

# Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



STUDIO  
LT2

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

Orlando Furioso, XIV, 65

2008

XI, secondo fascicolo - ANNO 2008

# Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIO  
LT2

XI, secondo fascicolo - ANNO 2008

**Il Tolomeo**

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

ISBN 978-88-88028-22-4

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, Esterino Adami*
- Inghilterra postcoloniale:  
*Itala Vivan*
- Australia e Nuova Zelanda:  
*Matteo Baraldi, Silvia Albertazzi*
- Scozia:  
*Marco Fazzini*
- Irlanda:  
*Francesca Romana Paci,*  
*Giuseppe Serpillo*
- Malta  
*Bernadette Pace Falzon*
- Italoфонia:  
*Cristina Lombardi-Diop*

**DIREZIONE E REDAZIONE**

Dipartimento di Studi  
Linguistici e Letterari Europei  
e Postcoloniali, Università  
"Ca' Foscari" di Venezia  
D.D. 1405 - 30123 Venezia  
Tel. 041.2347869  
e-mail: [marra@unive.it](mailto:marra@unive.it)  
[pajal@unive.it](mailto:pajal@unive.it)  
[shaul@unive.it](mailto:shaul@unive.it)

**EDITORE**

Studio LT2  
Dorsoduro, 1214  
30123 Venezia  
Tel. +39.041.2415372  
Fax +39.041.2415371  
[studio\\_lt2@libreriatoletta.it](mailto:studio_lt2@libreriatoletta.it)  
[www.studiolt2.it](http://www.studiolt2.it)

**GRAFICA ED IMPAGINAZIONE**

Ideazione - Vigonza (PD)  
[www.studioideazione.eu](http://www.studioideazione.eu)

**STAMPA**

Litocenter srl - Limena (PD)

# INDICE

## Il Tolomeo ricorda

- 5 In memoria di Es'kia Mphahlele
- 6 In ricordo di Miriam Makeba
- 7 For Miriam Makeba Our Empress of Song
- 8 Il Tolomeo ricorda Majid El Houssi

## INEDITI

- 10 A new play by the South African playwright Athol Fugard, *Coming Home*
- 12 John Takum Menget, alias Jetimen

## PROSPETTIVE CRITICHE

- 14 Alessandra Di Maio (ed.) *An African Renaissance. Reflections on History, Literature and Theatre in Contemporary Africa* (Amanda Nadalini)
- 15 W.E.B. Du Bois, *Le Anime del Popolo Nero* (Serena Saba)
- 17 Maria Paola Guarducci, *Dopo l'interregno - Il romanzo sudafricano e la transizione* (Armando Pajalich)
- 17 William Hatherell, *The Third Metropolis. Imagining Brisbane through Art and Literature 1940-1970* (Serena Saba)
- 19 Annalisa Oboe e Anna Scacchi (eds.), *Recharting the Black Atlantic. Modern Cultures, Local Communities, Global Connections* (Amanda Nadalini)
- 21 Radhika Mohanram, *Imperial White: Race, Diaspora and the British Empire* (Meenakshi Mukherjee)
- 22 Armando Pajalich, *Il bianco, il nero e il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex-colonie 1929-1972* (Roberta Cimarosti)
- 24 Najib Redouane (éd.), *Francophonie littéraire du sud. Un divers singulier* (Federica Campigotto)
- 26 Janine Ricouart et Roseanna Dufault (sous la direction de), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais* (Cristina Minelle)

- 29 Antonella Riem Natale, Luisa Conti Camaiora, Maria Renata Dolce (ed. by), *The Goddess Awakened. Partnership Studies in Literatures, Language and Education* (Roberta Borgna)
- 30 Chantal Zabus, *The African Palimpsest: indigenization of Language in the West African Europhone Novel* (Daria Tunca)

## AFRICA

- 33 Ken Bugul, *La moneta d'oro* (Itala Vivan)
- 34 Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père* (Laura Colombo)
- 34 China Keitetsi, *Una bambina soldato. Vittima e carnefice nell'inferno dell'Uganda* (Itala Vivan)
- 35 Tiago Rebelo, *Il tempo degli amori perfetti* (Itala Vivan)
- 36 Olive Schreiner, *Sogni* (Itala Vivan)
- 38 Sami Tchack, *La festa delle maschere; Abdourahman Waberi, Transit; Gli Stati Uniti d'Africa* (Itala Vivan)
- 39 *Tierno Monénembo, «Interculturel Francophonies», (textes réunis et présentés par Jacques Chevrier)* (Massimo Brunzin)

## AUSTRALIA E NUOVA ZELANDA

- 41 Voci della scrittura aborigena e femminista nel teatro australiano (Giulio Marra)
- 52 Finding Puck in *Hamlet*: Chris Wallace-Crabbe's *Telling a Hawk from a Handsaw* (Cassandra Atherton)
- 55 Franca Tamisari e Francesca Di Blasio (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità* (Luisa Pèrcopo)
- 56 Alexis Wright, *I cacciatori di stelle* (Carmen Concilio)

## CANADA

- 58 Margaret Atwood, *The Door: Poems* (Eleonora Rao)  
 59 Margaret Atwood, *The Tent* (Francesca Romana Paci)  
 61 Marie-Claire Blais, *Noces à midi au-dessus de l'abîme*, et autres textes dramatiques (Anne de Vaucher)  
 62 "I am the lyrical warrior". *BLACK* di George Elliott Clarke (Giulio Marra)

## CARAIBI E OCEANO INDIANO

- 68 Michelle Cliff, *If I Could Write This in Fire* (Franca Bernabei)  
 70 *Le roman haïtien: intertextualité, parentés, affinités*, «Interculturel Francophonies», (textes réunis et présentés par Yves Chemla et Alessandro Costantini), (Francesca Torchi)

## INDIA

- 71 Geetanjali Singh Chanda, *Indian Women in the House of Fiction* (Sandra Huisman)

## IRLANDA

- 73 Benjamin Black, *Christine Falls; The Silver Swan* (Patricia Kennan)  
 74 Ciara Breathnach and Aoife Bhreatnach (eds.), *Portraying Irish Travellers: Histories and Representations* (Loredana Salis)  
 76 Catherine Dunne, *At a Time Like This* (Francesca Romana Paci)  
 78 Anne Enright, *La veglia* (Donatella Abbate Badin, Ilaria Oddenino)  
 80 David Marcus (ed.), *The Faber Book of Best New Irish Short Stories* (Giuseppe Serpillo)

## ITALOFONIA E EUROPA POSTCOLONIALE

- 82 Monica Ali, *Brick Lane* (David Newbold)  
 84 Tariq ALI, *All'ombra del melograno; Il libro del Saladino* (Itala Vivan)

- 85 *Romanzi a più voci, genealogie della storia*: Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*; Cristina UbaxAli Farah, *Madre piccola*; Igiaba Scego *Oltre Babilonia* (Cristina Lombardi-Diop)

## MALTA

- 88 Two Poems by Contemporary Maltese Writers from *Il-Malti, Rivista ta' l'Akkademja tal-Malti, Klabb Kotba Maltin, Harga Letterarja*, 2007 (Johanna Sceberras Trigona)  
 89 Stories tinged with Sepia (Franica Pulis)

## EVENTI

- 90 Locating 2010: speranze sudafricane alla Biennale di Architettura di Venezia (Itala Vivan)  
 91 Seduzioni orientaliste di marca britannica. Mostra "The Lure of the East. British Orientalist Painting". Londra, Tate Britain, 4 giugno- 31 agosto 2008 (Itala Vivan)  
 93 "Try Freedom" EACLALS Conference, Venezia, 2008 (Claudia Gualtieri)

## INTERVISTE

- 97 Athol Fugard and his *Tsotsi*, by Marina Migliasso and Carmen Concilio  
 99 "Architetture della mente, spazi del pensiero." Colloquio con Alexis Wright, di Carmen Concilio\*  
 103 Alexis Wright interviewd by Federica Zullo  
 105 Pierre J. Mejlak, is here interviewed by Bernadette Pace Falzon  
 106 *The Saying of it*: Marco Fazzini interviews Chris Wallace-Crabbe  
 110 Pensare (attraverso) l'Africa: intervista a Achille Mbembe di Annalisa Oboe



# In memoria di Es'kia Mphahlele

Il 27 ottobre scorso all'età di 88 anni si è spento, nella provincia settentrionale del Limpopo dove si era ritirato a vivere negli ultimi anni, Ezekiel (Es'kia) Mphahlele, uno degli scrittori più importanti della storia letteraria sudafricana del Novecento. Nato nel 1919 nella township di Marabastad vicino a Pretoria, cresciuto nel Sudafrica pre-apartheid, era riuscito a studiare nelle scuole missionarie di allora, alla St Peter's Secondary School di Johannesburg e quindi all'Adams College in Natal (frequentato a suo tempo anche da Peter Abrahams), prendendo un diploma di insegnante. Perdetto il posto per la sua opposizione alle politiche del regime dell'apartheid che si era costituito a partire dal 1948, e fu costretto a guadagnarsi da vivere facendo il fattorino, sino a che entrò nella redazione della celebre rivista *Drum* dove si trovò a far parte del vivacissimo gruppo di intellettuali e giornalisti neri che vi lavoravano, e che lo soprannominarono "the teacher", il maestro: era infatti a lui che facevano capo le politiche letterarie della rivista che negli anni Cinquanta divenne popolarissima in Sudafrica e anche in altri paesi africani, e non solo fra i neri. Es'kia, insieme a Can Themba, esercitava una sorta di benevolo e composto controllo sui colleghi più giovani di lui; aveva già cominciato a scrivere racconti (la raccolta *Man Must Live* è infatti del 1947) e continuò a scrivere per le pagine di *Drum*, che ospitava narrativa di ottimo livello, e non solo di scrittori sudafricani, ma anche statunitensi e nigeriani. Es'kia era anche un grande esperto di jazz, al pari di Modisane e Matsikisha; ma non scrisse mai musica, pur rimanendo sempre attento e interessato ai fenomeni musicali e alla cultura popolare in genere. In quel primo decennio il governo dell'apartheid emanò le leggi razziste volte a impartire un'educazione discriminata e discriminante ai vari gruppi etnici, e Mphahlele si oppose duramente ma vanamente al Bantu Education Act che smantellò quel sistema di insegnamento affidato alle

scuole missionarie che lasciava spazi aperti anche agli africani.

I brevi anni di comunanza con il gruppo di *Drum* finirono presto, poiché nel 1957 Es'kia decise di non poter più sopportare l'apartheid e lasciò il paese di sua volontà, emigrando in Nigeria. Qui insegnò prima in una scuola secondaria, poi all'università di Ibadan, dove entrò a far parte dei circoli letterari e artistici dell'epoca, e in particolare dello Mbari Club, incontrando così Wole Soyinka, Amos Tutuola, Chinua Achebe, Ulli Beier e altri. Fu proprio insieme a Soyinka e a Beier che Mphahlele diede vita a *Black Orpheus* (1960-64) che rimane oggi una delle riviste letterarie più importanti del primo periodo postcoloniale. La Nigeria era diventata indipendente nel 1960 e ferveva di nuovi fermenti culturali e politici. Mphahlele, che nel decennio precedente aveva conseguito una prima e una seconda laurea presso l'Università di Londra, fu tra gli intellettuali di primo piano di quel periodo denso di speranze e di attività. Da Ibadan e Lagos passò a Parigi dove diresse il Dipartimento Africano del Congress for Cultural Freedom. Al ritorno si spostò a Nairobi dove fu attivo operatore culturale attraverso il circolo Chemchemi da lui stesso fondato. Nel 1967, dopo una breve sosta di insegnamento all'università di Lusaka in Zambia, andò negli Stati Uniti, all'università di Denver, Colorado, ove rimase sino al 1977. Qui frequentò il dottorato di ricerca e continuò l'insegnamento.

Nel frattempo aveva continuato a scrivere narrativa e saggistica. Del 1959 è l'autobiografia *Down Second Avenue*, pubblicata da Faber a Londra, dove descrive la vita della township in accenti colmi di amarezza e rimpianto, del 1961 i bei racconti *The Living and the Dead*, pubblicati in Nigeria da Mbari, del 1967 la raccolta *In Corner B*, che uscì a Nairobi, e del 1972 il romanzo *The Wanderers*. La sua voce saggistica, attenta e pacata, pervasa di una sottile malinconia e segnata dal ritmo dolente del jazz trovò espressione in *The African Image*, del 1962, poi riscritto e rimaneggiato nel 1974. Altri suoi romanzi sono *Chirundu* e *Father Come Home*, rispettivamente del 1980 e 1984; mentre le liriche sono raccolte in *Voices in the Whirlwind* del 1973, e le memorie in *Africa My Music*, del 1984.

Nel 1977 Es'kia Mphahlele, sopraffatto dalla nostalgia e spinto anche dalla famiglia, decise di non poter più vivere lontano dal Sudafrica, e rientrò a Johannesburg dove andò a insegnare all'università del Witwatersrand: era il primo africano nero a venire accettato fra i docenti, e venne relegato nel Dipartimento di Studi Africani.

