciate of India?

L.S. In America what struck me was freedom, freedom from dos and don'ts. In India there are lots of social dos and don'ts. America is free of those, especially the East Coast. And I loved the meritocracy, where you can be anyone, where you weight on what you do and who you are, rather than who your family is. Whereas in India, what I find, which I did not find in America, is just human support: people are there, for sharing the good times the bad times, and sometimes it becomes too much, too many people, but if you are in trouble you have people, you are never alone. And that's brilliant.

C.C. May I ask you what do you expect from this conference?

L.S. I'd expect it to be exciting to be in the company of other writers. Writing is such an isolated profession, that any opportunity to get together with peers and to watch the celebration of good writing is fantastic. I'm thrilled to be a part of it. And besides, Italy is one of my favourite countries.

C.C. I agree with your idea of "celebration of good writing" which is certainly

true in this case. But is there anything you would like to say to the Italian public? For we certainly have a different perception of your stories in comparison with the Indian audience.

L.S. I think my book serves as an introduction to contemporary India. But, having said that, it is far from a complete introduction. It highlights some of the issues that contemporary India is facing. What comes overseas is... for instance when the book came out in America, The Washington Post made a comment, which said "we talk to the India on the call centres, but for the first time we are reading a book that makes India come alive". And it was such a nice thing to say, that they could feel that from across the world.

C.C. Would it be correct to say that your perspective is the opposite of Jhumpa Lahiri's one? For she describes Indians who have moved to the States and the kind of difficulties they encounter there. Whereas you describe people who come back to India.

L.S. To some extent, of people who grew up there as well. It's very much a story of India. Not so much Indians abroad, or expatriates or immigration experience, it's very much on the ground.

C.C. Yes, the interesting thing is that nowadays people can come back to India out of their choice, because now they can have a better life, better jobs...

L.S. Also, I took a look at the other India. A lot of writing about India focuses on rural India, or it's been about the India of poverty, or the India of mythology, all of which is fantastic. It's a reality. But it didn't talk about the India that I lived in. Which is just the everyday of the middle class life, the quotidian India, and there's a great magic in that. That's what I like to write about, hoping this book would sell.

C.C. Yes, your book is about the average urbanized, socialized, liberal middle class.

L.S. This is what I wanted to capture, this is exactly middle class India, and

when you keep reading about a much more conservative India, it does not reflect reality. It was very frustrating to keep reading books that talked about India, but it was not my India, and it was the India of a millions of people like me. I think that's one of the reasons why my book got such positive response within India, because this is a book in which they recognize themselves. It has been in the best selling list for over a year and I did not expect it. But It's great to see people all around me who recognize themselves and can say "this is about my uncle, my aunt, myself, my marriage...". That's simply great. -

Marco Fazzini

John Burnside in Conversation with Marco Fazzini

When did you start to write?

I was always interested in books, but also in music and visual arts. I did not see myself as a writer, however, until I was in my late twenties (my first book, the Hoop, came out in 1988, when I was 33); even then, I did not really begin to take the work seriously until around 1990, when I began to see the possibilities of poetry, to begin with, and later other forms of writing, as a means of philosophical/ ecological discourse. I continued to work in the computer industry until 1994/1995, and only became a freelance writer at around the age of 40, when I wrote my first novel, The Dumb House.

And how did your parents react against your new leanings towards the arts?

My parents strongly discouraged my interest in all of the arts, especially music (I was not allowed, in fact, to have a musical instrument in the house until I was around 13, and then only after the intervention of a local priest, Father Duane). This doesn't mean they did not want me to 'get on', in an academic sense: I was encouraged to read 'factual' books, to study hard in the 'useful' subjects. Every element of my

education was geared towards a limited but recognisable 'success' in one of the professions: teacher, perhaps even doctor or lawyer. This would have pleased my parents, and schoolteachers, very much. When I showed no interest in following this path, they all pretty well washed their hands of me.

What do you remember of your stay in Corby? Was there any writer or friend who encouraged your writing? Did you choose a particular writer to inspire your work?

I have very mixed feelings about Corby. I felt angry, just being there, and wasted huge amounts of energy and time giving expression to that anger (small acts of violence, 'substance abuse' etc). I was expelled from school at 16 for various petty offences which could easily be seen as manifestations of this anger: I had an unhappy home life, didn't like the school I was in, didn't like most of my neighbours and schoolmates. I did not write in those days, not at all. I was interested in music, and was encouraged by a music teacher at my school, Mr Norman Edmunds (the finest and most generous teacher I have ever encountered) not only to play and to listen to 'classical' music, but also to read poetry and drama. It was Norman Edmunds who started me reading Russian writers, Ibsen and the English Romantics (at far too young an age). He also fostered my growing interest in music, especially in Bach. Later, I began to learn how to think, after a fashion, by reading the classics - an interest fostered by another marvellous teacher, Mr Ben Corrigan, a classics teacher from Fermanagh, who encouraged me to read the Latin (and later Greek) poets and thinkers.

In several of your poems you seem to underline the problem of belonging to a place or going back to a place which could be considered your omphalos - in 'Ports' you say: 'our dwelling place'; in 'Geese' you say: 'homing'. Have you ever considered yourself as an exile?

I think exile - from the land, from other animals, from the sensual and truly erotic, from a lived sense of justice, from his/ her true nature - is the fundamental experience in industrial/capitalist society. I believe that my

writing (and the work of those writers who tend to interest me) is an essentially ecological pursuit: ecological in the sense of being a study of the art and science of dwelling meaningfully in the world - or, in a piece of shorthand I have adopted, of 'living as a spirit'. From this, it can be seen that the notion of exile I am presenting has nothing to do with a specific state, much less a specific nation. It relates to place, as opposed to space, to the local as opposed to the global, to an individual, *lived*, as opposed to a socialised, and essentially commercial, experience of the world. I am an exile because other people own the land, because they are free to poison it, because the majority of the world's population lives in enforced poverty and fear, because new extinctions, of plants, animal life, habitats, happen every day. Considered from this point of view, how could one not be an exile? How could one be at home in anything other than an imagined world, a world we posit, from day to day, as the only possible dwelling place, the only possible home. This home is a metahabitat, if you will, in which all creatures are honoured and treasured, and where the desire for money and power is finally seen as pathological.

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

I not only accept, but I would insist, that the poem originates in a rhythm - a rhythm in which our bodies are attuned to 'the song of the earth'. I would also say that, no matter what the words may say, when the poem is completed, the real 'message' of a poem is that rhythm, first and foremost.

Would you comment on the following observation made by Wallace Stevens: 'After one has abandoned a belief in god

(sic), poetry is that essence which takes its place as life's redemption.'

I would love it if more people abandoned a belief in g(G)od, but I wouldn't expect them all to start writing poetry. I think the arts generally do have a significant part to play in reminding us of the real, at transitional times (which I hope this time is), when we are shifting from one belief system to another (and I hope, rather than trust, that we are). The real is here present with us: water, air, stones, plants, animals, gravity, light. I think the best art has always worked against orthodoxies of religion and politics, to reassert the worth of the ordinary, the physical and the transient against the grandiose, puritan, metaphysical ideas of church and state. Don't the poems we love best sing of the transient beauty of hedgerow flowers, the fleeting joys and pains of love, of our occasional and tentative epiphanies in a mysterious world, as against the thousand year Reich, the tyrant's desire for immortality and the promised eternities of the official religions?

In an interview with W.N. Herbert you say that the prose writer is concerned with what Wittgenstein says you can say about the world, and the 'poet is trying to get into that area, and work in that area where you can't say about the world, you can only show'. Would you explain this sentence?

I'm not sure I used the right example there, using Wittgenstein. A better way of saying it might be to make a distinction between taxonomy and invocation in language. We need to observe and describe the world, in order to negotiate it well, and this respective activity might be called the taxonomic mode - summed up in the myth of Adam, where he names the animals. To name things, to describe a world, we must separate, make distinctions, break the continuum of the real up into meaningful fragments. Not only is there nothing intrinsically bad about this mode, it can even be a joyful way of apprehending the world (because I believe there is, or can be, a profound and fundamental affection in naming things). To name requires attention, or one might say attentiveness, and this seems to me closely allied to a notion of affection, of caring for things.

However, once we have named, we are in danger of thinking this labelled and fragmented world is all the reality we have, that there is nothing else. One might say that we forget that the world is more than the sum of its parts. There is another way of seeing the world, another mode, which I want to call invocation. This is well expressed by the myth of Orpheus, who could make new, as yet unnamed, creatures out of thin air, merely by singing. This myth, it seems to me, is necessary as a balance to the story of Adam. Invocation is the mode by which we reintegrate the things of the world. One might see this mode as essentially metaphorical: for, as Hannah Arendt says, 'Metaphors are the means by which the oneness of the world is brought about'. Invocation, then, is an attempt to bring about the oneness of which Arendt speaks: a oneness which is 'out there' in the world, and is only ever fractured in our imaginations. I see the invocative aspect of poetry (of all art) as a healing power, in so far as it restores the oneness of the world, and our continuity with 'the things of the world', especially with other living things. To this extent, invocation can also be described as an ecological pursuit.

Of course, it should go without saying that we need both the taxonomic and the invocative modes in order to live as spirits in the world. This talk of modes, this rather simplistic picture of a complex and shifting awareness, is not intended as a dualistic, or oppositional, description, but as an account of a binary, or complementary, relationship. In other words, these two modes are not 'real', they are imaginative tools, by which we restore balance in our dealings with everything that is 'other'.

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

I tend to see a poem as an organic entity, with a life of its own. Once it is out in the world, it's on its own.

I am struck by the way in which your poems contain a special perception of light and colour, especially colour which you define almost with an artist's precision ('scarlet and cherry red'; blanc-de-Chine', etc.) Is there any painter who

taught you how to read and observe the external light and details of reality?

Too many to number here. I have learned from a variety of artists – painters, printmakers, photographers – from Edvard Munch (a strong presence in my recent poetry) to Agnes Martin (a subtler influence, at the spiritual level, one might say). In a more direct way, I have learned much from working with artists on collaborative projects (for example, on 'Evidence' with Callum Innes, or 'A Tayside Inventory' with Will Maclean). Also, my wife is an artist, working in stained glass, which adds another dimension to thinking about light and colour.

The relationship between man and landscape is something you also insist upon in your novels. Do you think there is a different way of relating ourselves as human beings to the external natural reality?

I think this is the key question for all of us, at this point in our history. Before I go any further, though, I'd like to make a couple of points on terminology, with regard to 'landscape'.

I do not find the term 'landscape' very useful, in discussions of this nature. For me, 'landscape' means something passive, something looked at, seen as an object to be admired, or appropriated, or managed in some way, and as such, is a denial of the land as a living, organised entity. I prefer to speak of terrain, when referring to the land in a general sense, and to use the term 'habitat' when speaking of a specific area. For me, the word 'habitat' suggests something active, a living, inhabited, highly organised entity, which we share with other animals and plants, which is constantly changing of its own accord, which is not simply there for our use or entertainment (this does not preclude our using it, of course, with due respect for those others with whom it must be shared). None of this is new, of course, but it bears repetition, for clarity's sake.

Clarifying the language we use with regard to the land is a first step towards answering the question regarding our relationship with 'external natural reality'. Moving beyond such terms as 'landscape' we become aware of the land as something shared (as

habitat) and as given (terrain). By way of this process, we may come to an understanding that 'the world' is something that is created, moment by moment, in a complex, mysterious, *shared* process. That all beings make up Being, as it were. 'The world is everything that is the case' can be read as a realist statement, in one sense: what is the case is given, is always changing, is capable of being modified by all. The course of the twentieth century might be seen as a philosophical investigation into this external natural reality.

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

I couldn't agree more with this description – I am interested to hear that you found this 'new sacrality' in Scottish writing in particular. Or perhaps I have misunderstood. I find exactly what you describe in the Russian Acmeist poets, for example (especially Mandelstam), in Greek and Spanish language poets (Seferis, or Paz, for example), in quite a number of contemporary American poets (Mary Oliver, Allison Funk, Jorie Graham, Linda Gregerson, Brigit Pegeen Kelly, Chase Twichell and Robert Wrigley, to offer just a few examples). It's there in D.H. Lawrence's poetry, isn't it? In Wallace Stevens, too. There are just a few examples, off the top of my head. Maybe you could say that the *general* trend in twenty century poetry has been towards this secular/ agnostic sacrality. Perhaps we could even say that there was a similar trend in the wider range of twentieth century thinking – in Bergson, in phenomenology, in 'Lebensphilosophie'; in Merleau-Ponty, in Heidegger, even in some of Wittgenstein; in the emergence of eco- and eco-feminist political thought, and in a growing appreciation of the knowledge, skills and insights of 'indigenous' people; in literary criticism and commentary (from Gary Snyder, say, through Mary Oliver, to Jonathan Bate); in the work of musicians such as Michael Tippett, Arvo Part, John Adams,

and the increasing recognition of music created outside the 'Western classical' mainstream (Adams, for example, has cited Nusrat Fateh Ali Khan as a significant influence). In the visual arts, one looks to the painter Agnes Martin, or the photographer Raymond Moore, in film to Terence Mallick, Andrei Tarkovsky and others – the list could go on and on.