# Miriam Makeba

Scrittore raffinato e colto, sensibilissimo osservatore del suo tempo e delle culture in cui si trovò a vivere, seppe trovare una voce del tutto personale nella narrativa di lingua inglese cui contribuì con i suoi ritmi fortemente musicali, la sua prosa tranquillamente splendida, la sua ironia sempre mite e colma di compassione. Io lo conobbi a Johannesburg e lo incontrai più volte in casa di amici e al dipartimento universitario dove trascorreva le giornate. Era un gran conversatore, e amava immensamente ascoltare musica jazz in compagnia degli amici e trascorrere lunghe serate a discutere di politica e di letteratura. Era anche appassionato di fumetti, e adorava Corto Maltese. Era curioso di tutto e pungente nelle sue osservazioni, benché non riuscisse a celare un fondo di malinconia, quella malinconia che impregna tutta la sua scrittura e si traduce in ritmo. Negli anni del post-apartheid, i primi anni Novanta, quando aveva già lasciato l'insegnamento universitario, aveva ancora una sua postazione al dipartimento dove lo si poteva andare a trovare, sicuri di venire accolti cordialmente e di poter fare delle lunghe chiacchierate. Fu proprio in quegli anni che un giorno lo trovai immobi-

le dinanzi a un gigantesco computer (a quell'epoca i computer erano delle macchine mastodontiche). Appariva perplesso, forse scoraggiato. Non potei trattenermi, e gli chiesi che cosa lo turbasse tanto. Mi spiegò che gli avevano affidato l'*editing* dell'autobiografia di Mandela, e quando gli dissi che gli invidiavo quel compito, mi guardò da sopra gli occhiali, con espressione rassegnata, e confessò che aveva deciso di abbandonare l'impresa, perché, concluse "I cannot get the man behind the mask". Qualche tempo dopo, quando a mia volta ebbi in mano le pagine di quel libro straordinario — l'editore Feltrinelli mi aveva chiesto di rileggere la traduzione italiana che era stata fatta in gran fretta — mi commossi, perché riconobbi, insieme all'inconfondibile racconto dell'eroe redivivo, la voce pacata e la sensibilità letteraria e musicale del mio vecchio amico Es'kia, che aveva rimaneggiato la prima parte dell'opera, quelle pagine stupende in cui Mandela narra la propria infanzia e giovinezza. La terra ti sia leggera, Es'kia, e le tue belle pagine rimangano a lungo a intrattenere lettori con la tua voce di sax alto.

## Si è spenta la voce di Miriam Makeba

Alla fine di un concerto emozionante tenuto a Castelvoturno, ancora una volta per testimoniare contro il razzismo e la violenza, si è spenta a 76 anni Miriam Makeba, grande voce sudafricana che accompagnò in tutto il mondo la lotta per le libertà umane. Divenne famosa ancora giovanissima, cantando nel cast del musical *King Kong* composto da Todd Matshikiza, della redazione della rivista *Drum*. E *Drum* la celebrò immediatamente come una stella, accogliendola nel gruppo degli artisti e intellettuali neri che negli anni Cinquanta avevano creato un giornale vivacissimo, attento alla vita culturale africana del paese già stretto nella morsa dell'apartheid. *King Kong* viaggiò in Europa e negli Stati Uniti, dove Miriam rimase e acquistò grande fama, appoggiata anche da Harry Belafonte.

Io la sentii cantare al Village Vanguard del Greenwich

Village, New York, nel 1963, e rimasi colpita dalla ricchezza del suo timbro vocale, dall'estensione della sua voce e anche dalla sua straordinaria bellezza e presenza scenica. In quegli anni in cui la musica del suo paese era praticamente sconosciuta all'estero, Miriam cantava le canzoni sudafricane delle varie tradizioni popolari, ma portava in scena anche il dolore della sua gente per la situazione di repressione e discriminazione creata dall'apartheid. Cantava molto anche musica jazz: del resto in Sudafrica aveva accompagnato il complesso jazz dei Mahattan Brothers, celebrati nelle pagine di *Drum* dove li si trova spesso fotografati, insieme a Miriam.

In seguito sposò il musicista Hugh Masekela e più tardi, quando già era stata espulsa dal Sudafrica e risiedeva definitivamente negli US, il leader del Black Power Stokely Carmichael con cui andò a vivere in Guinea, essendo la coppia non gradita negli Stati Uniti. Miriam Makeba era ormai una star internazionale, ma si esibiva sempre fuori dal Sudafrica, dove potè ritornare soltanto nel 1990, invitata esplicitamente da Nelson Mandela.

La sua grande voce è molto amata in Italia dove veniva spesso a cantare, e per lo più in circostanze legate a momenti di testimonianza e lotta politica. E l'ultima sua performance ha confermato le sue costanti scelte di vita.

Itala Vivan

## Miriam Makeba Our Empress of Song

The first time I ever heard her sing, when was it exactly, how old was I? Was it on radio or was it some older sister singing me a song they said Miriam Makeba had sung, all those many years ago? No matter how hard I try to remember what the first song was, but for the life of me, I cannot. I just know that I was in my teens and we were singing proudly “*Yiza nezembe malaisha*” or “*Iyaguduza le ndoda*” or “*a piece of ground*”.

Oh, the pride we felt when we managed to get a picture of her. Remember it was the mid 70's and she was banned in this country. Her music was not available at all. You could not even hope to chance a tune of hers on the radio! She was almost a larger than life dream that was so strong within us.

By the time I went to live and work in Johannesburg the great international ambassador that she had become was very real. Her banned music was dubbed and re-dubbed onto cassettes that we guarded so jealously. We listened to her voice so reverently and those lyrics were so true to the situation she had lived and we were still living. There are

songs like “*West Wind*” or “*Gauteng*”, that I cannot listen to without my heart aching up to this day, what was then, still is, now!

Another personal connection was that I felt the pain she had endured at not being able to come bury her late mother because of our apartheid government. I knew also about her being a citizen with no country or the excruciating pain of losing her beloved daughter at such an early age. But in spite of all that, she still managed to keep our flag flying up high, the world over. We heard about the many countries that gave her citizenships and adored her like their own daughter. We marveled at the versatility she displayed at learning other languages and singing songs so touchingly in those languages. The messages of joy and hope that she shared with us through her music lifted our spirits so high! She became our sister, our mother our role model our pride. For me as a performing artist who has worked in many of the countries where she worked and heard the adoration she is showered with by the international audiences. Several times I have been lucky enough to see her in full flight! Sometimes one has to stop and just stare at her and think, wow, we are blessed to have one like her! The dedication to her art, the love she has had for her country, her professionalism and best of all, her staying power! After all these years she is still ranked among the very best the world of music has ever seen. I adore her. That fantastic voice never stops enchanting me. When I put on a CD of hers I just feel good inside!

I have been so immensely inspired by our mama Miriam Makeba, our great Empress of Song. Viva Mama Africa.

*Gcina Mhlophe*

## Il Tolomeo ricorda Majid El Houssi

Il 10 maggio 2008 Abdelmajid El Houssi ci ha lasciato. Il collega cafoscarino, l'amico Majid non è più tra noi. Altri hanno già diffusamente commemorato il docente, lo studioso, il critico, il poeta e romanziere.

Noi, qui, vogliamo ricordarlo con le sue stesse parole, quelle di un discorso pronunciato due anni fa, e con quelle che gli ha dedicato sua figlia Leila, che le ha lette il 6 novembre scorso, alla commemorazione di Majid El Houssi tenutasi a Parigi, presso la libreria Ishtar.

*La Redazione del Tolomeo*

**MAJID EL HOUSSEI, Università Ca' Foscari di Venezia.**

Intervention à l'Assemblée du Parlement Euro-méditerranéen, le 6 novembre 2006 (Chambre des Députés italienne).

Version française (extraits) lue à la librairie *Ishtar*, à Paris, le 6 novembre 2008 (soirée Majid El Houssi).

Nous vivons des années décisives, surtout pour ce qui est du rapport entre l'Occident et l'Orient, entre le Sud et le Nord, entre la paix et la guerre. Des événements tout récents, quotidiens, nous posent le problème des relations interculturelles, ou tout simplement celui du dialogue, qui nécessite en soi une réflexion approfondie.

Quelle a été, au cours des siècles, l'attitude de la culture européenne et, plus en général, occidentale, vis-à-vis de la paix? De quelle manière a-t-on envisagé la confrontation avec les autres cultures? Comment dialoguer avec Arabes, qui ont apparemment tourné le dos à la Méditerranée? Ce



# Majid El Houssi

sont des interrogations auxquelles il faut, à mon avis, répondre de toute urgence, car il faut contrecarrer le défi anti-humaniste généralisé que soulève le vent glacial du nihilisme, ainsi que le sentiment qui en découle: celui de l'inutilité de tout effort de confrontation.

Cette attitude est en train de se frayer un chemin et cela est dangereux. Pour que soit possible un rapport dynamique et positif avec une culture autre, il faut tout d'abord être conscients des valeurs et des limites de sa propre culture. Sans renoncer à ses racines, à son propre fondement originel, il faut savoir se libérer de tout préjugé, en l'évacuant, en le mettant entre parenthèses. Ce n'est qu'en faisant un pas en arrière que l'on peut permettre aux voix et aux éléments importants qui nous viennent d'autres cultures, de nous interpeller, de nous impliquer dans leur nature originelle inaltérée, intacte.

Bref, nous devons atteindre cette couche première, ce fond originel qui relie les différentes perspectives culturelles les unes aux autres et qui peut les faire circuler. Il s'agit, en résumé, d'un travail difficile et triple: valoriser de manière sélective sa propre culture, assumer consciemment ses propres limites et mener un examen approfondi qui puisse saisir simultanément les liens intimes unissant les différentes cultures, perçues, autant que possible, dans l'éventail de leurs significations les plus profondes et donc non déformées par les contingences de l'époque contemporaine.

Ces propos assez simples semblent renvoyer à une tâche facile. Au contraire, il est très difficile de travailler dans cette direction de manière correcte. Il s'agit de s'assumer soi-même totalement en tant qu'être humain, sans complexes de supériorité, ni d'infériorité non plus, en témoignant du respect envers l'autre et sa culture, et en établissant un contrepoint incessant entre les dimensions du macro-social et du micro-social. Voilà les préceptes vertueux qu'il nous faut suivre: montrer et exiger du respect, pour pouvoir regarder dans les yeux l'autre, en tant que personne, et pour pouvoir regarder l'autre culture sans dégoût ni de soi-même ni de l'autre.

Le simple défi de l'humanisme exige que l'on considère l'autre culture sans sentiments de supériorité et la sienne propre sans mésestime. C'est ce que je répète depuis trente ans déjà, partout où j'interviens.

Pour qu'il y ait un dialogue correct et équilibré, il faut créer l'espace du respect. Aujourd'hui l'univers ne se limite pas à l'Europe seule – je l'ai dit tout à l'heure –, de même que l'histoire de l'Europe ne constitue plus à elle seule l'histoire de l'univers tout entier. D'autres peuples, qui vivent dans d'autres continents, ont gagné désormais maintes fois le devant de la scène mondiale. Partout dans le monde ils jouent un rôle sur la scène dans le cours de l'histoire universelle, tandis que l'Occident continue d'évoquer le passé sous la forme d'une mappemonde médiévale, où il n'y aurait que l'Europe entourée par

l'océan: une Europe dont les pôles spirituels, Athènes et Rome, tiennent tiendraient grosso modo la place du paradis. Le fait que d'autres peuples et d'autres continents existent sur un même plan d'égalité et qu'ils revendiquent une place et une fonction, non seulement dans l'histoire universelle, mais aussi dans l'histoire occidentale, voilà un fait que certainement l'on ne peut ignorer, maintenant que les frontières sont de plus en plus floues.

Parmi les peuples qui ont marqué profondément le cours des événements, il faut compter les Arabes: un peuple à qui l'Occident – et non seulement l'Occident, je dirais même l'humanité tout entière – doit beaucoup, énormément. Cependant, aujourd'hui encore on les mentionne rarement dans les traités historiques italiens.

Ne faudrait-il pas s'interroger, désormais, non seulement sur ce qui nous sépare, mais aussi sur ce qui nous unit, sur ce que nous avons en commun? Cela me touche de près, pour les quarante années que j'ai vécues en Italie, partageant ce que ce pays a créé, dans ma vie personnelle, familiale et de citoyen. La rencontre entre les cultures existe depuis toujours et constitue une ressource inestimable d'enrichissement et de régénération. Tout ce qui nous entoure, ce que nous avons accueilli du point de vue linguistique (je suis linguiste de mon métier et je m'intéresse aux arabismes présents dans les langues romanes), tout ce qui fait partie de notre vie de tous les jours est en grande partie dû à une langue étrangère.

Par ce rapide renvoi aux arabismes, – le temps est un tyran – je voudrais mener une réflexion sur une approche possible et différente de l'Autre, sur une connaissance fondée sur des bases différentes de celles que montre souvent la culture européenne. En elle s'enracine et persiste un paradigme fondé sur l'exclusivité, qui veut que les autres cultures n'aient qu'un choix brutal: ou bien l'assimilation, ou bien une confrontation âpre qui mène alors à la marginalisation, à l'exclusion. Que l'on ajoute à cela un élément ultérieur, propre à la démocratie de masse, qui n'exclut pas, mais au contraire prévoit la marginalisation de ceux qui ne sont pas d'accord avec l'orientation de la majorité, ainsi que l'avait bien compris Tocqueville dans *La démocratie en Amérique*.

La tentation de marginaliser ou d'exclure ceux qui ne se conforment pas au corps social a cependant une racine première bien plus ancienne. Lorsqu'on analyse les motivations profondes des conflits entre les peuples – de ceux qui débouchent sur des guerres ouvertes, comme de ceux qui mènent à des crises et à des incompréhensions – l'on trouve souvent une véritable incommunicabilité entre des paradigmes culturels différents. De tels paradigmes s'appuient sur la présentation de l'autre peuple en termes de stéréotype, souvent de caricature, comme l'a bien montré Bergson dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion*.

Quand je suis capable de reconnaître des expressions de

haut niveau appartenant à une autre culture – celle d'un poète, d'un intellectuel – je peux certes ne pas apprécier cette culture, mais je ne peux plus la mépriser ni la traiter avec suffisance. En moi s'opère, par le biais de mon autoformation, une métamorphose radicale et si quelqu'un me propose une lecture par stéréotypes – qui génèrent intolérance et ridicule – ma connaissance, mais aussi ma reconnaissance me poussent à réagir, parce que je sais qu'il y a dans cette culture quelque chose qui relève de l'essence de l'humanité, une humanité que je partage avec l'autre. Ce qui vaut dans le rapport face à l'autre en tant qu'individu, vaut également dans le rapport à l'autre peuple, à l'autre culture, dans un contrepoint continu entre le tissu général social et la personne.

Il faudrait alors que les programmes éducatifs, les parcours scolaires soient moins exclusivistes, moins provinciaux, moins enclins à ne valoriser que nos valeurs, valeurs souvent louées dans un esprit de supériorité mesquine vis à vis d'autres perspectives et d'autres traditions. En conclusion, face aux pièges et aux difficultés du rapport entre la culture européenne et les autres cultures, il convient de choisir la méthode de l'autocritique, nette, de la culture européenne, non pas pour ressasser les erreurs du passé mais pour les affronter avec courage.

C'est au cœur de cette Europe civilisée – ne l'oublions pas – de cette Europe de Goethe et de Beethoven, qu'a éclos l'esprit d'Auschwitz. Auschwitz : événement symbolique qui résume toutes les intolérances possibles face à toutes les autres cultures. C'est là le paradoxe de l'Europe, mais c'est aussi, hélas, celui de la démocratie.

Que signifie tout cela? Que nous devons simplement nous laisser porter et accepter le mal comme inéluctable, au moment même où en Europe renaissent des épisodes fondamentalistes préoccupants? Je crois, au contraire, que nous devons tous assumer la lourde tâche d'opérer, de l'intérieur même de la culture européenne et avec discernement, notre propre autocritique, en gardant bien présent à l'esprit le sens originel de l'autocritique qui ne peut être telle que si elle permet de renouer, sans préjugé aucun, cet échange de ressources et de dons, matériels et spirituels, constituant l'essence du dialogue entre les cultures. Il s'agit en définitive de comprendre comment mettre en œuvre cette autocritique, non pour effacer la vie et le dialogue, mais pour les stimuler.

Je ne peux enfin que suggérer quelques pistes d'action: 1) un travail approfondi et exigeant d'analyse afin de comprendre 2) une large diffusion des résultats d'un tel effort qui doivent circuler et être le plus possible partagés, parce qu'ils peuvent être les fondements d'une culture commune et d'une façon de voir commune où l'ancien et le différent seront créateurs de nouveau.

Telle est la mémoire future.

(traduit de l'italien par A.C. et M.-C. J.)

Il était Tunisien. C'était mon Père.

Il était Italien. C'était mon Père.

Il était la Méditerranée. C'était mon Père.

Il a passé toute sa vie à la recherche du dialogue et de la Rencontre.

Cette recherche, il l'a commencée dès son arrivée en Italie, quand il a publié ses premiers travaux, ses premiers poèmes...

Puis est venue la rencontre avec la littérature du Maghreb... avec des écrivains nés sur les rivages du Sud de la Méditerranée; certains émigrent dans ce Nord qu'ils aiment et haïssent ; d'autres restent dans le Sud qu'ils aiment et haïssent pareillement; ils se mettent à écrire dans une langue, le français, qui n'est pas la leur et avec laquelle ils entretiennent une relation parfois difficile.

Dans leur imaginaire collectif, cette langue a représenté la violence, la douleur, la souffrance. Mais il s'agit aussi d'une langue qui leur a permis de faire connaître, en Europe et dans le monde entier, la culture des hommes et des femmes du Maghreb, où coexistent depuis toujours diverses identités: la phénicienne, la punique, la romaine, l'arabe et la berbère... Ce monde, c'est la Méditerranée.

C'était mon Père, celui qui, toujours à la recherche du dialogue, a voulu faire connaître en Italie cette littérature, ces hommes et ces femmes qui, comme, lui avaient beaucoup à raconter de leur monde *pluriculturel et de leur quête d'identité*...

C'était mon Père, celui qui a partagé l'histoire de ces hommes et de ces femmes, en les écoutant, en les accueillant , en leur offrant l'hospitalité. C'était mon Père, celui qui passait avec eux, avec «Ses Amis» comme il disait, des heures à parler de littérature, d'art et de culture.

Ces amis que ce soir je remercie d'être là, avec ma famille. C'était mon Père celui qui a toujours cru que la littérature maghrébine représentait un premier pas vers la Rencontre et le Dialogue.

C'était mon Père celui qui, grâce à la linguistique, recherchait le Dialogue et la Rencontre aussi à travers l'origine étymologique des mots.

C'était mon Père, celui qui a recherché le dialogue jusqu'à sa mort, en voulant rester dans le pays de l'hospitalité.

C'était mon Père.

Je vous remercie.

Leila El Houssi

(traduit de l'italien par A. C. et M.-C. J.)

# inediti



## A new play by the South African playwright Athol Fugard

### *Coming Home*

.....

#### Characters

Veronica Jonkers - Young woman in her late twenties.

Mannetjie Jonkers - Veronica's son. About five years old when we first see him.

Alfred Witbooi - Same age as Veronica.

Oupa Jonkers - Veronica's grandfather - an old man.

#### Alfred

[...] The day when there was a letter we did almost no work. First I had to go find Hansie Kloppers to read the letters for us. Remember him? He was almost as good as you in school. Then we would all sit under the walnut tree and listen to Hansie reading them. And not just once! Again, Oupa would say to him. Again and then again. And then the questions. Does she say where she is living now? Does she say she has found work?

You see, Oupa didn't believe Hansie was reading everything in the letter so he would argue with him, telling him he was cheating and that he didn't read everything because why didn't Veronica say where she was living now and what she was eating ... and all the things that Oupa wanted to know. And then Hansie would get the hell in and tell Oupa not to ask him to read any more letters and walk off. Me and Oupa would go on sitting there with Oupa talking to the letter as if it was going to speak to him and answer all his questions.

That is where he died you know. Ja. You see there was one terrible winter here. I never known cold like that. Every day, every night. Snow on all the mountains. Oupa's bones was so cold he couldn't get out of the bed some mornings. I was sure he was going to go that winter. But he didn't.

Your Oupa was biltong Veronica because when it started to get warm again there he was on the akkers planting pumpkins. But you know one day it looked to me like something had happened to him, something in him had died that winter. I don't know what, but he just stopped talking ... ja, even about you.

Another day he was sitting there while I was planting some more pumpkin seeds - a late frost had killed off all our first small ones - and I just thought he had gone to sleep again because more and more he use to sleep there under the tree while I worked. But when it was time to rest and eat our bread I stopped working and went there to sit with him. He opened his eyes and was looking at me and I was telling him how one little pumpkin plant hadn't been killed by the frost. He smiled Veronica ... so waar! Not a big one but his eyes crinkled up the way he used to do it when he was happy. It looked like he was going to say something, but then he closed then again and this time I knew it wasn't sleep. Oupa was gone. So the police sergeant came and looked at him and then Sister from the clinic and they all said he was dead. So that is how it was. [...]

#### Veronica

For God's sake Alfred stop now! What's the matter with you man? Remember this! Remember that! Is that all you got in your head? Stupid bloody memories? Ja. Stupid and useless. They're good for nothing. I wish to God I didn't have any, because if you think they can make me happy you got another guess coming. That little Veronica winning the sack race was a bloody fool. Yes! A fool. She didn't know what this world is really like. I do.

*(Her outburst has left her exhausted and coughing violently. An alarmed and helpless Alfred watches her silently. When the coughing fit has passed she turns to Alfred with a helpless gesture.)*

I'm sorry Alfred ... I'm not cross with you. I know you mean good. *It's me I hate.*

#### Alfred

No man ... you don't have to say sorry to me! It's okay if you get cross. I know I get on people's nerves.

Veronica

The only person I am cross with is myself. Truly man, that Little Veronica was not as clever as you think. He should have known that all those 'happy memories' were just a trick ... and they fooled her alright.

Alfred

It's no good to say things like that. You are sick.

Veronica

That's right. I'm sick.

Alfred

*(Summoning up courage for a confrontation)*

So then listen to me now. This is really no good Veronica. You have got to go to the clinic. I'll go with you. Sister Cornelius must have something there on the shelf that can help you.

Veronica

*(Shaking her head vigorously)*

No ... No ...!

Alfred

Then let me get you a lift from somebody into Graaff Reinet and go and see the nurses at the hospital or even the chemist shop. They get lots of medicines from Port Elizabeth. Maybe that new medicine we heard about on the wireless is down there.

Veronica

I said, No! For God's sake Alfred are you now so dumb that you don't even understand the word 'No'? All I need is rest. What I'm suffering from is ... is exhaustion. So let us just leave it at that. And for God's sake don't talk about it to anybody. I don't want the people in the village skinning about me. If they ask you about me you must tell them I got a very bad flu.

Alfred

Okay

*(Not at all convinced)*

But it's not the flu, hey.

Veronica

No.

Alfred

It's something else hey.

*(Veronica is now too exhausted to argue anymore.)*

Something very bad.

*(He waits. Veronica says nothing.)*

Haai Veronica! Is it ... you know ...

Veronica

What?

*(She knows what he means.)*

Go on. Don't be frightened. Say it! You won't catch it if you just say its name.

*(Pause)*

So must I say it for you? Is it Aids?

*(She throttles a surge of emotion.)*

Yes. It's Aids.

Alfred

Oh, my God. [...]

Alfred

But ... I mean ... how? What happened there in Cape Town?

Veronica

Do you really want to know?

Alfred

Is it bad?

Veronica

Yes. It's bad.

Alfred

Then maybe no. I don't want to hear it.

Veronica

Too late! I can't keep it inside me any longer. I got nobody else but you.

*(It is a moment that demands the truth and she tells it simply, without any emotional adornment.)*

Oh God, where do I begin.

Cape Town! What I wrote to Oupa in those letters was all just lies. I was ashamed of myself for doing it, but I didn't want to upset him you see. That is why I stopped writing. There was a time when it looked like it was all going to be alright and have a happy ending. Because I ended up working at the Holiday Inn there by the airport, you know, cleaning the rooms and that sort of thing. It wasn't little Veronica's dream come true but it was a good job Alfred. Good pay. Took me a long time to get that one. Before then I was doing all sorts of odd jobs. Anything I could find. Because let me tell you now things was not easy down there. It wasn't anything like I thought it was going to be. You see, my Uncle Dawie who I was staying with, wasn't a nice man. Every Friday night he got drunk. My Auntie Lena – his wife - said I must get out of the house or hide somewhere because when he was like that he was full of nonsense and did bad things with young girls. [...]

Mannetjie

Did you ask about the medicines?

Alfred

Nothing. Waste of time. Same story as last time. Said I must go try at the hospital in Port Elizabeth.

Mannetjie

But they said on the wireless ...

Alfred

I know. I was [sic.] sitting here with you when we heard it. But that's the way it is with the government. Talk talk talk. Big promises ... and then nothing happens. How is she?

Mannetjie

Doesn't want to eat.

Alfred

Leave the food here on the table. I'll try later when she wakes up. You can go play now if you want to. I'll watch her.

*(Alfred goes to the bed and looks down at the sleeping Veronica.. Manneljie remains at the table.)*

Doesn't look so good, hey.

*(Shaking his head)*

Not right is it. She's such a special person, so clever and then all her songs ... but look now. There she lies. And so thin! Makes you think doesn't it. We pray, we sing hymns on Sunday ... but there she lies.

Manneljie

*(Hissing desperately)*

Stop it!

Alfred

*(Innocently)*

Stop what?

Manneljie

Stop talking like that!

Alfred

Like what?

Manneljie

Like ... like she's ... because she's not. She's going to get better.

## Jetimen

### IGREE

I gree for ma mami,

I gree for ma papa,

I gree for ma mami yi mami,

I gree for ma papa before ma papa.

For sika ma head.

And dat my head, na big house

Wey mami and papa been build'am for me

Inside de head, na book

Dat book, na power,

And power, be all.

I salute ma mami,

I salute ma papa,

And de Man wey make we all,

Na Yi make me more.

I gree for God.

*"I gree - a kind of acknowledgement to my parents for educating me. Was written at the end of 1974 when I graduated with a Bachelor of Arts degree from University of Yaoundé. Coming back to the village I was hailed and respected by the whole community. I knew it was because of my education a rare achievement in my backward native village of Njen. I wrote it as an 'I thank you' to my parents and God who helped me all through. My people easily understood me when I wrote it in pidgin, a language they could understand and appreciate. I was in the mood of supplication when I wrote the poem."*

Alfred

I was just feeling sorry for her, Manneljie. I wasn't wishing for anything bad to happen. I pray all the time to God for her to get better. Every Sunday in church and every night on my knees by my bed. I know she is your Mommy, but she is also my Veronica. And just like you love your Mommy I also got my own feelings for her. To see her lying there like that ... hell man Manneljie! ... it hurts me. Ja! If you knew all the feelings I got inside me for her you wouldn't be so cross with me all the time. [...]

A great word of thanks to Mr. Athol Fugard, well-known South African dramatist. The best portrait of the artist is offered by his daughter, Lisa Maria Fugard: *"he's 76 - and saves his energy for working on his new play (there's always a new play on his desk.)*

Author of - among others - *The Blood Knot* (1961), *Boesman and Lena* (1969) and *My Children! My Africa!* (1989), he has been working lately to his new play *Coming Home*.

We thank him for allowing the reproduction of a passage from it and for the interview on his novel *Tsotsi*, and for having generously offered numerous insights on his world view and on human existence.

*Marina Migliasso*

### EWA EWA EWA

Ewa Ewa Ewa,

Little baby no cry no more.