Why is this? It's an interesting question, and I only have the most provisional of answers to suggest. One might be that the religious hierarchy hijacked the sacred from commonplace lived experience and set it apart, in the tabernacle, on the altar, for its own purposes (just as the ruling classes hijacked the *genius loci*, the sacredness of *place*, to create the corrupt fiefdoms which they would naturally administer and control). In both cases, the aim was to obtain and enjoy power: over others, over natural 'resources', over the earth itself. And poetry is a democratic art, one might say, in so far as it opposes this power with joy, with the affirmation of all that we cannot control, of everything which has no market value, of that freedom which, as Marx said, arises naturally from 'the recognition of necessity'.

Do you consider yourself a Scottish poet or a British poet writing in the United Kingdom?

Emerson says that 'every actual state is corrupt'. I would tend to agree with him. I have never felt any particular loyalty to a country, or government, only to habitats, and local communities. I could imagine feeling a deep civic loyalty to a community which raised taxes to fight poverty, rather than a war (as our Chancellor has just suggested the British government will do). But I cannot imagine that community as a state, in all honesty.

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

Is there a 'New Scotland'? What I see is mostly business as usual, for landowners, corporations and vested interests of various kinds. What is urgent in the new Scotland, as elsewhere, is a recognition of the need to change our way of living, in a search for environmental

justice and a meaningful way of dwelling with the land, with water, and with the sky. I actually believe that everything else depends upon this, and that without a sound ecological base, all our efforts at social justice are doomed to failure. We have to change the way people think, beginning with the recognition that there is nothing interesting about greed, or violence, or manipulation. The powerful, the very rich, the violent, are suffering from a socially-legitimised psychosis, a psychosis intimately connected, unfortunately, with our ideas of manhood, and social worth. In Scotland, around one in four women report incidents of domestic violence at some point in their lives - these are only the reported figures. In Scotland, large tracts of the land are owned and mismanaged on behalf of people - the very rich, corporations, trusts - who have no interest in that land other than as a source of cash (often in the form of subsidies extracted from ordinary taxpayers). Scottish soil is foully polluted, and we are obliged, against the will of the majority, to give shelter to military and industrial facilities whose record on pollution and unjust aggression is deeply disturbing. Just three examples of problems we have here, though they are not unique to Scotland. I do hope for a 'New Scotland' - but we are not there yet.

If you should think about your poetical production, would you find a single character which distinguishes your writing?

If pressed, I would say that my work is mainly concerned with the relationship between humans and the rest of the world (let's use the term 'The Other' here, following Levinas, but with some reinterpretation of this term).

I am very much affected by Levinas's philosophy, especially with regard to our responsibility to 'The Other'. But this other, I would read not just as the human, but as the 'more than human' other, i.e. all living things. Our responsibility is to respect and protect all living things. To honour this vast 'Other', however, we must also respect all habitat: for we cannot honour other living things if we damage or destroy their sources of shelter, nourishment and

play. Thus we must honour all things, from the air, to rocks and soil, to trees, to all waterways, to the ocean, to the wind, to pond life, to Arctic mosses, to temperate forest, to silt, to reedbeds, to glaciers - everything that is, is a habitat.

At the same time, this demand that we honour The Other is also a call to enlightened self interest. For the truth is, we are not separate from The Other, we do not, and cannot, live 'apart' from the rest of the world. Every action in the world, however seemingly insignificant, has some consequence for us, as individuals, as human societies. The one blessing of the twentieth century is that we have just begun to understand this.

My poetry works at the borderline between 'self' and 'other' - partly with a view to undermining the feelings of separateness that makes us capable of damaging the world in which we live, the metahabitat that we must share with all other things. Of course, I have other concerns, but this is central. Naturally, this relationship between 'self' and 'other' can be explored in many ways - in the so-called 'nature poem', or in love poems, for example. At the core of these explorations, however, I believe, lies a fundamental concern with healing, in its broadest sense: not the healing of the world, or of 'the other' so much as a healing of oneself, sufficient to allow for a continuation of meaningful and non-destructive play between self and other. -

**Kathleen Gyssels et
Gaëlle Cooreman**

**«Autour du 'Faux-Bourg Saint-Denis'»:
une causerie avec
Louis-Philippe
Dalembert (23 février
2008)**

Louis-Philippe Dalembert est né à Port-au-Prince en 1962. Diplômé de l'École normale supérieure de sa ville natale, il poursuit ses études à Paris, à

l'École supérieure de journalisme et à la Sorbonne Nouvelle. Il y obtient une thèse en Lettres Modernes sur Alejo Carpentier. Après avoir exercé le métier de journaliste pendant plusieurs années, il s'établit à Rome en tant que pensionnaire de la Villa Médicis et vice-secrétaire culturel de l'Institut Italo-Latino-Américain. En 1996, il retourne brièvement en Haïti et séjourne à Jérusalem avec une bourse de résidence UNESCO-Aschberg. Aujourd'hui, il partage son temps entre Paris et Rome.

Dalembert est l'auteur (tant) de romans, de poèmes, de nouvelles et d'articles. Parmi ses oeuvres les plus connues figurent *Le Songe d'une photo d'enfance* (1993), *Le Crayon du bon Dieu n'a pas de gomme* (1996), *L'Autre Face de la mer* (1998) et *Rue du Faubourg Saint-Denis* (2005). Il a également publié (un récit) avec Laënnec Hurbon et David Damoisson un numéro spécial de la revue *Autrement* sur le vaudou haïtien, intitulé *Vodou! Un tambour pour les anges* (2003). Dalembert vient d'obtenir, en 2008, le prix *Casa de las Américas* pour son dernier roman, *Les Dieux voyagent la nuit* (2006).

Nous rencontrons l'auteur haïtien dans sa rue, Rue du Faubourg Saint-Denis, à la veille de son départ pour Copenhague dans le cadre de la semaine de la Francophonie. Nous abordons les thématiques essentielles de son oeuvre, ainsi que la problématique migratoire qui s'y filtre toujours, de manière originale et surprenante.

1. Délits et délices du vagabondage

G.C.: (Gaëlle Cooreman): Tant votre vie que votre oeuvre sont marquées par ce que vous appelez le «vagabon-



dage». En effet, vous avez vécu en Haïti et à Paris, ainsi qu'à Rome et à Jérusalem, où vous viviez de votre plume en tant qu'écrivain résidant (Villa Médicis - UNESCO).

De plus, la migration est une thématique très développée dans votre oeuvre. Pourquoi ce concept de vagabondage, plutôt que, par exemple, la migration, l'exil, l'errance? Et comment qualifier des migrations non volontaires comme le *Middle Passage*, la migration des *braceros* en République dominicaine, la migration des *boat people*, etc. Est-ce que ce n'est pas un peu «badiner» avec la condition migratoire?

K.G.: (Kathleen Gyssels): Ne risquez-vous pas de heurter certaines sensibilités lorsqu'on voit des images de *boat people*? A entendre quelqu'un parler, dans le sillage de Baudelaire, de «vagabondage», n'est-ce pas dédramatiser une condition haïtienne associée au tragique? Est-ce que vous vous démarquez consciemment de cette conception plutôt dramatique de la migration, qui est pour moi inhérente à la condition haïtienne?

L.P.D.: (Louis-Philippe Dalembert): La migration est inhérente à la condition haïtienne et ce, dès le départ. Ce qui est aujourd'hui l'essentiel de la société haïtienne, ce sont des gens venus d'ailleurs, aussi bien les Mulâtres de souche européenne, ou syro-libanaise, ou la masse des Noirs de souche africaine. On est tous venus d'ailleurs, même si les peuples caraïbes, les sociétés amérindiennes ont laissé des traces évidentes dans l'Haïti d'aujourd'hui. La migration participe donc de l'identité même de l'Haïtien et plus largement du Caribéen. L'erreur souvent, vu que la majorité des Haïtiens est noire, c'est de dire que le pays est une branche d'Afrique transplantée en Amérique. C'est nier le mélange issu des parcours migratoires qui s'y sont rencontrés. Il y a un deuxième élément, qu'on retrouve par exemple dans le vaudou. La mort y est perçue comme un passage de la terre haïtienne à la «Guinée». Une certaine conscience donc de ne pas être d'ici, comme le souligne une chanson vaudou très connue: «mwèn pa moun isit», en d'autres termes «je suis d'ailleurs».

Les Haïtiens sont donc conscients d'être de passage. Cela peut signifier de passage sur le sol haïtien, quelque chose comme un violent espoir de retour à la terre natale, qui aurait été intériorisé par les esclaves arrachés à l'Afrique. Cela peut tout aussi bien signifier de passage dans la vie, conscients de leur condition d'être humain. Cela est bien ancré dans l'esprit haïtien, analphabète, illettré ou intellectuel. Il y a aussi l'expression «lòtbòdlo» ...

G.C.: ... que vous reprenez dans *L'Autre Face de la mer*.

L.P.D.: En effet. Une expression qui prend encore plus de sens avec une «diaspora» de plus en plus importante. Une partie de cette diaspora, vous l'avez souligné, s'est créée et continue de se créer dans des conditions souvent tragiques... J'en suis conscient. Mon travail en rend parfois compte. C'est le cas, justement, dans *L'Autre Face de la mer*. Néanmoins, je refuse de m'enfermer dans le dolorisme à travers lequel il serait de bon ton de percevoir l'Haïtien, comme s'il n'y avait que ce seul prisme pour donner une idée d'un peuple. Il est toujours dangereux, aliénant même, de se regarder d'abord avec les yeux de l'Autre. Le peuple haïtien, comme tout peuple, vit, chante, danse, fait l'amour, échafaudes des rêves d'espoir... au-delà du regard compatissant de l'Autre. J'ai envie de dire, pour parodier Brassens, «en s'foutant du regard de l'Occident honnête». Quant à moi, mes épaules sont trop faibles pour supporter seul cette charge. D'ailleurs, personne ne me l'a demandé, ni à moi, ni à aucun autre écrivain. Pour finir, il n'existe pas une condition migratoire qui ne serait synonyme que de tragédie, de douleur. Il existe aussi, surtout en Haïti, des individus libres désireux de mordre, comme d'autres, dans le bout sucré de la vie.

K.G.: Pour revenir au vagabondage, vous auriez parfaitement pu parler avec Glissant de «nomadisme circulaire». Vous ne vous situez pas dans le sillage d'un penseur qui a théorisé des notions (pour moi) plus ou moins similaires? Lorsqu'il parle de «nomadisme

circulaire», Glissant désigne parfaitement cet aller-retour qui caractérise grand nombre d'auteurs antillais, haïtiens et caribéens. De plus, ce «nomadisme circulaire» est considéré comme une opportunité, comme l'exprime si bien Walcott lorsqu'il déclame:

I'm just a red nigger who love the sea
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation.
(«The Schooner 'Flight'»)

Cette hybridité identitaire au niveau généalogique, cette multiplicité qui s'accroît à mesure que l'on voyage (et se déplace) vous caractérise sans doute aussi.

L.P.D.: Je préfère l'idée de vagabondage à l'exil, l'errance ou le nomadisme. Pour moi, «exil» ou «errance» sont des mots lourds de connotation. Dans le cas de l'exil, il s'agit de connotations politiques. Or, je n'ai jamais été un exilé politique. Certes, il y a eu des moments, notamment lors du premier coup d'Etat contre Aristide, où on m'a conseillé de ne pas aller en Haïti. Mais ce n'était tout de même pas l'exil. J'ai trop de respect pour la souffrance de ceux qui ont véritablement été exilés politiquement et n'ayant pas été interdit de séjour en Haïti, je refuse le mot «écrivain de l'exil» ou «écrivain exilé». De même, je ne peux assumer le mot «errance», qui me rappelle trop mon éducation judéo-protestante. Jusqu'à la fin de l'adolescence, j'ai été élevé dans cette notion de l'errance associée à la malédiction divine. Là aussi, c'est lourd à assumer, cette idée de condamnation, de fardeau. Tout comme l'exil, l'errance est une condition subie. Le Juif n'a pas demandé d'être exilé et cela tout au long de son histoire de peuple. L'image du Juif errant renvoie d'abord à une condition subie, à la «malédiction divine». Outre le paramètre religieux, il y a aussi l'Histoire. C'est le cas, par exemple, à la fin du XVI^e siècle quand l'Espagne expulse les Juifs de son territoire. Pendant la Seconde Guerre mondiale, des millions d'autres sont obligés de fuir la terre natale. On est là en présence de phénomènes subis par la

communauté juive. Enfin, je ne me reconnais pas dans le terme de «nomadisme», phénomène hérité, subi donc, d'un contexte culturel et familial de certains pays africains ou d'Europe centrale. Subi à double titre, car il arrive de plus en plus souvent que ces nomades ne puissent assumer leur condition de vie, les frontières leur étant fermées.