Listen for what I say,

so dat when I die

you sef go tanap for my place,

then talk for other people,

wetin I de tell you now.

Ewa Ewa Ewa,

Little baby no cry no more.

*"Ewa Ewa Ewa - is adopted from a Njen lullaby lulling a crying child to stop crying and sleep. I wrote this poem in Bamenda in 1974, but a re-collection of what I went through when I was small and took care of my younger sister. The words were wise-sayings used by our ancestors to teach children. I realized the whole meanings of those words and put them in pidgin. I was making a collection of pidgin poems. The book was titled 'Anodaman ting' some one else's thing."*

### EVEN TAM CHOP

Bo make we stop kata-kata:

Papa de cut chuko-chuko beef,

Mami de pound fufu

Big papa whe de smoke akwandang,

Even yi de wait with mimbo.

Big mami de squish njama-njama,

And auntie de cook myondo.

Make we go do we own work quick-quick,

Brother go go for kene-kene,

Me I go go for kokobiako,  
After we go go tuti water,  
And when even time chop come,  
We all go chop baleful.

*“Even tam chop (or Even time chop) - supertime was written in Njen in 1974. I tried to capture the contributions of each and every member of a family for a common meal in local village community. I was enjoying – share responsibility and division of labour – diverse activities towards one goal – the common supper enjoyed by all in the family.”*

**(BLESS FOR MIMBO) (MASS BEFORE DRINK)**

We all go die for inside!  
We all go die for de ting!

*Mani how many kind mimbo you get?*  
“Massa, I get three kind mimbo,  
I get akwacha,  
I get palm-wine,  
I get mbrokoto.”

*Massa, which kind one you lek?*  
“Mami if I drink mbrokoto  
My ting go slack.  
Give me palm-wine.  
I go wake my skin.”

*But Mami I go get place for mov’am?*  
“Massam no!  
You no go get place for sleep  
For sika I get massa  
Wey i de pay my rent  
You better go for good time  
When sun i de still shine.”

*How many kind people day?*  
“God been make two people  
Man and woman  
So dat when dem play:  
Bele to bele  
Lass to lass  
Ting to ting  
Plenty people go komot,  
Full-up de world.”

*When you die whosai you go go?*  
“I go like for go for Satan  
For sika say  
For satan place  
Plenty fine-fine woman i dey.”

*In the name?*  
“Of the woman  
Of the man and  
Of the mimbo  
**Amen.**”

*“Bless for Mimbo - (Convocation for Drinking Written in Mbengwi in 1975) I tumbled upon a group of drinkers of a local stuff of wine. Fichok is in great supply, cheap but intoxicating. Some drinkers become drunk and use profane language - not good for Episcopal or religious ears. These rustics enjoy themselves in describing themselves especially the woman folk in using foul expressions, which are taken light heatedly. The people get really involved happily in their drinking. In that drinking place and in that atmosphere I captured quite a handful of their lyrics and even wrote drama pieces, one of the plays: ‘Mimbo Hos’ on them. ‘Bless for Mimbo’ is one of the poetic pieces I captured.”*

**FINE FINE WOMAN**

Fine fine woman:  
Na yi de add trobul,  
Na yi de spoil kombi,  
Na yi de bring enemen,  
Na yi de chakara fambul.

Fine fine woman:  
Na enemi for moni,  
When yi enter for dumot,  
Moni de komot for window,  
Fine fine women, na die!

*“Fine fine women - was written in July 1976 in Mankon Town in Bamenda. I used to visit one elderly roadman who still courted many women for marriage. Many of them were beautiful and glamorous and he spent handsomely on them. They were not reliable and cheated my old friend. One day I wrote the lines and later read to him. I think it worked for he soon afterwards settled on an innocent local girl brought from the village.”*

*John Takum Menget, alias Jetimen, scrittore camerunese di espressione inglese, nasce a Njen (Batibo) nel 1943. In seguito agli studi universitari a Yaoundé si dedica all’insegnamento della lingua inglese e dà inizio alla sua attività letteraria scrivendo poesie, racconti brevi e opere teatrali. Spinto dal bisogno di comunicare con la sua gente creando versi, rivolge la sua attenzione alla trasmissione scritta del pidgin english, lingua popolare, orale, di ampia diffusione (a livello di lingua scritta solo nei testi sacri e in alcuni giornali). Jetimen, oggi, è considerato il decano di tali espressioni linguistiche. Le sue raccolte poetiche si delineano in un contesto di vita quotidiana, avvalorando consuetudini e testimonianze storico-culturali. Risultano essere, inoltre, uno strumento di critica sociale rivolto a sensibilizzare la collettività sugli ordinari problemi del paese.*

Giusy Cutrì

# prospettive critiche



Amanda Nadalini

Alessandra Di Maio (ed.) *An African Renaissance. Reflections on History, Literature and Theatre in Contemporary Africa*, Palermo: Università degli Studi di Palermo, 2006, pp. 102

.....

“Andammo a cercare il mare a Palermo”: con questo verso comincia la poesia di Odià Ofeimun, scrittore e intellettuale nigeriano, che apre la serie di contributi curati da Alessandra Di Maio sulla possibilità di un nuovo Rinascimento africano pubblicata dall’Università di Palermo nel 2006. Il mare naturalmente è il Mediterraneo, una zona di contatto, per dirla con le parole di Mary Pratt, solcata dalla fitta rete di rotte spesso frammentarie e discontinue della modernità. La terra è in questo caso la Sicilia, antichissimo crocevia di scambi, traffici, ibridazioni, incroci tra Africa ed Europa: una sede quanto mai adatta per il simposio internazionale tenutosi a Palermo nell’ottobre del 2004, i cui contributi sono raccolti nel volume che qui si presenta. In alcune influenti ricerche del secondo dopoguerra, lo storico Fernand Braudel aveva già tratteggiato il Mediterraneo come un’unità di indagine polimorfa e composita; più di recente, il critico culturale Iain Chambers ci ha abituato alla nozione del Mediterraneo come di un mare postcoloniale, non tanto una barriera tra nord e sud quanto un intricato

sito di incontri e correnti, caratterizzato da un continuo transito e movimento di persone, storie e culture. Nella medesima direzione sembra muoversi Odià Ofeimun con quell’immagine iniziale di un’estensione acquatica al tempo stesso presente e assente, sfuggente tra muri grigi cittadini e roulotte, ma comunque capace di invocare e concepire uno spazio fluido in cui sia possibile tracciare e rivedere geografie e storie diverse, ma anche “cercare l’empatia degli uccelli migratori” attraverso quei “viaggi inconclusi” suggeriti dal poeta nigeriano, che hanno contraddistinto – e spesso marchiato a fuoco – le culture “tradotte” del mondo moderno e contemporaneo.

Come spiega Di Maio nel suo saggio introduttivo, il volume – fedele a tale prospettiva – non solo ruota attorno alla questione fondamentale se sia ipotizzabile un Rinascimento in quell’Africa che la curatrice definisce “post-Apartheid” e “post-indipendenza”, e quale ruolo possano avere la letteratura e le arti in genere a tale scopo, ma vuole anche porre il continente all’interno di quella intricata rete di rapporti e movimenti immaginata da Chambers al cuore del Mediterraneo, per indagare e sondare l’articolata, spesso eterogenea posizione dell’Africa, e più specificamente della sua produzione letteraria, nel complesso rapporto tra comunità locali e realtà globali, tra spinte nazionalistiche e movimenti transazionali quali Panafricanismo e Negritudine.

Proprio a tale questione, tutt’altro che infeconda e superata, è dedicato il contributo teorico di Ofeimun: la necessità di evitare una concezione della cultura africana in senso puramente essenzialistico e nativistico, privilegiandone l’autenticità e la purezza a discapito degli spazi di ibridazione ma anche delle differenze culturali insite in un continente ampio e diversificato quale quello preso in esame, è oggetto di una serrata critica in prospettiva storica e analitica da parte dello studioso. In tal senso il richiamo dell’autore a un’estetica universale, che potrebbe suscitare diffidenza, è rivisto alla luce delle teorie gramsciane sull’egemonia: solo superando il falso universalismo della prospettiva egemonica occidentale si potrà giungere ad un’estetica africana non essenzialistica capace di trascendere “non solo i confini etnici ma anche i più ampi confini culturali”, nel segno di una mutua condivisione di valori al di là e al di sopra delle differenze culturali. Nella medesima direzione sembra muoversi il saggio di Claudio Gorlier sulle *Baccanti* di Euripide così come rilette nella notissima reinterpretazione di Wole Soyinka. Anche in questo caso, la ricerca di una comunità capace di condividere valori al di là e al di sopra delle differenze culturali costituisce uno degli aspetti fondamentali dell’opera dell’artista, nell’ottica di quel teatro partecipativo che trova una perfetta esemplificazione nel sottotitolo dell’opera: “*A Communion Rite*”. Nell’opera dello scrittore nigeriano

ano, non solo la cerimonia di riconciliazione in questione diviene un rituale collettivo che celebra “l’alleanza di sangue e vino [...] l’unione con la madre terra [...] la fine della separazione tra uomo e uomo”, in una perfetta coincidenza tra piano etico e piano politico, ma tale rito si tinge anche di contaminazioni sincretiche ed ibride capaci di superare rigidi confini tra culture solo apparentemente distanti e separate, facendo trascolorare la figura di Dioniso in quella di Ogun, divinità yoruba del vino, del ferro e della guerra, per fondere infine le due immagini in una figura cristologica.

Anche Stephen Clingman si occupa dell’ambiguo, stratificato rapporto tra comunità e stato nella sua analisi degli aspetti nazionali e transnazionali della letteratura sudafricana, a tracciare una geografia dai confini fluidi e permeabili che gli permette di indagare le mappe frammentarie e tronche dell’identità nazionale non solo sulla base di quella che Du Bois aveva definito all’inizio del Novecento la linea del colore, ma anche sulla base delle altrettanto controverse linee di genere e di classe sociale. A partire dal 1994, tuttavia, l’autore vede nelle geografie letterarie del paese post-Apartheid il tentativo di includere identità differenti entro la letteratura contemporanea, capaci di rendere conto di un modello transnazionale entro la nazione, o di trascendere opposizioni binarie *tout court* a favore di forme oblique di “rifiuto, affiliazione ed allineamento”. Una forma del tutto particolare e orgogliosamente individuale di tale superamento di rigidi confini nazionali è rappresentata dalla copiosa produzione letteraria di J. M. Coetzee, dietro il cui rifiuto di porsi nel ruolo di scrittore *engagé* e di adeguarsi alla semplicistica e riduttiva etichetta di “autore sudafricano” la studiosa Paola Splendore intravede un impegno e una responsabilità nei confronti della letteratura stessa, in nome di una scelta estetica che diviene un’apologia della libertà dell’artista, in una posizione che pare fare eco a quella sostenuta pionieristicamente dal poeta nigeriano Christopher Okigbo negli anni sessanta e già celebrata da Ofeimun nel saggio in apertura.

Se i contributi finora presentati sem-

brano muoversi tutti nella direzione di un superamento di rigidi confini nazionali, lo sguardo storiografico di Alessandro Triulzi pare invece orientarsi in senso contrario, incentrandosi sull’analisi del controverso rapporto tra evento storico e narrazione pubblica entro lo stato nazionale, con particolare riferimento alle politiche coloniali italiane in Africa orientale. A detta dello studioso due eventi recenti, quali le celebrazioni per il centenario della vittoria etiopica di Adua e il conflitto tra Etiopia ed Eritrea per il controllo della piccola città di Badme, non solo hanno posto in deliberata contrapposizione *master narratives* tratte dagli archivi ufficiali e testimonianze individuali o memorie collettive degli eventi, ma hanno anche sortito l’effetto di un arroccamento su posizioni opposte da parte dei due stati in conflitto, con la conseguenza di un irrigidimento e un’essenzializzazione delle diverse identità nazionali.

Come sottolinea Alessandra Di Maio, nella letteratura del Corno d’Africa particolare è il caso di Nurrudin Farah, per il quale le geografie e le storie dello stato di origine – la Somalia – non possono che ridefinirsi lungo le rotte della scrittura e dell’immaginazione, non solo a causa della protratta condizione di esule dello scrittore, ma anche perché, come questi sostiene, “i territori corrispondono agli interessi degli uomini”. Del resto, la terribile guerra civile scoppiata nel 1991 alla caduta del regime di Barre, oltre a rendere indefiniti i confini nazionali dello stato, ha fatto sì che un ampio numero di somali viva tuttora “nella diaspora”, in una condizione di dislocazione forzata: sono proprio costoro a dar voce all’unico testo di non-fiction di Farah, *Yesterday, Tomorrow* (in italiano *Rifugiati*, Meltemi 2003), che si caratterizza per un genere ibrido in cui confluiscono storie personali e inchieste, memorie e interviste, in un complesso e stratificato racconto polifonico che non può che divenire al tempo stesso un omaggio al paese di origine e un atto di resistenza – l’unico possibile nella condizione di esilio dello scrittore. In tale particolare confluenza tra memoria e storia, dialogo e narrazione, Farah aspira a ricostituire un’identità e un’unità per la Somalia,

ma – giova sottolinearlo – anche a trovare strategie narrative capaci di ricordare e far ricordare, per trasmettere la memoria e dar voce a quel silenzio che quasi sempre cinge ed assedia il ricordo dell’evento traumatico, isolando colui o colei che lo ha vissuto dietro un muro di incomunicabilità.

Di Maio fa correttamente notare come nel caso dell’autore somalo la nozione di deterritorializzazione legata alla condizione diasporica scardini categorie e opposizioni quali quelle di nazione/transnazione, che spesso riducono i rifugiati all’invisibilità e trasformano i migranti in “non persone”, secondo la nota definizione di Alessandro Dal Lago; e tuttavia, è affascinante notare come Farah non rinunci a un legame concreto col proprio continente d’origine, rifiutando la condizione di rifugiato in virtù di quei piedi “saldamente piantati sul suolo che è l’Africa”. L’opera dell’autore si chiude quindi, come sottolinea la studiosa, con una positiva nota di resistenza.