Voilà pourquoi, personnellement, je ne pourrais pas assumer tous ces mots. Pour moi, l'idée de «vagabondage» relève d'un choix conscient et assumé, dont on retrouve les traces dans mon travail d'écrivain. C'est d'abord un clin d'œil à la grande Histoire. Je pense ainsi au «délit de vagabondage», inscrit dans le code pénal haïtien, dont on trouve déjà les traces dans le code rural de Toussaint Louverture. Tout individu qui n'était pas en mesure de justifier son absentéisme était inculpé de délit de vagabondage et forcé à regagner les champs. Cela sera repris et justifié, après l'indépendance, par les gouvernements successifs. C'est comme si, avec ce «délit de vagabondage», tu ne pouvais jouir, malgré la fin de l'esclavage puis l'indépendance, de ton *habeas corpus*. J'aime aussi les connotations du mot vagabond en Haïti.

K.G.: Est-ce que le vagabond est quelqu'un de rusé, d'espiègle, quelqu'un à qui on ne peut pas faire confiance?

L.P.D.: Il y a de ça. C'est aussi quelqu'un sans feu ni lieu, qui voyage sans direction claire, sans destination précise. Sur le plan historique et socio-culturel, il est détaché des liens et des lieux, ce qui renvoie justement au délit du code pénal.

Au niveau esthétique, mes personnages se déplacent toujours, même dans ma poésie. Dans mon recueil de poèmes, *Et le soleil se souvient...* («Grand Prix de Poésie de la Ville d'Angers», 1987), j'écris ainsi dans «le conte-poème du départ inachevé»:

puis il y eut tous ces départs et tous ces renoncements
ceux qui sont partis et ceux qui sont restés
ceux qui sont partis de n'avoir pas pu rester

ceux qui sont restés de n'avoir pas pu partir
ceux qui sont partis pour n'avoir pas osé rester
par peur de crever ou à la recherche du pain distrayant.
et ceux qui sont partis comme ça pour partir, pour n'être plus là...
(«Conte-poème du départ inachevé...»)

C'est cette dernière partie que j'assume: «ceux qui partent comme ça, pour partir, pour n'être plus là». Certains critiques parlent de littérature du déplacement. Moi, je préfère, pour les raisons mentionnées, parler de vagabondage. Mes personnages sont toujours en partance, même à l'intérieur du pays. Dans *Le Crayon du Bon Dieu n'a pas de gomme*, il y a un va-et-vient réel, physique, entre le village du personnage et la capitale, et ce va-et-vient va se prolonger dans un rêve d'ailleurs, puisqu'il rêve de partir à l'étranger. Il admire les manœuvres des avions de derrière la grille de l'aéroport. Au niveau du temps, il y a un autre va-et-vient, puisqu'on passe de l'enfance à l'âge adulte et vice versa. L'adulte a émigré et il retourne au pays natal. Il s'ensuit une dualité aux niveaux de l'espace et du temps. Cette dualité est typiquement haïtienne, typiquement vaudou. Dans le vaudou, on a cette croyance très forte du double. Ainsi, quelqu'un qui est possédé par un *Iwa* devient lui-même l'esprit qui le «chevauche». En d'autres termes, il est le *Iwa* qui va donner un message au fidèle. En réalité, ce membre de la confrérie s'envoie ainsi un message à lui-même: «*Di chwal mwen...*» («dis à mon cheval...»). Ce sont les autres participants au service qui vont lui communiquer le message après la crise de possession. Ce dédoublement se traduit dans la plupart de mes textes, sauf peut-être dans *L'île du bout des rêves*, par un double espace-temps.

K.G.: Mais depuis votre décision ferme de ne plus vous réinstaller en Haïti, vous maintenez toujours et toutefois «vagabondage»? Cette notion ne s'est nullement affaiblie?

L.P.D.: Ah non, pas du tout. Au contraire, cela l'a accentuée davantage. Cela dit, je passe en moyenne

deux, trois mois par an en Haïti. En fait, ce qui me gêne, c'est l'idée, le mot même d'«installer». Ça fait un peu grand bourgeois. Et l'idée de s'installer quelque part me laisse une drôle d'impression, comme si elle entraînait avec elle la fin de la vie. C'est un peu comme à vélo, si on s'arrête, on tombe.

G.C.: Vous «vagabondez» aussi entre différents genres littéraires. Vous êtes journaliste, vous écrivez des textes informatifs, des romans, des nouvelles, de la poésie, etc. Dans *L'Autre Face de la mer*, vous expérimentez même plusieurs genres à l'intérieur d'un seul livre.

L.P.D.: En effet, il y a un va-et-vient à l'intérieur même de l'écriture. Je ne parle pas du fait d'écrire des nouvelles, des romans, de la poésie, mais du fait qu'à l'intérieur d'un roman comme *L'Autre Face de la mer*, il y a le passage du poétique au romanesque, d'un genre à l'autre, parfois aussi d'une langue à l'autre. Je refuse l'enfermement dans un genre. Tout comme je n'aime pas être enfermé dans un espace linguistique, ethnique ou national.

II. Faux-Bourg Saint-Denis

K.G.: En se promenant de la Gare du Nord à votre rue, la Rue du Faubourg Saint-Denis, on se rend compte à quel point votre roman éponyme s'inspire du décor réel de cette rue commerçante où, à chaque coin de rue, se regroupent des petits groupes de vendeurs. Ils sont maintenant plus originaires de l'Europe de l'Est qu'africains, indiens, ou encore... parisiens. Un exemple de passage que j'aimerais vous rappeler est le suivant:

«N'empêche par moments, quand ça devient trop Kinshasa sur Seine, il lâche la volaille. Alors on voit tout ce beau monde s'égailler comme des vautours en train de ripailler sur une carcasse et qu'auraient biglé la crinière d'un lion à l'horizon. Les dealers avalant leurs barrettes de shit, les Pakis emmenant les réchauds tout allumés dans leur fuite, les vendeurs jaunes à la sauvette leur bric-à-brac, les Yougos ramassant à la

volée leur jeu de Bonneteau et leur boîte en carton» (*Rue du Faubourg Saint-Denis*)

L.P.D.: Avant, j'ai habité pendant des années à Belleville. Puis j'ai déménagé ici, à la Rue du Faubourg Saint-Denis, où je retrouve non pas les mêmes populations, mais le même caractère composite de la population.

K.G.: L'on y retrouve énormément de salons de coiffure afro, de restaurants mauriciens, de petits magasins pakistanais, de *take away* asiatiques, etc.

L.P.D.: Il y a effectivement un monde très bigarré. Si tu veux te faire couper les cheveux, tu as l'embaras du choix parmi les salons de coiffure africains et antillais. Si tu veux manger indo-pakistanaï, il y a quantité de restaurants. Tu as aussi les Turcs, et tous les Européens de l'Est qui ont déferlé ici. Les gens qui étaient à Sangatte avant se sont retrouvés (après quelques années) ici dans le dixième arrondissement, près des deux grandes gares du Nord et de l'Est. Il y a deux ans, ils se rassemblaient dans le square Villemain. Cette rue a toujours été une rue populaire, sauf que le paysage humain a changé. La clientèle aussi a changé, les gens qui animent les petits commerces ne sont plus des Français de souche. Tu le sens d'ailleurs en entrant dans les rares petits commerces tenus par des Français, les types sont devenus moins accueillants. Dans *Rue du Faubourg Saint-Denis*, tous les gens qui habitent cette rue, à part madame Bouchereau, viennent d'ailleurs. Monsieur Kahn, on ne sait pas d'où il est, mais on sait qu'il a fait la guerre des Six-Jours, etc. La maman de Ti-Jean vient d'Haïti. Je me mets à la place de madame Bouchereau, la petite vieille Française qui regarde tout ça et panique. Elle est antisémite sur les bords, ne supporte pas le voisin d'en face, Monsieur Kahn, qui se trouve être un Juif. C'est un nom de famille juif, mais il y a aussi des Kahn qui sont devenus chrétiens. Lui, il s'en fout d'être Juif ou non. Il se moque en quelque sorte du regard de l'Autre. Or, aux yeux de la vieille dame, il est un «sale Juif». En bon anarchiste, lui, il s'en fout, mais elle ne continue pas moins de l'épingler comme Juif.

Mais qui va apporter de l'aide à madame Bouchereau? C'est cette population qui l'angoisse et fait vaciller son monde.

G.C.: Mais il n'y a pas que le *Juif du palier* que Madame Bouchereau ne supporte pas. Elle ne supporte pas les Arabes non plus.

L.P.D.: Les Mahométans, c'est son mot. Avec elle, on est dans une logique d'exclusion, de méfiance réciproque et de stéréotypes. Au quotidien, il y a plein de petits conflits qui se règlent, alors que le vrai enjeu est ailleurs. La petite guerre qui consiste à s'entre-détruire entre eux, à rendre la vie désagréable aux autres «groupes» d'étrangers cache le réel enjeu de la société faussement multiculturelle française.

K.G.: Dans *Rue du Faubourg Saint-Denis*, l'on retrouve la même indignation devant le sort du troisième âge que dans *Un Plat de porc aux bananes vertes* de Simone et André Schwarz-Bart. Est-ce peut-être un roman qui vous a inspiré?

L.P.D.: Non, pas particulièrement. Le seul roman schwarz-bartien qui ait laissé sur moi un impact est *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart. L'intertexte assumé dans *Rue du Faubourg Saint-Denis* est *La Vie devant Soi*, de Romain Gary. Revenons sur la dualité. Gary-Ajar, c'est aussi un auteur double, recevant une première fois le Goncourt sous le nom de plume Gary, puis une seconde fois, sous le nom de plume Ajar. Drôle d'auteur donc que celui qui entre dans le monde mondain français, qui «infiltrer» la République des lettres et crée des personnages doubles. Gary-Ajar a fait plus que changer de nom de plume, de Romain Gary à Emile Ajar. Il a changé du tout au tout son écriture, sa langue, son style. Il a voulu reprendre une autre écriture, jouer avec les possibilités inouïes qui s'offrent à lui, tantôt verser dans tel ou tel genre, dans telle ou telle langue, tel ou tel registre, tantôt dans un autre. Ensuite, Romain Gary, c'est quelqu'un qui a vécu avec une mère juive très ambitieuse. Une mère éprise de la carrière de diplomate de son fils unique.

Il est donc celui qui est obligé de ne pas décevoir sa mère. C'est donc aussi un clin d'œil au personnage de Ti-Jean et à la matrifocalité antillaise. Les mères antillaises, tout comme les mères juives, les mères italiennes, peuvent être très possessives. Au niveau de la langue, Ajar a deux types d'écriture. Il y a d'abord le Gary qui manie une langue classique, aspirant à satisfaire sa mère. À côté de cette langue très classique, il y a une autre qui l'est beaucoup moins, qui est plus moderne, c'est la langue de *La Vie devant soi* et de son roman extraordinaire *Pseudo*. On y trouve le personnage de l'oncle tyranique dont le surnom est Tonton Macoute. Encore une référence à Haïti. Dans *Rue du Faubourg Saint-Denis*, j'ai voulu retrouver cette langue plus moderne, populaire, c'est ce que j'ai appelé l'argot classique.

III. Babel: l'argot et l'arrangement des langues

G.C.: S'agit-il d'une langue réelle, basée sur ce que vous entendez autour de vous, ou est-ce plutôt une langue construite, un jeu de votre part, qui, certes, emprunte beaucoup à l'argot?