In tale prospettiva, alla domanda posta in apertura del volume – ovvero se un Rinascimento Africano sia attualmente possibile – non esistono risposte univoche; esistono però scelte, individuali e collettive, che a testimonianza di un indomito ottimismo della volontà contribuiscono, con impegno e dedizione costanti, a piantare i semi di un tale Rinascimento. La decisione di dare voce ad autori africani in un simposio internazionale quale quello tenuto a Palermo costituisce un atto di resistenza che si muove proprio in questa direzione. ▸

**Serena Saba**

W.E.B. Du Bois, *Le Anime del Popolo Nero*, a cura di Paola Boi, trad. di Roberta Russo, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 237

.....

A più di un secolo dalla pubblicazione della versione originale, viene finalmente tradotto in Italia il testo più noto dell’intellettuale afro-americano



William Edward Burghardt Du Bois, *The Souls of Black Folk*, curato da Paola Boi e tradotto da Roberta Russo per l'editore fiorentino Le Lettere.

Saggista, romanziere, poeta, attivista politico, sociologo, storico e docente universitario, Du Bois è stato una delle più imponenti figure della cultura afro-americana del XX secolo, e questo testo rappresenta un riferimento fondamentale per comprendere le problematiche legate alla difficile integrazione dei neri americani in seguito all'abolizione della schiavitù.

Il volume raccoglie una serie di saggi dedicati alla questione razziale e ai diritti civili degli afro-americani in cui all'originalità di pensiero si coniuga una prosa brillante e intensa. Nove dei quattordici saggi erano già apparsi su periodici, mentre gli altri cinque furono redatti da Du Bois in vista della pubblicazione del volume, nel 1903: fatto che li rende senza dubbio fruibili anche singolarmente, ma, come nota la curatrice del volume, "nonostante l'apparente eterogeneità dei saggi e dei generi [...] Du Bois riesce a mantenere una forte coesione tematica e formale, integrando senza cesure apparenti storia afro-americana, critica politica, autobiografia, musicologia, narrativa" (p. 220). Infatti, oltre che un'analisi dell'assetto socio-culturale americano a cavallo tra il XIX e il XX secolo, questo testo si presenta al lettore anche come una preziosa fonte che ripercorre le tappe fondamentali della storia e della politica americana post-abolizionista alla quale si intersecano esperienza e riflessione personali dell'autore.

Tra le pagine di *Le Anime del Popolo Nero* Du Bois affronta le tematiche dell'integrazione e dei diritti civili ora ripercorrendo gli anni del 'Freedmen's Bureau', l'ufficio creato a sostegno degli schiavi liberati, ora attraverso la polemica nei confronti di Booker T. Washington e il suo controverso 'compromesso di Atlanta', ora, infine, caldeggiando la necessità dell'istruzione di alto livello per il popolo nero, affinché esso possa elevarsi intellettualmente e socialmente, cosa che gli è preclusa a causa del pregiudizio razziale.

Ma prima di tutto, in apertura del volume, l'autore centra la delicata questio-

ne dello "strano significato dell'essere nero" (p. 5), presupponendo la differenza razziale come problema e, con una schiettezza e una lucidità toccanti, descrive la condizione psicologica del nero che si trova ad avere una percezione di sé filtrata mediante lo sguardo del mondo circostante. Attraverso la pregnante metafora del 'velo', Du Bois richiama così sia l'immagine del nero relegato oltre un invalicabile confine sociale, sia quella di una "seconda vista" (p. 9), quella sorta di filtro, appunto, con il quale egli è inesorabilmente alle prese nella conquista di una coscienza di sé. Esito di questa condizione è quella doppia coscienza che per il popolo nero altro non è che il senso di un'inconciliabile identità nera e americana al contempo: "La propria dualità si avverte in ogni momento; il fatto, intendo, di essere un americano e un nero, due anime, due pensieri, due entità che lottano senza possibilità di riconciliazione, due contrastanti ideali in un solo corpo nero, a cui soltanto la propria forza tenace impedisce di essere lacerato in mille pezzi" (p. 9).

Oltre che la profondità di pensiero di Du Bois e l'attenzione psicologica e sociologica della sua analisi dell'iniquinà sociale a cui il popolo nero deve far fronte, ciò che rende paradigmatica la sua riflessione sono la sua incredibile attualità e la sua portata globale. Non solo nel 1903 l'idea della doppia coscienza rappresentava l'esperienza dei neri americani, ma quella stessa doppia coscienza è stata, e in molti casi lo è tuttora, un'esperienza condivisa da tutti i popoli che abbiano subito l'esperienza della colonizzazione e le sue conseguenze, dalle comunità diasporiche asiatiche e afro-caraibiche a quelle indigene che si trovano oggi a dover convivere con le popolazioni di origine europea che le hanno colonizzate qualche secolo fa.

Dunque quando Du Bois esordisce, nel saggio intitolato "Dell'alba della libertà", affermando che "il problema del ventesimo secolo è il problema della linea del colore" (p. 18), egli non solo anticipa quasi profeticamente la complessità e la dimensione di una questione destinata ad avere un ruolo centrale nella storia e nella cultura americana del Novecento, ma, indirettamente, offre una visione più genera-

le di tutte quelle situazioni, nel mondo, in cui vi sia una coesistenza tra culture. Se per la storia americana l'alba della libertà consiste nell'abolizione della schiavitù, in altri contesti essa è rappresentata da un'analogia fase di liberazione o di emancipazione, la quale segna il punto di partenza per una spesso conflittuale convivenza tra i popoli.

La linea del colore può avere però una doppia valenza semantica e simbolica, rappresentando sia una linea di demarcazione, fisica e mentale, tra popoli e culture, sia un potenziale punto di contatto tra gli stessi. È quanto suggerisce implicitamente lo stesso Du Bois, in particolare nell'ultimo saggio, "Dei canti del dolore", che suggella la singolare scelta di porre in epigrafe a ciascun pezzo uno spartito musicale tratto dalle *Sorrow Songs*, i canti popolari neri. La presenza di queste citazioni pare volta a enfatizzare la forte dimensione spirituale della cultura nera e la centralità dell'espressione musicale nel farsi portavoce di tale spiritualità. Così, come forma artistica e culturale nera per eccellenza, nel saggio finale le *Sorrow Songs*, a giudizio di Du Bois il più grande e peculiare lascito del popolo nero alla nazione americana, divengono strumento di inevitabile contaminazione e arricchimento per l'America bianca, contribuendo a dare alla nazione il proprio volto: "l'America sarebbe stata l'America senza il popolo nero?" (p. 205).

Ancora una volta un parallelo con le popolazioni della diaspora nel mondo, le quali hanno contribuito a ridefinire gli assetti culturali dei paesi ospitanti e al contempo i propri, raggiungendo una coscienza della dualità, se non della molteplicità, della propria identità, conferma la grande attualità dell'opera, la quale, in una certa misura e con le dovute distinzioni, precorre gli odierni studi che analizzano i paradigmi culturali ibridi e creolizzati del nostro tempo. →

## Armando Pajalich

**Maria Paola Guarducci, *Dopo l'interregno – Il romanzo sudafricano e la transizione*, Aracne, Roma, 2008, pp. 220**  
 .....

Il pregevole studio di M.P. Guarducci basterebbe da solo a smentire il luogo comune per cui la letteratura sudafricana ha perso molto del suo fascino dopo lo smantellamento dell'apartheid. Infatti, il volume non si limita a esaminare opere di quell'interregno che la Gordimer definì come l'epoca buia in cui allo scrittore sudafricano, non essendogli possibile un'aperta denuncia del regime, si aprirono vie di resistenza necessariamente mascherata o rischiosamente palese, in attesa che i tempi lo liberassero in tutte le sue esigenze espressive, anche meno "pubbliche" e quindi più "intime". *Dopo l'interregno* arriva sino ai giorni nostri, in una carrellata di opere narrative che rivelano continuità con la tradizione locale e un comprensibile bisogno di rinegoziazione di miti, problematiche, rapporti con il resto dell'Africa e con un sempre più lontano Occidente.

La Guarducci inizia proprio con alcuni capolavori di quell'interregno dei due maggiori narratori sudafricani (la Gordimer e Coetzee), in un confronto che pare oramai ineludibile per discutere di romanzo dell'apartheid, e offre una rilettura – giustamente e fortemente appoggiata sulla massa critica esistente – di *July's People* (1981) e *Life and Times of Michael K* (1983).

Subito dopo, nel secondo capitolo, inizia ad affrontare la vera e propria *transizione*, esaminando memorie di infanzie (personali e nazionali) "bianche" pubblicate dopo le elezioni democratiche, rispettivamente nel 1995 (*The Smell of Apples*, di Mark Behr), 1996 (*The Innocence of Roast Chicken*, di Jo-Anne Richards) e 1997 (*Boyhood*, di Coetzee). E continua esemplificando l'atmosfera di pubblica espiazione e le problematiche della riappacificazione nazionale degli anni della Truth and Reconciliation Commission con "confessioni" uscite nel 1998 (*Country of My Skull*, di Antjie Krog, e *Mother to Mother* di Sindiwe

Magona) e 1999 (*Disgrace*, ancora di Coetzee). Solo a tal punto, pare di poter desumere, la narrativa sudafricana fu libera di cercare nuove strade, rileggendo il passato ma soprattutto cercando direzioni verso un possibile seppur difficile futuro. E, attraverso paragoni – all'insegna della metamorfosi e della realtà urbana di Città del Capo – con opere pur recenti (di André Brink, *The Life of Adamastor*, 1993, e di Zoe Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, 1987) la Guarducci si avventura in analisi di opere più attuali e meno note (pur se spesso tradotte anche in italiano) di Achmat Dangor (*Kafka's Curse*, 1997) Jonathan Morgan (*Finding Mr Madini*, 1999), Zakes Mda (*The Heart of Redness*, 2000), Mandla Langa (*The Memory of Stones*, 2000), Elleke Boehmer (*Bloodlines*, 2000), Zoe Wicomb (*David's Story*, 2000), K. Sello Duiker (*Thirteen Cents*, 2000, e *The Quiet Violence of Dreams*, 2001), e Patricia Schonstein-Pinnock (*Skyline*, 2000). In questi ultimi due capitoli sta forse la parte più affascinante dell'intero studio: libri che la critica non ha del tutto ancora sondati vengono storicizzati e collocati in una tradizione eclettica e ricca di nuovi spunti sia tematici sia formali e di "genere".

La Guarducci si accosta ai romanzi da lei privilegiati cercando sempre di ricostruire collegamenti con la peculiare storia politica e culturale del Sud Africa, offrendo utili informazioni al lettore meno "colto" (sulla colonizzazione bianca, gli Afrikaner, la nascita dell'Unione, l'apartheid, le elezioni del 1995, la Commissione ideata da Tutu, le nuove immigrazioni dal resto dell'Africa, ma anche su griqua e coloureds, mitizzazioni della *farm* e delle due maggiori città, ecc.) e ricorrendo a brevi paragoni con altre opere coeve. Forse avrebbe potuto tenere maggiormente presente la produzione "coloniale" sudafricana (che avrebbe potuto suggerire importanti confronti con tutti e cinque i filoni seguiti nei capitoli successivi al primo) ma ciò avrebbe comportato un volume ancor più intenso e meno concentrato sul tentativo di leggere "il nuovo romanzo sudafricano".

*Dopo l'interregno – Il romanzo sudafricano e la transizione* non si propone

come una panoramica esaustiva e rifugge da una separazione fra opere maggiori e opere minori, anzi comprime volutamente – credo! – l'analisi di narrative notissime per non farle prevalere su opere meno memorabili ma altrettanto importanti per verificare quanto stia accadendo nel romanzo sudafricano. Lo studio della Guarducci non si propone neanche come introduzione generica al Nuovo Sud Africa e alla sua narrativa: tuttavia, in fin dei conti risulta esserlo! E risulta essere anche un'ottima base di partenza (accompagnata da una ricca e importante bibliografia) per chi voglia approfondire singoli autori o tematiche della contemporaneità, oltre che per chiunque intenda scoprire o riscoprire una letteratura oggi meno posta sotto i riflettori internazionali ma filtro estremamente importante di quanto accade in quel luogo culturale e storico che è anche, oggi, un ideale *work in progress*, vero e proprio laboratorio di idee e di esperimenti esistenziali oltre che letterari, irto di problemi e proprio per questo fantastico ambito di indagine di una realtà unica al mondo anche nelle sue incertezze e nei suoi barcollamenti verso nuove estetiche, oltre che verso nuove coesistenze. ▸

## Serena Saba

**William Hatherell, *The Third Metropolis. Imagining Brisbane through Art and Literature 1940-1970*, St. Lucia, University of Queensland Press, 2007, pp. 312**  
 .....

In un'epoca dominata dalla globalizzazione, da assetti socio-culturali ibridi e mutevoli, da confini territoriali continuamente ridefiniti e messi in discussione e da un dibattito culturale e accademico fortemente orientato in questa direzione, la pubblicazione di uno studio di interesse locale, dedicato a una realtà culturalmente poco frequentata o considerata di modesto rilievo, può destare stupore. Tanto più se il contesto in questione è quello australiano, in cui gli studi regionalisti hanno subito una battuta d'arresto

dopo gli anni ottanta del secolo scorso, quando si è assistito a un vero e proprio boom editoriale di riviste, antologie e studi critici dedicati a questo tema.