L.P.D.: C'est complètement inventé. Il y a là quelque chose d'oxymorique. En principe, l'argot relève de codes linguistiques non classiques, mais j'ai voulu une langue qui puisse être lue par des gens de tous âges. Compréhensible aussi bien par des lecteurs de quatre-vingts ans que par des lecteurs de moins de vingt ans! Mon objectif était de trouver, j'espère y être arrivé, une façon de parler reconnaissable par plusieurs générations. En même temps, cet argot peut-être lu et entendu par des Français tout comme par des Haïtiens, des Antillais, des Belges, des Suisses. Dans le premier et le deuxième chapitre, le lecteur habitué à mes premiers livres ne sait pas trop sur quel pied danser. Puis très vite, il se laisse aller et à part les quelques mots de verlan que j'utilise, «meufs», «keufs», etc., ça reste compréhensible.

K.G.: Moi, je ne comprenais pas tout; c'est voulu, non?

interview

L.P.D.: Oui, mais vous avez compris l'essentiel; c'est ça qui m'intéresse.

K.G.: Mais donc pas de glossaire.

L.P.D.: Ah non!

K.G.: Et pas non plus cette volonté d'émanciper quel registre que ce soit. Ce n'est pas comme les créolistes qui veulent que le créole devienne...

L.P.D.: Ah non, pas du tout. J'ai cependant le projet d'écrire aussi en créole et je l'ai fait. J'ai un roman en créole qui sort au mois d'avril en Haïti.

K.G.: Et qui parle de quoi?

L.P.D.: C'est toujours la même chose, cela parle de folie. Je suis encore du côté du dédoublement, parce qu'il y a, d'une part, le personnage qui raconte et, d'autre part, quelqu'un qui raconte l'histoire du type qui devient fou et les actions de folie qu'il va commettre. L'on voit le type fou qui agit, délire, et l'autre qui raconte sa vie d'homme normal. Donc il y a de nouveau cette dualité.

K.G.: Je ne veux pas théoriser, mais est-ce que ce n'est pas le «délire verbal» dont parle Glissant?

L.P.D.: Je me situe, pour ma part, du côté du vaudou. Dans le vaudou, la personne qui commence à parler, déparler, on dit qu'elle parle en langage. Mais on retrouve ça aussi dans les églises protestantes en Haïti, où à un moment donné, quelqu'un se lève et parle en langage aussi. C'est une transposition du vaudou dans le protestantisme. Ils parlent en langage comme si on était en présence de chevauchement ou de crise de possession vaudou, mais on est dans le protestantisme. Ma quête, c'est d'essayer de renouveler la langue, de faire en sorte, si possible, que chaque langue corresponde à une histoire donnée. Par exemple, la langue de *L'Île du bout des rêves*, qui ressemble à un roman d'aventures -c'est un faux roman d'aventures- semble légère. Cependant, j'en avais besoin pour introduire un certain nombre de questions existentielles du narrateur. Le

vagabond qui voyage, complètement déraciné, passe d'un pays à l'autre, d'une ville à l'autre, Naples, Santiago de Cuba, etc. Il y a aussi une forme d'inquiétude qui traverse ce livre. J'avais besoin de la légèreté de la langue pour l'introduire. Tout comme j'avais besoin de l'intervention d'autres langues dans l'écriture, l'italien, l'espagnol, l'anglais, le créole, pour traduire le vagabondage du personnage. J'espère que ce n'est pas gratuit. Ça correspond à la réalité du récit et aussi à mon vécu. Dans mon dernier recueil *Histoires d'amour impossibles... ou presque*, le personnage d'une des nouvelles parle à un moment donné en hébreu. Il est important pour moi que ce soient des langues qui m'ont traversé à un moment ou un autre. Pour moi, la langue fait partie de la trame romanesque. Ainsi, dans *L'Île du bout des rêves*, le personnage du Belge parle une langue sans aucun accent. C'est l'intonation de ceux qui maîtrisent plusieurs langues sans qu'on puisse dire qu'ils ont un accent créole, flamand, wallon ou parisien, etc. Tu as des gens qui parlent parfaitement français, mais en France, où l'identité passe par en grande partie par la langue, on dit à chaque fois: «Il a un petit accent.» Est-ce que le parisien n'est pas un accent? Pour le Marseillais, par exemple, le Parisien a un petit accent.

G.C.: Les Parisiens pensent toujours qu'ils sont la norme.

K.G.: Tous les autres ont un petit accent.

L.P.D.: J'ai dit que le personnage n'a pas d'accent précis, parce que c'est quelqu'un qui a vécu un peu partout et connaît toutes ces langues. Mais les langues sont tellement contaminées les unes par les autres qu'à un moment donné, l'accent disparaît. Moi, si je veux, je peux parler l'italien avec un accent romain, mais seulement si je me concentre. Si, par contre, à un moment donné je parle italien, c'est avec un accent de nulle part. Quand je vais en Haïti, les gens me disent que j'ai un accent français. Et quand je suis en France, on me dit que j'ai un petit accent. C'est ça, la langue.

IV. «A histoire tragique, écriture ironique» (Jean-Claude Charles)

G.C.: Est-ce que l'humour et l'ironie sont pour vous des façons de rendre compte des aspects les plus pénibles de l'histoire haïtienne, comme par exemple les *boat people* dans *L'Autre Face de la mer*, sans pour autant adopter un ton pitoyable? De plus, lorsqu'on compare *L'Autre Face de la mer* à *Rue du Faubourg Saint-Denis*, l'humour semble avoir une fonction tout à fait différente. Celui-ci est plus léger, malgré le sérieux du sujet (la mort de nombreuses personnes âgées lors de la canicule de 2003), tandis que celui-là adopte un ton plus grave, voire sarcastique.

L.P.D.: D'une part, ça correspond à ce que je suis, quelqu'un d'assez pudique. Ensuite, c'est le refus de la victimisation. En Haïti, il y a des gens démunis qui, malgré tout, ont le sens de l'humour. Bref, plus que l'humour ou l'ironie, il y a l'autodérision. C'est une forme de protection. Vaut mieux rire que pleurer.

En même temps, l'humour et l'ironie ont une fonction précise, si on peut parler en ces termes. Pour moi, cette fonction, c'est le refus de la victimisation. L'autodérision permet de prendre une certaine distance par rapport à la souffrance. En revanche, dans *L'Autre Face de la mer*, ça s'approche du sarcasme; c'est parfois très sarcastique.

G.C.: Les requins qui jouent avec les corps...

K.G.: Ça va très loin.

L.P.D.: A une certaine période en Haïti, avant la chute de Duvalier, le phénomène des *boat people* était très fort. Il y avait beaucoup de bateaux, de petits bateaux de rien du tout, qui faisaient naufrage, tous les jours. Et tous les jours, on pouvait écouter à Radio Haïti Jean Dominique qui énumérait les victimes. Je connais tout ça. Des gens de mon entourage ont essayé de partir et sont revenus vivants après un naufrage. Avec Theodor Adorno, Primo Levi se demandait «comment écrire après Auschwitz»? Comment parler de tout ça, même s'il s'agit de deux évé-

nements sans commune mesure? Tu peux tomber dans une espèce de gravité qui devient morbide à la fin. Tu finis par faire du Celan et puis tu te suicides. Mais il se peut aussi que l'humour, ou l'ironie plutôt, devienne un voile qui te permet d'accepter, de continuer à accepter la condition humaine.

G.C.: Et la poésie alors? Les passages poétiques dans *L'Autre Face de la mer* sur le *Middle Passage* sont par contre très sérieux, surtout en comparaison avec le texte romanesque sur les *boat people*. Est-ce qu'il est possible d'être sérieux dans la poésie et non pas dans le genre romanesque?

L.P.D.: J'aurais pu faire un autre choix, mais qui n'est pas de mon héritage culturel et poétique. Je connais maintenant de plus en plus de poètes de l'Europe de l'Est, qui ont mis beaucoup d'humour dans la poésie. Ce sont des petits poèmes très courts. Je me suis essayé un peu à des textes comme ça, que je n'estime pas finis et que je n'ai pas publiés jusqu'à présent. Au moment de la rédaction de *L'Autre Face de la mer*, j'étais encore dans le registre de la gravité, parce que je n'avais pas un autre héritage.

K.G.: Est-ce que la poésie n'est pas le genre intimiste par excellence? Je la trouve quasiment incompatible avec une propension au rire et certainement pour ces matières-là. Alors que même le cinéma a exploité de façon comique la Shoah avec *La vita è bella*. Par contre, j'ai rarement rencontré une poésie qui me fait même sourire.

L.P.D.: Moi, j'en ai trouvé pourtant. J'en ai trouvé par exemple dans les vers du poète bosniaque (il n'aimait pas qu'on dise de lui qu'il était bosniaque) Izet Sarajlic, décédé en 2002. Il était un poète extraordinaire qui écrivait des textes avec un humour noir inouï. Je ne résiste pas à l'envie de vous citer un de ses courts poèmes, dont certains sonnent parfois comme des aphorismes:

Si j'ai survécu à tout cela,
c'est grâce à la poésie
et aussi à une dizaine ou à une quin-

zaine
de personnes,
des gens ordinaires,
saints de Sarajevo
que je connaissais à peine avant la
guerre.
L'État a également fait preuve
d'une certaine compréhension à mon
égard,
mais chaque fois
que j'allais frapper à sa porte,
il était parti,
tantôt à Genève,
tantôt à New York.

Est-ce propre à cette région du monde? Je n'en sais rien. Toujours est-il que ceux que je connais manient cette forme de poésie avec un humour très noir et ravageur. Or, la tradition occidentale bannit cela. En Occident, la poésie est un genre sérieux.

V. «Les dieux voyagent la nuit»: le vaudou en métropole

K.G.: Vous êtes l'auteur d'un numéro spécial pour la revue *Autrement* sur le vaudou, *Vodou! Un tambour pour les anges*, et vous venez de remporter le prix *Casa de las Américas* pour *Les Dieux voyagent la nuit*. Dans *Rue du Faubourg Saint-Denis*, bien qu'il n'y ait apparemment rien d'haïtien, le vaudou s'infiltré très subtilement. Maman Brigitte est peut-être le seul élément haïtien, c'est très vaudouïisant.

G.C.: Elle organise des services vaudou quand son fils n'est pas là. Il y a une scène après la mort de Madame Bouchereau, où Jean revient dans l'appartement et remarque qu'il y a des bougies, que cela sent le rhum. Elle, par contre, réplique en disant que ce n'est pas pour les enfants. Et puis son nom, est-ce qu'il ne réfère pas à l'épouse de Baron Samedi?

L.P.D.: Oui, bien sûr. Grann Brigitte, c'est une *gedé* et la femme de Baron Samedi. Donc, sans théoriser et sans tape-à-l'œil, je cherche à introduire le vaudou d'Haïti dans ce roman. Vous savez, Brigitte, simplement, ça peut être un prénom français, belge, suisse, haïtien. Toutefois, dans ma tête d'Haïtien, il y a quelque chose de plus que cette Brigitte-là. De plus, le per-

sonnage de Maman Brigitte vient de Desdunes, un petit village minuscule à côté des Gonaïves, la ville où a été proclamée l'indépendance d'Haïti. Dans *Rue du Faubourg Saint-Denis*, ce que j'ai évité de faire c'est de théoriser. Mais ce n'est pas parce que j'évite de théoriser que, derrière, il n'y a pas une réflexion préalable à cette écriture. Dans *Rue du Faubourg Saint-Denis*, il y a beaucoup de paramètres, dont certains très haïtiens. Ce qui fait que pour moi, c'est l'un des romans les plus haïtiens que j'aie écrit, si toutefois cela a un sens. Je l'ai fait par détour. Ce sont des petits trucs qui sont là, comme ça et qui regorgent de sens pluriels. Déjà, les prénoms, je les choisis en fonction des textes. Je ne laisse rien au hasard.

K.G.: Et le nom Bouchereau, est-ce que ce n'est pas un nom antillais?

L.P.D.: Il y a aussi des Haïtiens qui s'appellent Bouchereau. C'est là que je joue sur les sens: donner aux personnages des noms culturellement, géographiquement connotés, tout en sous-entendant autre chose. Jean est tout aussi vaudou, c'est Ti-Jean, figure espiègle et rusée. Ce n'est qu'à la fin du roman que sa maman dit à un moment donné «Ti-Jean».

G.C.: Mais d'autre part, dans le roman, il est mentionné qu'elle l'a appelé Jean exactement parce que ce serait un prénom typiquement français, et ceci afin de favoriser son «intégration».

L.P.D.: Bien sûr, mais c'est ironique. En même temps, on est là dans le détour. C'est à cause de ce vernis, au début, chrétien, que les esclaves ont réussi à garder le vaudou. Pensons également aux Marranes, des Juifs convertis au catholicisme, pour échapper à l'Inquisition. Par conséquent, le choix du prénom Jean, c'est du vernis. Jean est aussi bien Ti-Jean que le Jean franco-français. C'est aussi ce que font les Asiatiques. Leurs enfants nés en France ont souvent un double prénom, l'un français et l'autre asiatique.

VI. Paratexte et Parable

G.C.: Vos romans foisonnent de paratextes et d'intertextes. *Rue du*

interview

Faubourg Saint-Denis est entrecoupé de citations de Romain Gary et contient des épigraphes de Baudelaire et de Brel. *L'Autre Face de la mer* est précédé d'une épigraphe biblique et d'une épigraphe de votre propre oeuvre poétique, etc. Comment procédez-vous en matière paratextuelle et intertextuelle? Partez-vous d'un paratexte ou d'un intertexte bien défini avant la rédaction de l'oeuvre, ou est-ce que cela arrive au fur et à mesure que vous avancez dans l'écriture?

L.P.D.: Pas du tout. Je commence l'histoire d'abord et, au fur et à mesure, j'intègre des éléments de mon bagage culturel. Cela participe de la construction globale du texte. En même temps, c'est un hommage à des auteurs dont j'ai aimé l'oeuvre. C'est aussi une manière de faire de l'autobiographie sans que ce soit direct. Voilà ce que j'ai lu, la Bible, Carpentier, Baudelaire, qu'on retrouve dans le dernier recueil de nouvelles. Au détour d'une phrase, le narrateur dit littéralement: «ces monstres disloqués qui furent jadis des femmes». Ça, on le trouve dès le départ, dans *Le Songe d'une photo d'enfance*, par exemple, mon premier recueil de nouvelles. Le personnage d'un fou introduit dans son délire un vers du Sonnet d'Arvers: «Mon âme a son secret, ma vie a son mystère»: Mon âme a son secret, ma vie a son mystère:

Un amour éternel en un moment conçu.
Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.

C'est là, pendant que j'écris, que ça vient. Je tiens souvent à ce que cela fonctionne comme un clin d'oeil, une complicité avec ceux qui savent, sans que ça dérange pour autant ceux qui ne savent pas.

G.C.: Pour ce qui est de l'intertexte biblique, est-ce que ça ne rejoint pas un peu le concept de vagabondage, puisqu'il arrive souvent, notamment dans *L'Autre Face de la mer*, que vous interprétez l'histoire haïtienne/l'histoire caribéenne en fonction de la

Bible, et surtout de l'Ancien Testament. Que pensez-vous des connexions entre la diaspora noire et la juive? Est-ce que cette toile de fond biblique vous aide à mieux penser l'histoire haïtienne/caribéenne?

L.P.D.: Oui et non. Je me méfie des comparaisons, tout en empruntant des éléments à l'histoire de chaque peuple. A partir du moment que l'on commence à comparer, on va tomber forcément dans le piège de la victimisation. Par rapport au débat entre Noirs et Juifs, je refuse toute victimisation. Comme je l'ai déjà dit, cela ne signifie pas que je n'ai pas une conscience de l'histoire, j'en ai même une conscience très aiguë. Mais je ne partage pas, par exemple, l'avis des Haïtiens qui attribuent la responsabilité de la situation catastrophique d'Haïti uniquement aux Etats-Unis ou à la France. Il y a pire: tu peux tomber sur un Français ou un Américain amoureux d'Haïti et qui charge les Etats-Unis et la France plus qu'il ne faut. C'est oublier que la responsabilité incombe d'abord et avant tout aux Haïtiens.

Ensuite, il faut éviter le piège de la concurrence victimaire. Au bout du compte, sans vouloir minimiser la responsabilité historique de certains pays, tout se passe comme si nous nous battons afin d'attirer l'attention de l'ancien maître ou de l'ancien bourreau. Ah nous, les Juifs, on a plus souffert! Ah non, c'est nous, les Noirs! Je ne suis pas dupe. Je sais bien l'enjeu économique qui se cache derrière tout ça. Mais ce que je préfère, et dont je me sers, ce sont des éléments qui appartiennent en commun à ces deux histoires. Ce qui importe pour moi, c'est une certaine transversalité. C'est de trouver des passerelles d'une culture à une autre, d'une histoire à une autre, le lieu où les êtres humains peuvent se rencontrer sans être pour autant concurrents, où homme et femme peuvent se rencontrer sans être concurrents. Comme le soulignait Fanon, quand on dit du mal des Juifs, quelque part on dit aussi du mal des Noirs.

K.G.: Mais il y a quand même ce conflit de mémoires. En France, mais également dans la Caraïbe, la récipro-

cité et l'entente cordiale entre Juifs et Noirs sont loin à chercher, à en juger par exemple l'affaire Dieudonné.

L.P.D.: Il y a une expression haïtienne qui dit, traduite littéralement: «Si tu vois la barbe de ton copain en feu, tu as intérêt à mettre la tienne dans l'eau tout de suite.» Le conflit de mémoires naît à partir du moment où tu te regardes à travers le miroir que te tend l'Autre. Il s'agit en fait d'un miroir déformant, j'ai envie de dire aliénant. Si on refuse de s'y regarder, il n'y a plus de conflits.

K.G.: Dans des poèmes de Damas, il y a la dénonciation de la «non-mobilisation en masse du Juif et du Noir», soit l'idée qu'il faut lutter ensemble contre l'injustice. En même temps, il y a la dénonciation d'une mémoire «saturée» (Régine Robin) pour l'histoire juive en France, alors que, pour les Noirs, on attend encore «réparation», repentance et des films mémoriels comme *Indigènes*. C'est un peu comme Langston Hughes, qui dit «I too, I am America».

L.P.D.: *Indigènes*, c'est en fait un film pour la mémoire des Arabes. On y est, de façon indirecte certes, en plein dans la concurrence des mémoires. Moi, je ne suis jamais en concurrence avec qui que ce soit. La concurrence, je la trouve délétère. Pourquoi? Parce que je suis solidaire de tout être humain. La reconnaissance du génocide juif, par exemple, ne se fait pas aux dépens de ma mémoire historique de Noir. A un autre niveau, si on donnait aujourd'hui le Nobel à Frankétienne, je sais qu'en tant qu'auteur haïtien, je ne pourrais même plus en rêver, mais je m'en fous... Bref, je refuse, d'une part, la victimisation; d'autre part, de me définir par rapport à, de me regarder dans le miroir que me tend l'Autre, l'ancien maître. L'antisémitisme, à l'origine, ne participe pas de l'histoire des Noirs. Maintenant, si moi, Noir, je deviens antisémite, je prends quelque chose qui n'appartient pas à mon histoire, et accepte par la même occasion d'être une marionnette.

K.G.: Une belle neutralité que vous affichez là.

L.P.D.: Encore une fois, j'ai une conscience aiguë de l'histoire. En même temps, s'il y a une chose en France à laquelle je crois, c'est l'idéal républicain. Il s'agit bien sûr d'un idéal, et il y a souvent loin de l'idéal à la réalité. Sur le principe, la République devrait pouvoir réunir tout le monde au-delà des communautés.

VII. Lettres et l'être haïtiens

K.G.: Robbe-Grillet, «le pape du Nouveau Roman» est mort. Qu'avez-vous pensé à ce moment?

L.P.D.: Il y a eu une forme de «déréalisation» poussée à l'extrême dans le Nouveau Roman. Il faut parler des objets, qu'il n'y ait plus de personnages, etc. Et tous ceux qui ont essayé de faire de la littérature avec des personnages, où quelqu'un ouvre une porte, par exemple, tout ça était perçu comme «léger». Je préfère l'idée de d'abord commencer par les choses intelligibles, bien faites. Prouve-moi d'abord que tu peux faire des choses dans ce registre-là, et après tu peux expérimenter et complexifier.

K.G.: N'y a-t-il pas un peu les mêmes auteurs-vedettes, alors que d'autres sont passés dans l'oubli?

L.P.D.: Tout à fait, je pense par exemple à Jean-Claude Charles, décédé en mai 2008. On était ensemble au mois de novembre en Haïti, pour la réédition de son roman *Bamboola Bamboche* aux Presses Nationales. Il est très difficile de trouver ses oeuvres, puisque les Editions Barrault où elles avaient été publiées ont fait faillite. Ce sont de très bons textes. Je suis très heureux d'être à l'origine de cette première réédition.

Charles est celui qui a introduit le «je» dans la prose haïtienne, et l'autobiographie de manière presque directe. On le fait tous, mais de manière souvent indirecte. C'est donc lui qui a introduit l'autobiographie directe, à la première personne. Il a aussi introduit le concept d'«enracinement». Dans *Ferdinand, je suis à Paris*, il y a un beau passage où la copine du personnage qui vit entre Paris et New York lui dit: «Mais toi, tu écris en français; tu voya-

ges avec un passeport français; tu vis aux Etats-Unis, et tu parles anglais, qui es-tu réellement?»

K.G.: Vous avez écrit une thèse sur Alejo Carpentier. Est-ce que son écriture vous a marqué?

L.P.D.: Elle m'a à la fois inspiré et servi de repoussoir! J'ai accumulé, pendant la rédaction, une certaine quantité de savoir qui doit bien servir à quelque chose. On en trouve des traces dans mes livres. Mais ce que je refuse, par rapport à Carpentier, c'est de saturer le lecteur, de l'accabler sous le poids de l'érudition de l'auteur. Je préfère jouer avec tout ça de manière plus subtile.

K.G.: Et le réalisme merveilleux? Parce que, pour moi, c'est un peu paradoxal que Carpentier en soit le théoricien, tout en produisant une écriture tellement érudite, étouffée historiquement.

L.P.D.: Il en fait trop, en effet. A un moment donné, c'est même devenu mécanique. C'était très bon dans *Le Royaume de ce monde* et aussi dans *Le Partage des eaux*. Dans *Concert baroque*, Carpentier a l'originalité de prendre deux personnages au XVIe siècle et de les emmener jusqu'au XXe siècle. C'est l'abolition complète, totale du temps. Ce qui m'est resté, c'est ce jeu avec le temps. Filomeno, un esclave cubain affranchi et son maître, un Mexicain, vont voyager ensemble, et c'est là que ça devient picaresque. Ils partent du XVIe siècle, débarquent à Venise, vont aux concerts dans la République vénitienne. Cet esclave cubain, qui est un génie musical sans pareil, rencontre Louis Armstrong à la fin de *Concert baroque*:

Embouchant la trompette, [Louis Armstrong] attaqua, comme il savait seul le faire, la mélodie de Go down Moses, avant de passer à celle de Jonah and the Whale (...) Et la Bible redevint rythme et habita de nouveau parmi nous avec Ezekiel and the Wheel, avant de déboucher sur un Halleluja, Hallelujah qui évoqua soudain pour Filomeno la personne de celui - le Georg Friedrich de la fameuse soirée - (...) (Carpentier, traduction française, 119)

K.G.: C'est sur cette fabuleuse «note» musicale qu'on aimerait vous laisser à votre séance de signature à la Librairie Anibwé. Merci beaucoup et encore nos félicitations pour le Prix *Casa de las Américas* et beaucoup de succès avec votre prochaine parution en créole d'Haïti! →

Bibliographie

- Carpentier, Alejo. *Le Royaume de ce monde*. Traduction française René L. F. Durand. Paris: Gallimard, 1954 (1949).
- _____. *Le Partage des eaux*. Traduction française par René L. F. Durand. Paris: Gallimard, 1955 (1953).
- _____. *Le Concert baroque*. Traduction française par René L. F. Durand. Paris: Gallimard, 1978 (1976).
- Charles, Jean-Claude. *De si jolies petites plages*. Paris: Stock, 1982.
- _____. *Bamboola Bamboche*. Paris: Barrault, 1984; Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2007.
- _____. *Manhattan Blues*. Paris: Barrault, 1985.
- _____. *Ferdinand je suis à Paris*. Paris: Barrault, 1987.
- _____. «L'Enracinement». *Boutures*, 1 (2001), 4: 37-41.
<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0104/charles.html>.
- Chemla, Yves. «Le roman haïtien: intertextualité, parentés, affinités». *Interculturel francophonies. Le roman haïtien: intertextualité, parentés, affinités*. Textes réunis et présentés par Yves Chemla et Alessandro Costantini, 12 (2007): 7-15.
- Dalembert, Louis-Philippe. *Et le soleil se souvient...*, Paris: L'Harmattan, 1989.
- _____. *Le Songe d'une photo d'enfance*. Paris: Le Serpent à Plumes, 1993; Paris: Le Serpent à Plumes, 2005.
- _____. *Le Crayon du bon Dieu n'a pas de gomme*. Paris: Stock, 1996; Paris: Le Serpent à Plumes, 2004; Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2006.
- _____. *L'Autre Face de la mer*. Paris: Stock, 1998; Paris: Le Serpent à Plumes, 2005; Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2007.
- _____. *Vodou! Un tambour pour les*

anges. Photos de David Damoisin, Préface de Laënnec Hurbon. Paris: Autrement, 2003.