Si potrebbe osservare che, se per l'Australia degli anni ottanta il regionalismo si presentava come un'alternativa al lungo e irrisolto dibattito sull'identità nazionale, identificata ora nel mito del *bush*, ora nella condizione di *city-dwellers* della maggioranza della popolazione, e continuamente rimessa in discussione (o, per parafrasare Richard White, 'reinventata' nel corso del tempo), oggi un approccio di indagine a carattere regionalista sia altrettanto adeguato perché alternativo rispetto al rischio di una uniformazione culturale derivata dalla globalizzazione.

Ma forse non è solo la volontà di contrapporsi alla potenziale omogeneizzazione dell'era globale a stare dietro il lavoro di William Hatherell, dedicato alla storia culturale della città di Brisbane del secondo dopoguerra. Come infatti suggerisce emblematicamente il titolo del libro, *The Third Metropolis: Imagining Brisbane through Art and Literature 1940-1970*, la terza città australiana non è tale solo a livello di crescita demografica ed economica, ma è anche diventata una capitale culturale e l'autore intende riconoscerle il merito.

A dispetto della convenzionale immagine di torpore sonnolento che ci è pervenuta attraverso i classici letterari locali, nonché degli stereotipi legati a un passato politico dominato da un conservatorismo estremo, Brisbane è oggi una metropoli moderna e vitale, e si è ormai liberata dai vecchi *clichés* e dallo storico isolamento che ne faceva una periferia rispetto al centro culturale australiano dominato dall'asse Sydney-Melbourne.

La panoramica di Hatherell si ferma però al 1970, nel pieno dell'anti-intellettualismo degli anni del monopolio conservatore, e fa luce su un trentennio di fermenti culturali quasi del tutto ignorati in precedenza, enfatizzando quale fosse la percezione collettiva di un luogo in costante evoluzione attraverso l'immaginario artistico. Sebbene il fatto che Brisbane entri a far parte della mappa letteraria e culturale

australiana solo dopo la pubblicazione di *Johnno* di David Malouf, nel 1974, sia un'opinione condivisa, questa ricerca dimostra come il periodo compreso tra il 1940 e il 1970 sia stato, per le sue generazioni, più vivo di quanto si possa pensare, tanto che buona parte della produzione letteraria successiva agli anni settanta sarebbe stata poi incentrata sul trentennio precedente.

È infatti a partire dagli anni quaranta che la città ha cominciato il suo pur lento processo di modernizzazione, abbandonando gradualmente l'aspetto di un noioso centro provinciale e assistendo a una sorta di rinascita culturale attraverso un crescente e attivo interesse per l'attività letteraria, quella teatrale e per le arti visive.

*The Third Metropolis* ripercorre quel trentennio attraverso un'indagine accurata, soffermandosi nei suoi otto capitoli sui molteplici aspetti della vita culturale cittadina, dalla pubblicazione dei primi periodici letterari negli anni quaranta, come *Barraj* o *Meanjin*, alle organizzazioni teatrali, dai movimenti radicali contrapposti all'autoritarismo politico negli anni sessanta alla produzione narrativa, poetica e pittorica.

Dopo una prima sezione introduttiva che inquadra il contesto 'brisbanita' su un ampio periodo e ne mette in luce le peculiarità e le anomalie storiche, l'indagine parte dagli anni del secondo conflitto mondiale, mettendo in evidenza come quest'ultimo abbia rappresentato una svolta nella vita cittadina, apportandovi i primi segni di modernità e lasciandovi il senso di un primo incontro con la storia. Vengono poi analizzate le rappresentazioni letterarie dell'epoca, l'acceso dibattito intorno al modernismo – giunto solo tardivamente e come una fase tutto sommato sperimentale e circoscritta nel tempo – e il proliferare di gruppi culturali, spesso di ispirazione politica, formati spontaneamente.

Si ha poi una prospettiva ravvicinata su alcuni di essi, quali il 'Barraj', legato all'omonima rivista letteraria, e il 'Miya Studio', che riuniva artisti visivi, e su alcune figure enigmatiche, come il pittore Jon Molvig o il poeta John Manifold, in quanto fautori di quella che Hatherell definisce "oppositional culture" (p. 122), intendendo sia una cultura dai dichiarati intenti

politici radicali, sia una meno politicizzata ma volta sfidare le convenzioni sociali e culturali.

Hatherell dedica infine ampie sezioni alla produzione letteraria della città, ponendo particolare enfasi sulle opere di ambientazione locale e delineando un profilo in cui è possibile distinguere il secondo vari filoni tematici, pur senza una sistematicità di sorta né un rispetto rigoroso dei limiti temporali dichiarati nel sottotitolo del volume. Così l'autore conia denominazioni quali 'Brisbane *Künstlerroman*', o 'return to Brisbane narrative' (riconotta al periodo 1940-1970 per l'ambientazione delle opere, ma di pubblicazione successiva) e individua nel 'romanzo picaresco brisbanita' (diffusi soprattutto negli anni ottanta e nei primi anni novanta) un sottogenere narrativo.

È però principalmente la "return narrative", in cui è presente una forte enfasi sui mutamenti subiti dalla città al rimpatrio da un esilio quasi sempre oltreoceano, che permette di identificare la maggior parte dei tratti distintivi della letteratura del luogo e ne esalta il *genius loci*. Il contrasto tra passato e presente, tra il luogo, talvolta evocato nostalgicamente e talvolta ripudiato, della memoria e quello reale, sono sintomatici del fatto che nell'immaginario comune vi sia un forte, per quanto contraddittorio, legame nei confronti della configurazione tradizionale della città, della caratteristica topografia e della tipica architettura residenziale in legno – la celebre 'Queenslander'. Lo spazio fisico, pubblico e privato, suggerisce l'autore del volume, assume nel testo letterario una dimensione culturale, dettando, come già sosteneva Malouf negli anni ottanta, uno stile di vita e una serie di abitudini e convenzioni squisitamente locali, quasi a rappresentare la controparte positiva di quel conservatorismo che caratterizzava la politica e la mentalità cittadina e che si è poi faticosamente superato.

La città 'vissuta' attraverso l'attivismo politico e culturale e quella 'immaginata' a livello artistico e letterario sembrano dunque diametralmente opposte a quella reale: nel primo caso per via della cultura di contrapposizione alla linea politica e alle convenzio-

ni sociali, nel secondo mediante la rappresentazione di un luogo sempre meno concreto, che tuttavia, a giudizio dell'autore, non si vuole riconquistare. A una prima lettura la retrospettiva finale sull'immaginario letterario può essere interpretata come un elemento di discontinuità rispetto al discorso generale del volume. A un esame più attento, come testimonianza della grande risonanza dei tre decenni presi in esame da Hatherell, è evidente come essa valorizzi quel periodo così significativo della storia della città, arricchendo ulteriormente questa inedita ricostruzione. ▸

## Amanda Nadalini

Annalisa Oboe e Anna Scacchi (eds.), *Recharting the Black Atlantic. Modern Cultures, Local Communities, Global Connections*, New York and London: Routledge 2008, pp. 423

.....

“L'unità è sottomarina [...] il nostro problema è come studiare i frammenti/il tutto”, dichiarava lo storico e poeta caraibico Edward Kamau Brathwaite già alla metà degli anni settanta sulla rivista *Savacou*, ponendo il dito sulla difficoltà di individuare una matrice d'indagine capace di rendere conto dei rapporti “laterali e diagonali” tra isola e arcipelago, villaggio e metropoli, circostanze regionali e “fenomeni emisferici”, e al tempo stesso consapevole della necessità di scardinare “il consueto presupposto dialettico che vi sia una progressione naturale dalla ‘tradizione’ alla ‘modernità’”, lasciando una cultura “aperta alla possibilità di una pluralità permanente”.

Tale pionieristica riflessione si presta perfettamente a introdurre le problematiche affrontate nel volume curato da Annalisa Oboe e Anna Scacchi, *Recharting the Black Atlantic. Modern Cultures, Local Communities, Global Connections*, opera che porta a compimento il multiforme progetto di ricerca dal titolo “Sea Changes: Bodies, Practices and Discourse around the

Atlantic”, inaugurato da un gruppo di studiosi raccolti attorno all'Università di Padova a partire dal 2004 e sfociato nella pubblicazione dell'opera qui presentata per Routledge nel marzo del 2008.

Sono proprio quelle stesse problematiche individuate da Brathwaite – la difficoltà di rendere conto dei processi di interazione tra movimenti e fenomeni transnazionali o globali e comunità locali, i complessi e stratificati rapporti tra modernità e tradizione, e infine il ruolo e le politiche dell'identità di soggetti marginali o culture di minoranza di fronte a rigidi modelli e strutture nazionali o transnazionali, a essere indagati nelle tre sezioni della raccolta di saggi che, articolandosi lungo le frammentarie e fluide linee dello spazio atlantico – una vera e propria zona di contatto così come tratteggiata da Mary Pratt all'inizio degli anni novanta – non solo si pongono lo scopo di fornire un'aggiornata ed ampliata cartografia dell'Atlantico Nero come strumento euristico, ma anche di indagare e riconfigurare geografie, storie e memorie di quelle che le autrici nell'introduzione al volume definiscono “le culture nere tradotte della modernità”. Id est, a voler utilizzare le categorie interpretative che Paulla Ebron prende in prestito da Anna Tsing e Stuart Hall, a indagarne le eterogenee riarticolazioni e frizioni sul più ampio sfondo dei movimenti diasporici dell'oceano atlantico e dei fenomeni globali.

In tale ottica, Oboe e Scacchi collocano autorevolmente la propria ricerca all'interno di un panorama critico tanto controverso quanto fecondo: consapevoli delle problematiche sollevate o lasciate in sospenso dall'opera fondamentale pubblicata da Paul Gilroy ormai quindici anni fa – in primis quello sguardo etnocentrico, anglofono e occidentale, che aveva tagliato fuori dalla nozione di Atlantico Nero proposta dal critico culturale non solo l'intero continente africano (come ben evidenziato nel saggio dell'intellettuale yoruba Oyekan Owomoyela), ma anche le questioni di genere e classe – le curatrici interrogano criticamente quella matrice atlantica recentemente individuata da William Boelhower al cuore

di un paradigma disciplinare che si è andato ritagliando sempre maggiore visibilità entro accademie e istituzioni nazionali e internazionali.

Le nuove mappe tratteggiate da Oboe e Scacchi sono in tal senso caratterizzate da luci ed ombre: consapevoli che l'Atlantico Nero costituisce un orizzonte d'indagine contrassegnato da prospettive e paradigmi tanto convergenti quanto tangenziali e discrepanti, le studiose individuano tuttavia nella persistenza di quelle tracce sommerse suggestivamente evocate da Brathwaite un'unità sottomarina che, attraverso rotte discontinue e contrastanti, ha posto e continua a porre in dialogo Africa, Europa ed Americhe. Un dialogo estremamente fecondo, che sebbene condotto all'interno di rapporti di potere spesso ineguali e sbilanciati, come denunciato da radicali neri quali W.E.B. Du Bois e C.L.R. James fin dai primi decenni del Novecento, non solo continua ad arricchire le attuali prospettive critiche, generando al tempo stesso affiliazioni e circuiti di scambio transnazionali, ma ha dato anche origine a una serie di suggestioni e risonanze capaci di innescare in maniera creativa una pletera di tropi ricorrenti che, al pari di fantasmi, sembrano infestare le produzioni artistiche dell'Atlantico Nero e costituire un filo rosso che attraversa numerosi dei contributi critici raccolti nel volume – primo tra tutti, il cronotopo della nave al centro dell'opera di Paul Gilroy, costantemente ripreso nelle narrazioni storiche e fittizie del *Middle Passage* e indagato in prospettiva storica da Itala Vivan all'interno della raccolta.

Il riferimento al fantasma – e alle sue numerose varianti, siano esse mitico-religiose (divinità *voodoo* e spiriti guida) o antropologiche (*trickster figures*) – è tutt'altro che casuale. Tropo ricorrente delle letterature postcoloniali, quello della presenza disincarnata e impalpabile – ovvero di una presenza/assenza che si configura come traccia, secondo la classica definizione di Jacques Derrida – sembra suggerire da un lato un aspetto d'indeterminatezza capace di articolare al meglio la condizione diasporica nei suoi complessi rapporti con modernità e tradizione, dall'altro dare voce a un

impulso utopico capace di riconnettere l'individuo "tradotto" con una comunità, sia essa reale o immaginaria.

Così il fantasma fa la sua comparsa nel contributo di Manthia Diawara sotto forma dello spirito dell'antenato, capace di stabilire un collegamento tra individuo e comunità tramite il sacrificio: il fatto che in questo caso tale rito non sia legato a una situazione "autenticamente" africana ma ad una performance di arte contemporanea condotta dall'artista afroamericano David Hammons al festival Dak'Art 2004 non fa altro che complicare il rapporto tra tradizione e modernità, realtà locale e dimensione diasporica. L'artista, sembra suggerire il critico del Mali, si pone in un dialogo dialettico con la tradizione "ricreandola in maniera diversa", come sottolineano Oboe e Scacchi. Ma il medesimo tropo ricompare anche nello spazio mitico del *terreiro*, luogo sacro della religione afro-brasiliana *candomblé*, messo in scena dal *Teatro Experimental do Negro* di Rio de Janeiro negli anni cinquanta, in un esempio di essenzialismo strategico volto al recupero di un orgoglio nero che anche in questo caso non può che passare attraverso una riarticolazione locale del movimento internazionale della *Négritude*. Anche nel contributo di Cristina Lombardi-Diop il rapporto tra modernità e tradizione, tra storia e memoria, è mediato dall'ambiguo tropo del fantasma: quello degli schiavi dislocati nel *Middle Passage* che rifiutano di essere definitivamente sepolti e finiscono per infestare il presente dei moderni migranti, anch'essi presenze spettrali in quanto non-persone prive di diritti civili, secondo la nota definizione di Alessandro Dal Lago.

E tuttavia, tali fantasmi non costituiscono soltanto l'eredità traumatica di un passato violento che rifiuta di essere sepolto e continua ad infestare il presente; all'interno delle narrazioni postcoloniali antenati, spiriti guida, spettri, ricostituiscono legami con la comunità scardinando il *continuum* del tempo inteso in senso lineare, a interrogare le tradizionali categorie cronologiche occidentali. In uno studio che si pone al crocevia tra danza, cinema e antropologia, Dorothea Fischer-Hornung sottolinea come l'invocazio-

ne rituale alle divinità voodoo permetta di trascendere i confini di un tempo cronologico uniforme e progressivo, ponendo in tal modo in questione non soltanto le geografie e le mappe al cuore della modernità – quelle linee frammentarie e irregolari della diaspora nera che si intrecciano, inscrivono e sovrascrivono nello spazio fluido e in continuo divenire della triangolazione atlantica – ma anche di sondare gli spazi posti al di sotto della superficie – quelle profondità sottomarine suggerite dal verso di Brathwaite. La studiosa paragona tale movimento verticale entro quella che definisce una "epistemologia della profondità" a un processo capace di rivedere la funzione della memoria al confine con la trance.

In una prospettiva legata a culture orali e minoritarie quali quelle della diaspora nera, Brathwaite aveva già fatto presente la necessità di un nuovo orizzonte storiografico capace di rendere conto di "cuori e noccioli; forme di sopravvivenze locali; radici, tronchi mozzi, ritmi di sopravvivenza". Ma Fischer-Hornung trascende tale nozione di "controstoria" per avvicinarsi alla provocatoria definizione proposta da Édouard Glissant all'inizio degli anni ottanta: a detta dello studioso, la storia delle comunità nere del nuovo mondo è una vertigine.

Se tale nozione rimanda necessariamente a una storia subita, e quindi esperita come spaesamento epistemico da parte delle comunità nere tradotte, essa apre anche la porta a nuove forme di rilettura degli archivi, come dimostrato dai numerosi contributi che indagano – ma meglio sarebbe dire sondano – non soltanto le origini della modernità così come prospettate da Gilroy, ma anche quelle dell'imperialismo e del capitalismo, come correttamente sottolinea Oboe nel suo saggio sui compositi flussi del *romance* a inizio Novecento. In linea con quel rinnovato approccio storico invocato nell'introduzione dalle curatrici, che deve trovare il proprio orizzonte investigativo nello spazio transnazionale dell'Atlantico Nero senza però perdere di vista le complessità e le specificità storiche locali, saggi come quello di Oboe e Scacchi hanno il merito di condurre una seria rilettura filologica dell'opera di Du Bois in prospettiva criti-

ca, liberando lo studioso dalle scomode pastoie del ruolo di padre del cosmopolitismo attribuitogli da certa critica recente. Analizzando la posizione dello studioso afroamericano sulla questione razziale nelle sue interconnessioni col colonialismo e l'imperialismo, Scacchi giunge alla conclusione che la scelta di Du Bois di iscriversi al partito comunista sia stata tutt'altro che un semplice atto di dissenso verso il maccartismo. Se tale posizione è destinata ad aprire un dibattito sui conflittuali rapporti tra radicalismo nero e comunismo – un terreno poco esplorato, come precisava Brent Hayes Edwards in un dossier pubblicato alcuni anni fa su *Social Text*, fatta eccezione per le pionieristiche opere di Cedric Robinson e Robin Kelley – è però indubbio che fino alla morte, avvenuta in Ghana, Du Bois non abbia mai inteso il suo impegno internazionalista come un cosmopolitismo *disengagé* dalla realtà storica e sociale statunitense, rimanendo essenzialmente quello che Scacchi definisce un intellettuale afroamericano all'estero – cioè, come dimostra Oboe, un africano del Nuovo Mondo. Del resto, Du Bois sembra coltivare deliberatamente tale prospettiva: "L'idea di un'Africa unita [...] ha origine nei Caraibi e negli Stati Uniti", sosteneva l'autore nel 1945; un paradosso recentemente esplorato da autori quali James Campbell in *Middle Passages* (2006) e James Sidbury in *Becoming African in America* (2007). Attraverso una prospettiva comparata tra Sudafrica e Stati Uniti, l'orizzonte investigativo del contributo di Oboe arricchisce della categoria di genere il già complesso crocevia tra movimenti transnazionali e declinazioni locali, oppressione razziale e imperialismo capitalista tratteggiato da Scacchi. Proprio nel *romance* così come declinato da Sol Plaatje e W.E.B. Du Bois all'inizio del secolo scorso – un genere che offre narrazioni proiettive capaci di incorporare la dimensione utopica del desiderio e di "trasformarlo nella motivazione per progetti letterari, storici e politici" – l'autrice vede la chiave per riaprire un'indagine delle intersezioni tra le dimensioni di classe, razza e genere entro una prospettiva contrastiva. Fedele alla missione del progetto di ampliare i confini

dell'Atlantico Nero così come teorizzato da Gilroy rendendolo permeabile alla presenza africana, per utilizzare provocatoriamente il termine di Alioune Diop, ma anche alle questioni di genere e classe, il contributo di Oboe diviene quindi un esercizio esemplare nel riformulare quelle mappe dell'Atlantico Nero al centro del volume.

È interessante notare che la conclusione della studiosa sottolinea che se "i flussi di idee, narrazioni e progetti tra Plaatje e Du Bois rivelano punti di contatto [...] non vi è alcun dubbio che i due seguano rotte ampiamente indipendenti". Oboe sceglie quindi di chiudere il saggio su una nota deliberatamente dissonante; in omaggio a quel rinnovato approccio storico auspicato nell'introduzione, la studiosa evita facili generalizzazioni che, nel tentativo di superare confini geografici e realtà storiche differenti, destoricizzano nozioni diverse e mettono in ombra progetti e interessi talvolta divergenti. Del resto, come dimostrato dalle curatrici nell'introduzione al volume, anche e proprio di tali rotte divergenti, discrepanze e frizioni deve rendere conto un orizzonte d'indagine come l'Atlantico Nero presentato nel volume – uno spazio di ampie e nuove possibilità analitiche in cui "coesistono molteplici paradigmi culturali e di ricerca, e in cui si confrontano vari approcci declinati sulla base di realtà locali". ▸

## Meenakshi Mukherjee

Radhika Mohanram, *Imperial White: Race, Diaspora and the British Empire*, Minneapolis /London, University of Minnesota Press, 2007, pp. 212

.....

If 'Whiteness Studies' has become a well-defined and expanding field now, its originary moment may be traced back to Toni Morrison's *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) where she critiqued the existing critical practice in the US which universalized whiteness and attributed a normative and time-

less value to it. The interdisciplinary discourse that has developed since then draws from many sources other than literature, including history, sociology, anthropology, law and medicine. In America it emerged as a counterpoint to an already-established tradition of 'Black Studies'. Theodore Allen, David Roediger and Noel Ignatiev were some of the pioneers who gave methodological direction to this arena of inquiry. Later there have been significant contributions from scholars based in other countries as well. Just to take a few random examples from different regions of the world: W. Anderson's *The Cultivation of Whiteness: Science, Health and Racial Destiny in Australia* (2002), *White Civility* (2006) by Daniel Coleman from Canada and *The Idea of English Ethnicity* (2008) by Robert Young give us different perspectives on the construction of whiteness.

Radhika Mohanram's book cannot be categorized by region because it encompasses a substantial part of the globe – the sprawling territory of the erstwhile British empire where the sun had threatened never to set. She was born in India but her adult life has been spent in the West. Spatially the book ranges from India to Australia and New Zealand. The temporal focus is the long nineteenth century, the high noon of British colonial expansion, but occasionally the author looks back in time to earlier moments in history: revival of Greek art in Europe, Enlightenment, rises of capitalism, slave trade and so on, which provide her with material to understand Victorian attitudes. She also takes into account the present global situation when skin colour has become a crucial factor in implementing security measures against terrorist threat. In the Introduction Mohanram mentions with a candour, rare in academic books, the 'autobiographical moments' that have conditioned her point of view: "Despite the fact that I do not in any way fit within the profile terrorist, I still grin uneasily at the mounted police as I walk my dog past them in the park: I am waiting for the Althusserian 'Hey you!' Is it just my paranoia or do I have some reason to be edgy" (xii). But as against this

reflex reaction of a non-white, she also mentions a personal encounter with a white feminist friend which triggered off her interest in "heterogenising" whiteness.

In less than two decades of its existence, 'Whiteness Studies' have conclusively demonstrated that whiteness is as much a politically constructed identity as it is a genetic fact. The cultural and political assumptions that make whiteness appear as the norm are meant to remain invisible, and those who enjoy the unearned benefits that go with this identity casually assume this privilege to be part of the natural scheme of things. Radhika Mohanram goes beyond this position to see whiteness in its historical and geographical diversity and read it from her postcolonial point of view.

The book is interdisciplinary in the best sense of the word, because Mohanram delves into the archives of race and gender studies and of colonial history including documents on sanitation, water resources, land survey, demography and more - to make relevant connections. She admits to have learnt from the methods used in American whiteness studies, but she transfers what she has learnt on to the historical materiality of British Imperial culture in the Victorian Age to demonstrate how not only British attitudes shaped the colonies but how the British experience in the colonies altered Britain's own self image. As an illustration in the first chapter she puts side by side two unlikely events – the publication of a book in England and a massive revolt of soldiers in India, both of which happened in the year 1857. *Tom Brown's School Days*, a very popular book, which later became the prototype for a whole new genre of boys' adventure stories, did much to propagate a new cult of masculinity in British public schools. The 1857 uprising of soldiers in India against the British was, according to Mohanram one of the three moments when white masculinity received severe jolts and needed to be reconsolidated. The other two events that came soon after were the Jamaican Revolt of 1865 and the American Civil War. Developments in the colonies that threatened white hegemony thus had

repercussions on Britain's self-perception.

The second and the third chapters deal with issues of gender and sexuality in white ideology and the complex negotiations between race and class as far as women were concerned. "Notions of whiteness got linked to the bourgeoisie" (33). Women who stayed at home and belonged to the realm of the private were thus seen as more white than women who had to work outside their homes. Mohanram furthers this argument by pointing to the anxiety of the dilution of ethnic purity which may have caused the privileging of whiteness of the group of women who could afford to stay home. The sexuality of these protected women could be policed. Women who worked outside were open to possible racial contamination. During this period thousands of middle class women who were unmarried were migrating to the colonies for better prospects and at the same time a large number of people from the colonies migrated to Britain – and this demographic scrambling had its effect on reconfiguring notions of race, class and gender. Mohanram takes up more issues in these two chapters than can be mentioned in this brief review, but her deft handling of the theories of Foucault and Freud, her discussions of the "marked" and "unmarked" body, her documentation of the legal handling of sexually transmitted diseases – in England and in the colonies, deserve close reading. The Burma circular of 1867 and the Crew Circular in Kenya (1909) controlling sexual contact between British officers and local women in Kenya point to the continuing concern about the maintenance of race boundaries in the colonies.

In the second half of the book the chapter on water makes fascinating reading. "Does water have a history?" (91), the author asks. The answer comes in her account of the evolution of sanitation and how "the tropes of hygiene and mercantilism converged with that of colonialism and differently produced the racialized body in its relationship with water" (91).

While generally admiring the author's ability to garner information from unlikely sources to come up with striking

conclusions and unexpected similarities, her linking of the woman's body with the water closet (93-94) seems to me a bit forced. Not so however her argument that the excessive white concern with the cleanliness of the body was essentially an attempt towards "disembodiment" in order to arrive at a state of scentlessness, obliterating all traces of bodily functions which were associated with the non-white.

Mohanram convincingly argues that water is not an inert substance but in the construction of its meanings, it is connected to myth and maternity, navigation and trade, washing, cleanliness as well as sickness (as in water borne diseases) and the reconfiguration of its meaning from region to region depends on the power relationship between races and classes. The chapter ends with her bringing us to postmodern reality where we pay through our nose to get a bottle of drinking water that is odourless and tasteless "when 1.2 billion people have no access to clean water to drink, for sanitation or to survive"(121).

The last chapter titled 'How the Irish Became White in India' deals with the Western classification of skin types and with the uneasy status of the Irish in the colonies because of their political relationship with the British. This is the only chapter where a literary text is analysed in some detail. The hero of Kipling's *Kim* is born an Irish but passes for an Indian and the question of identity becomes problematic. I was hoping she would refer to another text in this connection, written in India, which tackles the Irish question in a different way. The hero of the eponymously titled novel *Gora* (written by Rabindranath Tagore originally in Bengali in 1909 but available in many languages, including two translations into English) was an orphan whose Irish parents died during the 1857 Mutiny. Brought up in a Brahman family and unaware of his ethnic origin, Gora turned into a charismatic Hindu nationalist. His discovery of his birth forced him to rethink questions of race, caste and nation in a way that still remains relevant to the present generation of Indian readers. Today the novel is often reinterpreted and discussed in the context of colonialism

and postcolonialism. A look at this text might have raised further issues in Radhika Mohanram's study of the whiteness of the Irish in India.

But there is no lack of issues in this closely argued volume that is rich in information and perceptive in the processing of data. What is more, by eschewing the trendy use of jargon and convoluted syntax, Radhika Mohanram has given us a book that is not only thought-provoking, but a pleasure to read. →

## Roberta Cimarosti

Armando Pajalich, *Il bianco, il nero e il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex-colonie 1929-1972*, Firenze, Le Lettere, pp. 288

.....