— . *L'île du bout des rêves*. Paris: Bibliophane/Daniel Radford, 2003.

— . *Rue du Faubourg Saint-Denis*. Monaco: Le Rocher, 2005.

— . *Les Dieux voyagent la nuit*. Monaco: Le Rocher, 2006.

— . *Histoires d'amour impossibles... ou presque*. Monaco: Le Rocher, 2007. Ghinelli, Paola, «Louis-Philippe Dalembert». *Archipels littéraires*.

Entretiens avec Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalembert, Agnant. Montréal: Mémoire d'encier, 2005: 123-140.

Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

— . *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.

Gary, Romain. *La Vie devant soi*. Paris: Gallimard, 1982 (1975).

Hoffmann, Léon-François. *Haïti, Lettres et l'être*. Toronto: Ed du Gref, 1992.

Robin, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

Schwarz-Bart, André & Simone. *Un plat de porc aux bananes vertes*. Paris: Seuil, 1967.

Schwarz-Bart, André. *La Mulâtresse Solitude*. Paris: Seuil, 1972.

Snoussi, Monia. «Le militant que j'ai été reste tout de même un observateur attentif» Entretien avec Louis-Philippe Dalembert à propos de *L'île du bout des rêves*. *Africultures* (juillet 2003, publié le 1^{er} avril 2004). http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3317.

Walcott, Derek. "The Schooner Flight". *The Fortunate Traveller*, Traduction française Claire Malroux. Strasbourg: Circé, 1993 (1982).

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/dalembert.html>

www.etonnants-voyageurs.com

<http://www.w.w.e.t.o.n.n.a.n.t.s-voyageurs.com/spip.php?rubrique110>

<http://www.well.ac.uk/cfol/lesannees.asp>

<http://www.europe1.fr/blogs/politique/billets/746630/Elisez-fr.html>

<http://www.counterpunch.org/yaghmaian11292005.html>

Itala Vivan

Nadine Gordimer narra le storie, la storia¹

I critici spesso trascurano quella grande parte della narrativa di Nadine Gordimer che è costituita dalle *short stories*, che pure rivestono un ruolo così importante nella sua opera: sedici volumi di racconti raccolti a mazzetti, intervallati ai romanzi, distribuiti nel tempo. Il genere novellistico è fiorente nella produzione anche contemporanea di lingua inglese (e francese), mentre sembra godere di scarso favore in Italia, dove pure un'antica tradizione ha dato dei classici che rimangono fondanti nella storia letteraria europea. Pare siano soprattutto i lettori italiani di oggi a non dedicarsi al racconto, che rimane così relegato alle riviste letterarie e più in generale ai periodici. E di fatto soltanto una piccola parte dei racconti gordimeriani sono stati tradotti in italiano, purtroppo, privando così il pubblico nazionale di una sezione significativa e letterariamente pregevole dell'opera della scrittrice sudafricana².

Nadine Gordimer si è più volte soffermata a riflettere sul suo modo di scrivere racconti, e lo fa anche nell'intervista che segue. Già nel saggio "La scelta dei miei racconti", del 1975, osservava: "A volte mi chiedo se non si dovrebbe semplicemente dire: un racconto è una narrazione abbastanza breve da poter essere letta senza interruzione. [...] ...un racconto è qualcosa che lo scrittore può 'tenere' per intero nella propria fantasia, dall'inizio alla fine. [...] Un racconto *succede*, in senso creativo. Scrivere un racconto equivale a distillare da una situazione del mondo esteriore o interiore la goccia dispensatrice di vita - sudore, lacrima, sperma, saliva - che diffonderà la propria intensità sulla pagina, vi brucerà dentro un buco."³.

La poetica gordimeriana forse inconsapevolmente segue da vicino i dettami tracciati fermamente dal grande maestro e fondatore del racconto moderno, Edgar Allan Poe, che così commentava la natura del racconto in un saggio dedicato a Nathaniel Hawthorne: "Il

racconto vero e proprio costituisce il campo più propizio all'esercizio del genio più eccellente, fra quanti ne offre l'ampio territorio della scrittura in prosa. [...] Il comune romanzo presenta degli aspetti discutibili, poiché un romanzo non si può leggere in una volta sola, e perciò non concede il dono immenso della *totalità*. [...] Nel racconto breve, invece, l'autore può condurre a termine pienamente il suo progetto senza interruzioni. Nello spazio di una seduta di lettura, l'anima del lettore è sotto il controllo dello scrittore. Un artista provetto ha costruito un racconto. Non ha plasmato le sue idee sulla base dei suoi eventi, ma ha deliberatamente concepito un *singolo effetto* da raggiungere, e soltanto dopo inventerà gli eventi e li combinerà nel modo più adatto a perseguire l'effetto prestabilito. [...] Nell'intera composizione non dovrà esserci neppure una parola che tenda, direttamente o indirettamente, a uscire dal progetto. Con tali mezzi, con attenzione e maestria, si dipingerà un quadro che lascerà nella mente di chi lo contempla un senso di piena soddisfazione. L'idea del racconto, la sua tesi, si manifesterà senza pecche, perché indisturbata - mèta assolutamente necessaria al racconto, e però irraggiungibile nel romanzo."⁴

Si è spesso osservato che Gordimer ha innovato la *short story* anche rispetto alla tradizione modernista⁵, e però non bisogna dimenticare la sua fedeltà al modello classico sapientemente tracciato da Poe: fedeltà che si ritrova nei tempi fulminanti dei suoi racconti, nella perfezione tecnica di ciascuna variante di racconto, nei ritmi stretti e sorvegliati del suo narrare breve.

La raccolta *Beethoven era per un sedicesimo nero*, appena comparsa in traduzione italiana⁶, giunge opportuna a offrire ai lettori una piccola serie di magistrali racconti brevi. Sono quattordici composizioni, le ultime tre delle quali si collocano sotto un unico ombrello intitolato *Finali alternativi* che costituisce una delle rare prese di posizione teorica di questa autrice. "Gli scrittori - dice Gordimer, rifacendosi a Graham Greene - creano vite alternative per persone che forse hanno incontrato, di fianco a cui si sono seduti in autobus, tra cui hanno colto per caso

uno scambio affettuoso o un battibecco sulla spiaggia o in un bar, che hanno visto sorridere invece che piangere a un funerale, gridare a un raduno politico [...]. Uno scrittore prende la vita che immagina a un certo punto del suo percorso e la lascia a un altro punto. [...] La continuità dell'esistenza va selettivamente interrotta del senso della forma che è l'arte. In particolare, quando si arriva a chiuderla, la storia ha 'questo finale': è la scelta dello scrittore, a seconda di ciò che gli è stato rivelato della personalità degli individui creati, delle loro reazioni ed emozioni conosciute, del loro senso di sé. Ma non avrebbe invece potuto avere 'quel finale'? Il momento, l'avvenimento, la consapevolezza non avrebbero potuto essere accolti diversamente, significare qualcos'altro per l'individuo, qualcosa cui lo scrittore non ha pensato, di cui non gli è giunta l'intuizione? Per quanto la situazione possa essere sedimentata, determinante, persino ovvia, non potrebbe risolversi diversamente? In questo modo, non in quello. C'è scelta nell'imprevedibilità degli esseri umani: le forme della narrazione sono arbitrarie. Esistono finali alternativi. Li ho sperimentati, qui, per me⁷⁷.

La poetica gordimeriana nasce dalla pratica viva della creazione letteraria e riflette da un lato antiche tradizioni, dall'altro le sue scelte personali affermate sin dall'età giovanile. Questo gioco sulla scelta, riservata allo scrittore, di soluzioni alternative, è un sottile discorso sul potere dell'immaginazione e anche sulla necessità di una libertà insita nel mestiere di scrivere. Così nella raccolta fioriscono racconti dal ritmo studiato a seconda delle finalità, ma dall'esito sempre sorprendente e spesso fulminante. Le linee dell'invenzione si articolano intorno ad alcuni filoni principali: la memoria (perdita, lutto, e ricordo), la lingua (straniera oppure anche 'altra', non umana), la percezione (fisicità, sensi e sesso) e il meccanismo della prevedibilità/imprevedibilità (pericolo e sorpresa).

Il racconto eponimo, collocato in testa alla raccolta, mette in scena un professore sudafricano di nome Frederick Morris che decide di andare in cerca di suoi ipotetici congiunti meticci che sarebbero discendenti d'un suo avventuroso progenitore, un "bell'uomo dallo

sguardo ammiccante, le caratteristiche narici leggermente frementi come a cogliere un qualche profumo tentatore (in ogni fotografia), le forti mani con le dita ornate dagli anelli [...] distese sulle cosce strette in pantaloni aderenti, senza la sua graziosa compagna di letto londinese per tutte le notti dei suoi anni da cercatore⁷⁸. Dopo un viaggio a Kimberley, Morris ritornerà a casa a mani vuote, e il fatto che Beethoven fosse o non fosse per un sedicesimo nero diventa irrilevante in un nuovo Sudafrica.

Particolarmente forte il ruolo della memoria, sempre presente nella narrativa gordimeriana, ma qui accentuato dall'esperienza esistenziale di una vecchiaia che inevitabilmente comporta continue perdite e lutti. *Allesverloren* (= tutto è perduto; ma anche una marca di vino sudafricano) narra di una donna cui è morto il compagno, e si imbarca in una spedizione in Europa per trovare tracce di lui presso un fotografo con cui il marito aveva avuto (per sua stessa ammissione) una storia omosessuale. In un'elegante casa vittoriana nei dintorni di Londra, trova il fotografo, un affascinante ed esotico orientale da cui apprende particolari che mettono in luce aspetti sconosciuti del marito scomparso. In ciò che le viene rivelato non riconosce il suo perduto amore: *alles verloren*, tutto è perduto, per una seconda volta e definitivamente. Alla malinconia si associa il perfetto ritmo narrativo che conduce alla scoperta finale che conclude e sigilla la perdita rendendola irrevocabile.

Il bel racconto *Sognando i morti* è un'eccezione nel panorama di questa autrice, perché attinge direttamente alla vita e alla memoria di Nadine, voce narrante, che dice di aver sognato tre amici con i quali si è incontrata in un ristorante cinese a Soho. Si tratta di Edward Said, Susan Sontag ed Anthony Sampson, scomparsi da poco. La riunione si svolge in un clima scherzoso e allegro, quasi festevole, che zampilla da un dialogo brillante: sino alla fine, quando un brusco cambiamento di scena - il ritorno alla realtà - rivela l'assenza di un'ombra amata, vanamente evocata dalla narratrice. Le scelte alternative si sono arrestate alla soglia di un momento magico. Sempre intorno alla memoria di una persona scomparsa è

architettato il racconto *Un beneficiario* in cui Charlotte, figlia della defunta attrice Laila de Morne, scopre attraverso delle vecchie lettere di non essere figlia di colui che aveva creduto padre, bensì di essere nata da una fuggevole relazione della madre con un grande attore di nome Rendall Harris. Il meccanismo dell'agnizione viene giocato con studiata lentezza da Gordimer, che alla fine scopre le carte e rivela ai personaggi la verità del passato e del presente: un riconoscimento d'amore. *Una donna frivola* ricorda una donna giudicata appunto frivola, di cui si scopre l'avventura vissuta nel ritornare - lei, ebrea tedesca - nella Germania nazista del 1939. La maschera è una falsa memoria, mentre il ricordo rinnova il senso di un tremendo pericolo passato e lontano: "il passato è un paese straniero".

Il secondo racconto della raccolta, *La lunghezza della solitudine*, è uno straordinario pezzo di bravura che ha come protagonista un verme che parla in una sua strana lingua di verme dall'interno di un corpo umano dove è annidato. Se il verme ha una lingua subumana, l'insetto (forse uno scarafaggio) che si è insinuato nella macchina da scrivere di chi narra non parla ma resiste, tenacemente, a tutti i tentativi messi in opera per snidarlo: alla fine, smontando la macchina, si troverà un corpicino rinsecchito, delle zampe spezzate. L'intruso (e con lui il racconto) viene chiamato *Gregor*, in segno di omaggio al Gregor Samsa di Kafka. L'ironia lieve del ritmo narante è appena incrinata da un'ombra di paura e alla fine si spezza con una intimazione di mortalità. Abile anche il meccanismo narrativo che sottende a *Procedure di sicurezza*, ove un uomo d'affari durante un viaggio in aereo si trova seduto accanto a una donna che, quando l'aereo verrà scosso da una tremenda tempesta e dovrà effettuare un atterraggio di fortuna, lo assicura che tutto andrà bene: lei è un'aspirante suicida che più volte ha cercato di togliersi la vita ma sempre invano, quindi anche questa volta sopravviverà, e lui insieme a lei. Il racconto di struttura classicamente gordimeriana ha una vena vivensoniana nell'ironica serietà della vicenda conclusa bruscamente con una sorta di impennata che taglia la scena.

Madrelingua narra di un uomo e di una donna che si innamorano nel paese di lei, anzi, della sua lingua (Germania), si sposano e vanno a vivere nel paese di lui e nella lingua di lui (Sudafrica). Il racconto si sviluppa attraverso la vicenda delle lingue, del loro incontro, del loro uso e non uso. L'andare in Africa fa diventare forestiera la donna, che così perde la lingua; e alla fine "L'unica lingua che [lei] possedeva era quella di lui, nella sua bocca, di notte"⁹. I tre pezzi di chiusura, orchestrati intorno ai tre sensi principali, puntano sul ruolo delle percezioni fisiche nel gioco di tre vicende diverse ove entrano in scena l'adulterio e la voce del violoncello (udito), la lingua perduta/acquisita nell'immigrazione di una famiglia ungherese che va a vivere in Sudafrica (vista: di un tappeto), l'odore di un'altra donna sul corpo del marito (olfatto). Una serie di racconti che offrono spazi di lettura via via diversi e sempre intriganti. →

Colloquio di Itala Vivan con Nadine Gordimer, 8 gennaio 2008

.....

L'intervista si è svolta partendo dall'ultimo libro della scrittrice che appare particolarmente attraente nei temi e nelle soluzioni stilistiche. Le risposte di Nadine Gordimer sono utili per una lettura critica della sua narrativa, anche se in passato, nel discorso di accettazione del Premio Nobel del 1991, lei stessa ha detto: "nessuna delle cose reali che scrivo o dico sarà mai tanto veritiera quanto i miei romanzi"¹⁰.

1. Questa raccolta, *Beethoven era per un sedicesimo nero*, è sorprendente e incantevole, a partire dal titolo. Io ho sempre trovato splendidi i tuoi racconti e ho salutato con piacere l'uscita delle tue raccolte, che si sgranavano regolarmente, a intervalli, dopo uno o due romanzi importanti. Ed anche ora è così, con questo *Beethoven*. Come organizzi la stesura dei racconti: mentre lavori ai romanzi, oppure lontano da essi?

Quando scrivo un romanzo non mi interrompo per scrivere racconti, ma talvolta mi capita che proprio mentre sto scrivendo mi vengano delle idee per dei racconti e allora me le annoto: giusto due, tre parole per ricordarmi di cosa si tratta. Poi, quando ho finito il romanzo, e mi trovo in quella fase che per ogni scrittore costituisce una pausa vuota e quasi piatta - sì, perché per uno o due anni, e magari anche di più, si è rimasti immersi completamente a lavorare con intensità a un romanzo, e se ne esce come svuotati - trovo delle storie che attendono di venire scritte, e il vuoto si colma naturalmente.

2. Vuol dire che ti dedichi ai racconti con un senso di sollievo, di leggerezza?

Per me scrivere romanzi o racconti implica una dedizione identica, e ci lavoro con la stessa concentrazione e lo stesso interesse. La sfida narrativa è identica. Ma ho sempre pensato che il modo in cui nasce un racconto possa assomigliare alla comparsa di un uovo, che arriva completo, tuorlo e albume racchiusi in un guscio, tutto insieme, e uno lo tiene in mano ed è tutto lì, completo. Lo stesso vale per un racconto. E quando mi viene l'idea, e ho l'incipit, è già tutto fatto, ho anche la fine, e il racconto è completo. Con un romanzo, invece, è come partire per un viaggio di scoperta, dove io ho l'inizio ma non so come si svilupperà il seguito - anche se seguono una sorta di mappa che non è tracciata sulla carta ma rimane nella mia mente, così che procedo da una tappa all'altra di questa mappa mentale. In questa fase il romanzo cresce e magari può anche cambiare rispetto al piano originale, prima che si arrivi alla conclusione. La scrittura di un romanzo è un processo, mentre il racconto è già tutto pronto ancora prima che io cominci a scriverlo.

3. E che mi dici dei personaggi? Come fai a strutturarli - vengono da sé e crescono insieme alla trama, oppure già da prima ti si propongono compatti all'immaginazione, chiedendo di venire raccontati?

I personaggi provengono dall'attenzio-

ne e anche magari dalla fascinazione per certe esperienze del vivere; dalle persone che si incontrano e da ciò che esse rivelano oppure nascondono di se stesse. Io credo che noi scrittori abbiamo di gran lunga preceduto la psichiatria e anche la psicoterapia, perché leggiamo le persone: magari ci si siede accanto a qualcuno nel buio di un cinematografo, oppure si sta a fianco di un altro, in una coda di gente in attesa, o anche a un party, e basta che qualcuno dica una cosa qualsiasi, o compia un qualche movimento, perché scatti l'occhio dello scrittore, che legge il linguaggio del corpo e comincia a chiedersi che cosa ci sia di non detto in ciò che gli si rivela. A un certo punto si avverte il bisogno, l'urgenza, di creare una vita alternativa rispetto a quella che può essere la vita reale di una persona. In effetti, uno non conosce la vita reale della persona incontrata casualmente - e in verità neppure di coloro con cui si vive, coloro che si ama, si conosce completamente la vita reale - ed ecco che qui interviene l'immaginazione che in un certo senso si aggancia all'esperienza.

4. A proposito di vite alternative, volevo soffermarmi su una parte della tua ultima raccolta, intitolata *Finali alternativi*. Qui tu guardi proprio alla natura del personaggio, e affermi che "C'è scelta nell'imprevedibilità degli esseri umani; le forme della narrazione sono arbitrarie. Esistono finali alternativi. Li ho sperimentati, qui, per me". L'idea che un personaggio nasca da sviluppi alternativi sorti all'interno del narrare costituisce una celebrazione della libertà dell'artista e della sua immaginazione. Questo bel brano potrebbe comparire per primo nella raccolta, perché fungerebbe da introduzione teorica.

Questo brano, che tu definisci introduttivo, io l'ho scritto verso la fine del lavoro, e non vorrei metterlo come introduzione perché non amo queste genere di cose e non desidero che la mia narrativa venga imbrigliata da introduzioni mie o altrui. Indipendentemente dalla posizione in cui lo si collochi, quel testo rispecchia comunque uno dei rarissimi momenti in cui mi soffermo a osservare, cercando di ana-

lizzarlo, quel procedimento creativo dello scrittore che ho già definito come inspiegabile. Noi scrittori abbiamo un modo invero arbitrario di trattare la vita - ossia quella lunga narrazione che è la vita di una persona - poiché interrompiamo selettivamente la vita di un individuo a un punto qualsiasi, nell'infanzia o a metà dell'esistenza, o in qualsiasi altro momento ci piaccia, e la sviluppiamo come vogliamo, collocandola dove ci pare nel racconto. La vita di un essere umano in verità non ha un finale nella narrazione, neppure in quei classici romanzi vittoriani che si aprivano con la nascita del protagonista e continuavano sino alla sua morte. Le conseguenze dell'esistenza di un essere umano, i suoi sentimenti e le sue azioni, rappresentano la parte migliore della narrazione. E una volta che il personaggio sia morto, le conseguenze continuano e persistono: ci sono persone che gli sopravvivono, che lo hanno presente, e ci si chiede come si svolga tutto ciò, come lo si ricordi e come la sua memoria influenzi altre vite e altre storie. Il fascino perenne dello scrivere narrativa sta nel fatto di poter sempre compiere queste scelte arbitrarie, cogliendo un personaggio a un dato punto della sua storia e conducendolo per mano verso soluzioni alternative. Infine, negli ultimi tre racconti del libro raggruppati sotto il titolo *Finali alternativi* si incontra una stessa situazione di base - un caso di adulterio - in cui però il coniuge tradito si comporta in modo sempre diverso, creando appunto conclusioni alternative.

5. In questo libro la memoria svolge un ruolo centrale, poiché costituisce la molla interna che muove l'azione e addirittura plasma la struttura del singolo racconto. *Sognando i morti* ne è l'esempio più evidente, con Edward Said, Anthony Sampson e Susan Sontag - di recente scomparsi - che ritornano per parlare e discutere con te e tra di loro. Il racconto serve a dar voce al dolore della perdita ed elaborare il lutto, sotto un certo profilo, e fa sì che tu ricordi queste persone, cari amici tuoi e note figure pubbliche, dando loro una nuova vita...

Questo è l'unico racconto che abbia un preciso collegamento con la mia vita

personale. Di solito io non mi servo di temi e fatti autobiografici. Ma qui si è verificato un evento speciale, poiché l'idea mi si è affacciata alla mente come una sorta di omaggio nei confronti di coloro che amavo e che ora sono morti. Ho scritto il racconto pensando che li avrebbe divertiti, così come divertiva anche me, entrare in un sogno, poiché in un sogno può accadere qualsiasi cosa, e ci si può sedere in compagnia a un ristorante cinese di Soho che era uno dei luoghi preferiti di Susan Sontag, e dove io ero stata tante volte con lei. Questo è un esempio di come le memorie lasciate da chi se n'è andato possano combinarsi con l'immaginazione più libera, inventare un sogno, e offrire il destro per costruire una storia, come ho fatto io, riportando in vita i miei amici per godermeli ancora una volta come in realtà non potrò mai più fare, perché loro non ci sono più. E c'è anche un'altra persona che il narratore - che sono e non sono io, naturalmente, ma in cui mi proietto - vorrebbe veder apparire, ma che purtroppo, per quanto si cerchi in ogni modo di evocarlo nel sogno, non appare mai. Questo elemento costituisce il collegamento diretto con la vita personale di chi narra, e insinua anche una sfumatura di tristezza in un racconto che di per sé sarebbe allegro e spiritoso, pieno di festevolezza...

6. ...ma anche di dolore e rimpianto, celati nella tenerezza amicale che li ospita in sogno...

Naturalmente, il racconto riflette il rapporto di vivo affetto che mi legava a loro tre. Scrivendo, ho pensato che forse Mariam Said, la moglie di Edward, non avrebbe gradito il mio racconto, gli scherzi su di lui, e quel mio attribuirgli un importante ruolo di pianista e compositore che in vita non aveva avuto, insomma, quasi offrendogli una vita alternativa che la realtà non gli aveva consentito: ma per fortuna Mariam ha preso nel modo migliore la mia invenzione, che anzi le è piaciuta molto. Così Edward è ritornato a vivere facendo anche quello che di fatto non aveva mai avuto modo di fare, nonostante i suoi desideri.

7. Nel libro ci sono tre racconti sui

sensi - vista, olfatto, udito - che esplorano il ruolo della percezione nella vita umana, e un altro racconto, *La lunghezza della solitudine*, dove un verme intrappolato all'interno di un corpo umano narra di sé: si tratta di interessanti esempi di sperimentazione stilistica. Il racconto si presta particolarmente, per te, a sperimentare lo stile?

Vedo che la storia del verme, con il suo linguaggio da verme, ti affascina, anche se per me si tratta di una situazione spaventosa. Ma lo scrittore si può identificare con qualsiasi situazione, con qualsiasi entità vivente. Ricordo che il mio primo racconto, che scrissi a quindici anni, si poneva dal punto di vista di un vecchio che veniva invitato a trascorrere un fine settimana in casa del figlio e della nuora. La narrazione partiva tutta dall'interno di questo vecchio: e non so proprio come io potessi arrivare a immaginarmi le percezioni e la sensibilità di una persona così lontana e diversa da me: ma così funziona l'immaginazione narrativa. Ora che sono vecchia, mi diverto a scrivere delle storie dal punto di vista di un bambino - anche se a ben vedere ora è tutto più facile, perché nel passato sono stata anch'io bambina. Lo scrittore possiede questa straordinaria capacità di identificarsi con gli esseri più diversi: basti pensare a come Kafka sia stato un maestro in questo, con il suo Gregor Samsa.

8. Sì, un Gregor che tu ricordi e citi usandone il nome per l'insetto che si infila nel computer di chi narra e non ne vuole più uscire, perversamente. Ma volevo ritornare ai temi fondamentali di questa raccolta, fra i quali va ricordato il linguaggio. Nel racconto *Madrelingua* tutto si impernia appunto sulla lingua, mentre *La lunghezza della solitudine* fabbrica un linguaggio adatto a un verme, e *Il secondo senso* colloca i personaggi su di un tappeto che di fatto rappresenta la lingua (lingua perduta, conservata, acquisita). Che gioco hanno creato questi temi nella tua immaginazione?

La lingua del verme può senz'altro suonare eloquente. Ma bisogna pensare che, sebbene si tratti di un verme che

vive all'interno di un corpo umano di cui si nutre, parla con le capacità che acquisiscono talune forze all'interno di noi stessi, in qualche modo diverse da noi eppure incorporate in noi, pur senza essere necessariamente dei veri e propri organismi come lo è il verme. Queste forze hanno una vita propria e entrano nel gioco della nostra esistenza perciò necessariamente interpellano l'immaginazione.

Quanto alla lingua umana e alle problematiche che la riguardano, come avviene in *Madrelingua* - dove una famiglia ungherese reagisce diversamente dinanzi a una nuova lingua e perciò si sfalda -, va detto che io ho vissuto in un contesto socioculturale linguisticamente variegato cui lingue sempre diverse si sono aggiunte via via, con l'immigrazione e gli spostamenti dei popoli. Io personalmente ho avuto la fortuna di nascere e crescere in un ambiente di lingua inglese, e non ho avuto il problema di dover affrontare una traslazione verso altre lingue, con aggiustamenti e correzioni dettati da necessità vitali. Imparare altre lingue per me è stata soltanto un'opzione libera, e non ho sperimentato le difficoltà che prova l'immigrante dovendo viaggiare e spostarsi verso una lingua altra. Ricordo che uno scrittore africano mio amico mi disse, una volta, che per lui la lingua era anche "casa" e "patria" (*home*), così che chi lasciava la propria lingua abbandonava anche il proprio paese, la propria casa. Per questo nel racconto ho usato il motivo della madrelingua per narrare la storia di una emigrazione difficile, che un membro della famiglia ungherese, il marito, non riesce a superare.

9. Questo discorso riconduce alla tua costante attenzione alle tematiche storiche. La storia ha costituito sempre un elemento fondamentale della tua narrativa, e, se in passato guardavi alla grande storia collettiva, oggi la tua attenzione appare volta più alle storie individuali nate da condizioni umane specifiche. Pensi che questo cammino sia anche il risultato delle diverse condizioni esistenziali che comporta il vivere in un Sudafrica libero, in cui anche l'immaginazione dello scrittore può godere di maggiore libertà?

Oh, noi tutti viviamo nella storia e veniamo plasmati da essa, non trovi? Ognuno di noi deve continuamente adattarsi ai cambiamenti che accadono al di fuori di noi; e ogni generazione avverte il cambiamento. E' sempre stato così, e così è anche per noi che abbiamo attraversato i mutamenti epocali registrati nel nuovo Sudafrica, dove vivere la storia è diventato oggi motivo di orgoglio e di innovazione, ma anche, allo stesso tempo, di celebrazione della continuità.

10. Nel romanzo *Nessuno al mio fianco*, primo frutto del clima del dopo apartheid, tu citavi un motto da Proust, "*La verità sta sempre oltre*". Come commenteresti oggi quella frase, a quindici anni di distanza?

Per uno scrittore questo è un emblema sempre valido. Lo scrittore è sempre intento a scavare e interrogare intorno a sé per indagare sul mistero che è la vita umana. C'è chi riesce a trovare delle soluzioni preconfezionate - ciò è sicuramente vero per chi vive nella religione - che offrono delle risposte a ciò che nella vita non ha risposta. Ma per me è sempre stato terribilmente vero che la verità sta più oltre, e tale consapevolezza è ciò che fa di me uno scrittore che continua a cercare, a spingersi più in là, al di sotto della superficie. Eventi recenti del nuovo Sudafrica non hanno mutato la mia posizione e il mio modo di guardare alla vita, anche se ai tempi della lotta contro l'apartheid si aveva una consapevolezza politica e anche storica di stare dalla parte del giusto, alla ricerca di una verità necessaria - così come doveva accadere, io credo, quando si combatteva contro il nazismo. Quando ci si trova nel bel mezzo della battaglia gli obiettivi appaiono chiari, e si ha la percezione di muoversi verso la verità, nella direzione giusta: ma poi, nella Germania dopo Hitler, nell'Italia dopo Mussolini o nel Sudafrica dopo l'apartheid, nella nuova vita che si è raggiunta ci si trova a combattere con ogni sorta di nuovi problemi sociali e nuove realtà politiche, allo scopo di rendere la nostra vita più autenticamente umana. Noi tutti ci muoviamo in tale direzione.

11. Sono ormai diciassette anni da che

tu hai ottenuto il Premio Nobel per la Letteratura nel 1991: in che modo la tua vita è stata influenzata da questa posizione di eccezionale prestigio, da questo ruolo internazionale?

Le mie scelte non ne sono state influenzate, né tanto meno ne è stata influenzata la mia scrittura. Il fatto di aver preso il Premio Nobel non aiuta certo nessuno a scrivere il prossimo romanzo o i nuovi racconti, perché tutto ciò viene dall'intimo dello scrittore. E non può neppure danneggiare, fortunatamente, a meno che non si sia così sciocchi da mettersi a pensare che siccome si è un Nobel, la gente si aspetta chissà che cosa da te. Il Nobel è un grande, grandissimo onore, il massimo riconoscimento che si può avere in quanto scrittori creativi, ma appunto non ha nulla a che fare con i romanzi e i racconti che aspettano di venire scritti. Quello che cambia è l'immagine pubblica, dato che - piaccia o meno - si diventa una sorta di figura pubblica, un personaggio esposto all'attenzione di tutti. Ma ci sono anche degli aspetti negativi, purtroppo; primo fra tutti il fatto che la gente non si chiede affatto perché hai avuto il Nobel, se sia per la letteratura, la fisica o la medicina, e così uno finisce per venire invitato a parlare, tenere conferenze e inaugurare convegni nei campi più strampalati, che spesso non hanno proprio nulla a che fare con la letteratura. In questi casi bisogna dire "no grazie", e declinare l'invito, se non si vuole diventare una trottola guidata da motivi di puro prestigio internazionale. Tuttavia questo stesso prestigio può essere utile a sostenere le cause che ci stanno a cuore, e conferisce una voce autorevole, per così dire: e io, per esempio, uso il mio prestigio di Nobel per sostenere la causa della lotta con l'Aids e per combattere la repressione della libertà di parola degli scrittori. A me è capitato di vedere che i miei romanzi venissero condannati dalla censura dell'apartheid e messi al bando, e so cosa ciò significhi per uno scrittore, quindi mi batto per la libertà di espressione. Insomma, il fatto di essere un Premio Nobel ti fornisce una piattaforma da cui parlare e agire più efficacemente, facendoti ascoltare da un mondo che altrimenti non ti darebbe retta. Come Nobel, sono

riuscita a far pubblicare in sedici lingue una raccolta di racconti di grandi scrittori che amo particolarmente; in italiano è intitolata *Storie* e comprende i contributi di ventuno autori che hanno accettato di devolvere la propria quota di copyright a favore della campagna contro l'Aids in tutta l'Africa australe. Se non avessi avuto l'autorità del Nobel, forse non sarei riuscita a convincere tanti editori a pubblicare il libro a puro prezzo di costo, senza guadagnarci nulla.

12. Il Sudafrica è oggi bene in vista sulla scena internazionale, e il suo ruolo politico oltre che economico nel continente africano diventa sempre più importante. Che cosa vorresti che potesse fare il tuo Paese nel prossimo futuro, nel contesto della situazione africana, per quanto riguarda, ad esempio, la crisi dello Zimbabwe o quella del Kenya?

E' una domanda difficile, che noi stessi in Sudafrica ci poniamo continuamente. Siamo consapevoli che allo stato attuale il nostro Paese è il più sviluppato del continente africano e anche quello fornito di maggiori risorse economiche, e veniamo chiamati continuamente in causa affinché interveniamo come mediatori o arbitri nella risoluzione di conflitti d'ogni genere - qui dico "noi", anziché "il governo", perché nella nostra condizione democratica l'opinione pubblica è partecipe delle decisioni che seguono a tali chiamate, degli interventi che cerchiamo di fare, senza con ciò interferire indebitamente negli equilibri di altri Paesi. Quando ci sono dei conflitti è sempre difficile valutare da quale parte stia il torto e da quale parte la ragione, in senso politico, al fine di evitare minacce alla stabilità del continente. Il nostro Presidente Thabo Mbeki ha trascorso buona parte degli ultimi due anni recandosi in tutti i Paesi dove veniva chiamato, non tanto per voler fare l'arbitro, quanto per

riconciliare e condurre le parti al dialogo e alla soluzione autonoma delle problematiche più conflittuali. Tuttavia in questo momento sussistono situazioni catastrofiche, come la tragedia dello Zimbabwe, quella ormai incancrenita della Somalia, quella apertasi di recente in Kenya. Per non parlare del Ciad e del Sudan.

13. Le donne hanno conquistato un ruolo molto importante in Sudafrica, dove hanno contribuito e tuttora contribuiscono al cambiamento che sta avvenendo nel Paese. Che altro si può e si deve fare per migliorare la condizione delle donne, per sostenerle nelle difficoltà che ancora incontrano nella società sudafricana?

Io penso che la questione della povertà tocca tutti, e non solo le donne. L'indigenza, l'analfabetismo, la carenza di servizi influenza la vita di tutti e bisogna trovare delle soluzioni che migliorino le condizioni sia delle donne che degli uomini. Ciò detto, è purtroppo vero che in molti strati della società sudafricana si ritiene che le donne abbiano minori diritti allo studio, all'indipendenza, al lavoro, alle opportunità di un'esistenza migliore: e però non credo che tale problema si possa affrontare limitandosi a conferire incarichi pubblici alla donne, aumentando la loro partecipazione politica. Ritengo che per una donna sia un insulto vedersi assegnare una borsa di studio o un impiego giusto perché è una donna, senza che si tenga giustamente conto delle qualifiche e delle capacità di ciascuno. Per fortuna in Sudafrica abbiamo un'eccellente Costituzione che riconosce equamente i diritti di ogni essere umano, indipendentemente dalle differenze di ogni tipo: e dovrebbe essere sufficiente seguirne le linee fondamentali.

14. Ritornando alla sua attività di scrittrice, che ci può dire del suo pros-

simo libro? Si tratta forse di un romanzo?

Sono un po' superstiziosa quando si tratta di ciò che sto scrivendo, e preferisco non parlarne sino a che non esca a stampa. Però posso dire che ora non sto lavorando a un romanzo. Invece desidero aggiungere qualche cosa sulla letteratura italiana. Ci sono degli scrittori italiani che per me sono stati molto importanti, e fra costoro vorrei ricordare Italo Calvino, scrittore meraviglioso, autore anche di eccellenti racconti, Primo Levi, la cui opera ammiro grandemente, Elsa Morante, Leonardo Sciascia: cito questi nomi così come mi vengono alla mente, perché negli anni tutti loro hanno significato molto per la mia formazione e la mia esperienza di scrittore. -

¹ Parte del materiale di questo saggio, e la stessa intervista alla scrittrice, compaiono nel libro *Nadine Gordimer*, a cura di Itala Vivan, pubblicato da Pordenone, Thesis 2008.

² In Italia sono state pubblicate le seguenti raccolte: *Il bacio del soldato*, Milano, La Tartaruga, 1983 (1979), trad. di Marisa Caramella; *Qualcosa là fuori*, Milano, Feltrinelli, 1984 (1984), trad. di Marisa Caramella ed Ettore Capriolo; *Il salto*, Milano, Feltrinelli, 1992 (1991), trad. di Franca Cavagnoli; oltre al recente *Beethoven era per un sedicesimo nero* (2007), Milano, Feltrinelli, 2008, trad. di Grazia Gatti.

³ Nadine Gordimer, "La scelta dei miei racconti" (1975, insieme a *Selected Stories*), in *Vivere nell'interregno*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 118.

⁴ Edgar Allan Poe, "Twice-Told Tales by Nathaniel Hawthorne. Mosses from an Old Manse by Nathaniel Hawthorne", 1842 e 1846, in *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984, pp. 584-586 (trad. mia).

⁵ Cfr. a questo proposito Kevin Magary, "Cutting the Jewel. Facets of Art in Nadine Gordimer's Short Stories", *Southern Review*, 7, 1, 1974, pp. 3-29.

⁶ Nadine Gordimer, *Beethoven era per un sedicesimo nero*, cit., 2008.

⁷ *Ibidem*, pp. 141-2.

⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁹ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰ Nadine Gordimer, *Scrivere ed essere. Lezioni di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 148.

Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-18-7



9 788888 028187