Incentrato sul modo con cui il cinema dell'impero britannico proiettò la visione di Sé in India e Africa per rafforzare e amplificare convinzioni e attività coloniali, il nuovo volume di Armando Pajalich mostra una rassegna di film (alcuni veri capolavori) che copre 50 anni di cultura occidentale, in due tempi: il trentennio 1929-1959, contenuto nella Prima Parte, con le maggiori produzioni imperiali della London Film e di Hollywood; e il ventennio 1951-1972 contenuto nella Seconda Parte all'indomani delle prime produzioni indipendenti.

Fin dalle prime pellicole, assistiamo al crollo progressivo della visione mastodontica dell'Impero e dei suoi speculatori Altri per mano della stessa industria d'arte cinematografica fatta di collaborazioni autoritarie e autorevoli. L'eclettismo e la dimensione collettiva dell'arte cinematografica, ideologicamente impostata che sia, non possono che tradire – in modo amplificato rispetto ad altre forme artistiche – contraddizioni e violazioni insite nel bieco progetto manicheo.

Con i primi film della rassegna, seguiamo sonnolente fiabe di conquista, rivolta e ripristino dell'ordine – intrepidi ufficiali, stupidi servi, principi tiranni, facce dipinte o improbabili capi tribù, fondali di cartapesta incol-

lati a spezzoni di documentari – che ridicolizzano oggi l'impero inglese e i suoi Altri: *Clive of India* 1935, *The Lives of a Bengal Lancer* 1935, *The Drum* 1938, *Gunga Din* 1939, *The Four Feathers* 1939, *North West Frontier* 1959. Nel contempo, seguiamo le vicende – più interessanti – dello sgretolarsi interno dell'immagine imperiale, attraverso l'irrompere di un Paul Robeson (in *Sanders of the River* 1935), o un Selar Shaik Sabu (in *Elephant Boy* 1937, *Black Narcissus*), e di molti grandi protagonisti indiani e afro-americani – come la cantante e ballerina Nina Mae McKinney, le cui presenze e abilità recitative eccedono i ruoli dozzinali entro cui sono costretti, creando, certa regia complice, confronti immediati con tiepidi padri e padroni. Corpi di atleti, voci blues, primi piani che ritraggono volti statuari, percussioni e danze sacre originali, montaggi che evidenziano ormai rare scene di cultura locale girate in luoghi autentici (vedi *Sanders of the River*, *Jungle Book* 1942, *Kim* 1950) contraddicono, se non ancora dissolvono, la rigide divisioni in bianco e nero.

Altre pellicole, più belle – inserite in una piccola rassegna dedicata al cinema d'autore intitolata *Il volto femminile dell'Impero Britannico in India* (*The Rains Came* 1939, *Black Narcissus* 1947, *The River* 1951) – proiettano sofisticatamente l'immagine confusa di un potere maschile non più tutto d'un pezzo e dei suoi Altri. Le trame si complicano, l'impero si mostra stranamente attratto dall'Altro attraverso donne protagoniste: un'apertura furba con cui il colonialismo mostra un volto emancipato e caritatevole, i cui risvolti artistici, però, la macchina da presa non esita a sperimentare. Risultato: la carica irrazionale del femminile, resa con montaggi modernisti, atmosfere gotiche, trucchi e tinte espressioniste, trasforma le vecchie certezze del sistema patriarcale in orrendi specchi magici in cui il Sé sembra perdersi.

Quando arriviamo alla Seconda Parte del libro, e ai film più recenti (il sudafricano *Cry the Beloved Country* 1951, l'indiano *Guide* 1965 e l'anglo-australiano *Walkabout* 1971), non sorprendono le regie di denuncia e contrappunto: visto l'approccio critico e i

vivaci commenti dell'autore pronto a segnalare crepe ideologiche nel sistema, un tale rovesciamento era ben prevedibile. A lasciarci invece sorpresi, felici e contenti, e a malapena seduti in poltrona, è l'elettrica genialità del giamaicano *The Harder They Come* (1972), proprio quando cominciamo a disperare! Importa poco, per il momento, che comunque, in conclusione, i cattivi, da sempre avulsi alla vita dell'arte – e all'arte della vita – continueranno a trionfare.

Percorrere 50 anni di cinema di questo genere, in questo modo, richiede un certo esercizio complementare alla visione dei film, cosa che fa di "questo piccolo studio culturale" (come da *understatement* dell'autore), un concentrato di saperi, competenze e passioni, con cui tenersi o mettersi in forma. Premesse informative e Conclusioni puntuali inquadrano volta per volta le mini rassegne, che compongono le due parti del libro, i cui film sono analizzati singolarmente e comparati fra loro, mentre copiose Note di fine capitolo forniscono informazioni biblio- e biografiche, paralleli con altre opere, approfondimenti letterari, ipotesi di ricerca già risolte e da intraprendere... Ci troviamo insomma nel mezzo di una mappatura in cui ci si può orientare grazie a una generosa serie di indicazioni multiple. 1. *Indicazioni storiche e geografiche*, che, nella Prima Parte, integrano e smentiscono le verosimiglianze dei film coloniali, e nella Seconda Parte, forniscono considerazioni su luoghi e culture locali avallate dall'esperienza diretta. 2. *Riferimenti geo-politici*, che indicano le reali aree del globo a fronte delle ambientazioni fittizie usate nei film, le possibili ragioni politiche per cui furono scelte e i relativi risvolti contemporanei. 3. *Continuità e variazioni estetico-culturali* tra le due Parti del volume: il primo tempo coloniale, il secondo di transizione e un terzo composto dall'ampia visuale critica in cui autore e spettatore fanno la loro parte. 4. *Biografie artistiche* di registi, attori, musicisti, scrittori, danzatori, che hanno creato le pellicole conformandosi e scardinando, a seconda delle capacità di resistenza e del peso specifico, gli ingranaggi dei sistemi culturali in questione. 5. *Agganci lette-*

*rari*, che aiutano ad analizzare il passaggio dai romanzi ai film, collegandoli magari ad altri romanzi della medesima area geografica o con la stessa tematica...

Il lettore ha dunque il suo bel daffare anche durante la visione dei primissimi film presentati, quasi tutti altrimenti inguardabili non appena la curiosità per il cimelio, l'interesse documentaristico, le ironie, evaporano e non rimane che sbattere il muso sugli insulsi filmmini e le incredibili, snervanti didascalie. Soprattutto, a far tenere gli occhi aperti in questo difficile primo tempo della rassegna, ci sono due storie – extratestuali, vere, documentate: le vicende artistiche e umane di Zoltan Korda, uno dei tre fondatori della *London Film*, fucina di tanti film imperiali; e l'intrigo internazionale sul contributo dell'industria cinematografica al passaggio dello scettro da Gran Bretagna a Stati Uniti. Un intreccio con plot storiografico, allegoria di come l'Arte con i suoi fautori (i cui profili singoli il volume non manca di delineare) e la Storia coloniale con i suoi attori (potenti e soggiogati, padroni e servi, governi e produttori) perseguano da sempre finalità inconciliabili.

Zoltan Korda appassionato osservatore di luoghi esotici e popolazioni native, costretto a montare le riprese secondo stretti parametri propagandistici che assicurano la copertura finanziaria dei film, sul finire della sua esistenza – e della Prima Parte del nostro libro – decide di fare a modo suo, di andare controcorrente, da cui il film (oggi pressoché introvabile) *Cry the Beloved Country*. E dobbiamo infatti inoltrarci nella Seconda Parte del volume, nel secondo tempo dove i *dannati della terra* iniziano a farsi sentire, per scoprirne gli esiti.

L'intrigo internazionale invece, è Pajalich a proiettarlo, mostrandoci il gioco di prestigio con cui alcune ambientazioni e temi ricorrenti nei film in rassegna, sono giustapposti in modo da trasferire le effigi dell'impero dalle *corporation* britanniche a Hollywood. Ecco quindi che, in alcune pellicole, gli antagonisti dei due imperi si sovrappongono e sostituiscono: gli indiani dell'India sono anche d'America, le popolazioni dell'Africa



nord-orientale cantano blues e recitals e portano abiti alla Chicago anni '50; ammuffiti capitani inglesi con polverosi accenti aristocratici cedono il passo a vigorosi e pragmatici colonnelli americani; i classici orientali nemici dell'impero sono anche comunisti russi, ma, se induisti, potenziali alleati contro il pericolo islamico. E il proseguo è storia dei mercati globali di oggi in cui il lettore può – se non cambiare – almeno districare le trame.

Nel secondo tempo ci troviamo nel periodo di transizione verso l'odierna epoca postcoloniale, nel centro nevralgico in cui convivono superamento e restaurazione dei legami con l'impero. Una commistione che appare in tutta la sua proteiforme capacità rigenerativa, quando è analizzata attraverso il seppur minimo scarto temporale che separa le fonti letterarie dalle versioni filmiche, accuratamente confrontate in ciascuno dei capitoli dedicati ai quattro film.

La versione cinematografica del romanzo sudafricano di Alan Paton *Cry the Beloved Country* porta a compimento l'est/etica dell'omonimo romanzo, tagliando paternalismi che strizzano l'occhio al liberalismo sudafricano dei bianchi e ponendo in primo piano le bellezze naturali del Sud Africa con i loro altrettanto naturali proprietari. Viceversa, l'adattamento del romanzo di R.K. Narajan *The Guide*, svisciva l'ibridismo dell'opera letteraria – la cui forma realista di stampo europeo veicola insegnamenti iniziatici indù – entro schemi nazionalistici volti ad affermare l'unità dell'India indipendente a scapito dei suoi saperi tradizionali. E' chiaro che schemi ottusi di matrice imperiale, possono continuare all'infinito assumendo nomi diversi, in nazioni ormai indipendenti, all'insegna di rivendicazioni giuste. Come Raju protagonista di *The Guide*, allo spettatore è richiesto di saper distinguere, la politica dall'arte, le convenienze materiali dai percorsi formativi, il bluff dalla sostanza.

Il rifacimento filmico del romanzo coloniale anglo-australiano *Walkabout*, è una produzione inglese anni '70 che, d'un lato rovescia la glorificazione della civiltà bianca occidentale, il consumismo cronico e la grettezza culturale, ma dall'altro, resta

incapace di offrire qualsiasi soluzione. Lo spettatore ha ben poco di cui rallegrarsi, dovendo assistere – con masochistico compiacimento – alla tragica fine della civiltà occidentale e al sacrificio inutile del protagonista aborigeno, quindi, per estensione, dei suoi simili. Non si spiega perché la regia non abbia intuito che rappresentare il destino di un individuo, o di un popolo, equivale a disegnarlo. Per esempio, il giovane nativo avrebbe potuto avere una voce, magari attraverso collaborazioni autoctone, istruire i due ragazzetti bianchi e dare una chance al pubblico.

Dopo un adattamento cinematografico positivo, uno negativo, e un pessimistico stallo, arriva l'appagante conclusione del libro: *The Harder They Come* di Perry Henzel. Un titolo che riscrive la frase idiomatica *the bigger they come the harder they fall* (leggi: dalle stelle alle stalle), implicando che, nonostante la storia finisca male, il successo musicale raggiunto è salvo per sempre. Privo di fonti letterarie con cui confrontarsi, la storia ruota attorno alla meteorica ascesa di un cantante reggae – Jimmy Cliffe – a confronto con il superpotere USA ormai evidente padrone dell'economia caraibica. Trascinati da una musica che ha fatto storia e di cui è difficile stancarsi, un campione di palingenesi culturale sorta dai carboni ardenti delle barbarie occidentali, non si tratta neppure di chiedersi chi ne esca vincitore. Sulla scia di una delle musiche più gioiose del mondo, che alla fine di questo volume s'apprezza anche di più, attendiamo ora il secondo tomo sul cinema anglofono della nostra epoca, prima che la si debba guardare da troppo lontano e che sia tardi per coglierne eventuali messaggi. ▸

## Federica Campigotto

Najib Redouane (éd.),  
*Francofonie littéraire du sud.*  
*Un divers singulier*, Paris,  
Harmattan, 2006, pp. 286

.....

I numerosi saggi che compongono il volume hanno come obiettivo quello di mettere in risalto gli elementi carat-

teristici delle opere di autori francofoni africani, antillani e maghrebini; il testo si presenta tripartito e raggruppa gli autori a seconda dell'area geografica di provenienza. Luoghi distanti, ma accomunati dalla vitalità di una produzione che si serve della lingua francese e si impone anche per la qualità delle opere realizzate. Diversità, meticcio, innovazione letteraria contribuiscono alla grandezza della letteratura francofona, la quale invita il lettore a sviluppare un pensiero multiplo e tollerante.

Lingua ben diversa da quella normativa, il francese utilizzato dagli scrittori africani, alle cui opere è consacrata la prima parte formata da tre saggi, si arricchisce di ritmi e immagini tipiche del continente nero. Eloïse Brière traccia l'evoluzione dell'opera dello scrittore camerunese Mongo Beti, il quale illustra acutamente la condizione dell'uomo colonizzato e i tanti problemi che attanagliano l'Africa. Infatti, lo scopo di uno scrittore, secondo Beti, è stimolare una riflessione sulla condizione umana e sociale. Per esempio, in *Le pauvre Christ de Bomba*, l'A. «partecipe activement à la transformation des termes de la contestation de la colonisation» (p. 58) e «tente d'occuper la place d'historien que le maître occidental s'est toujours réservé face à ses sujets» (p. 65). Come il cavallo di Troia, l'opera, narrativa o saggistica, deve minare il discorso coloniale dall'interno, avvalendosi della retorica del colonizzatore. Questa idea, osserva la Brière, è sviluppata da molti altri studiosi, tra cui Frantz Fanon e Edward Saïd: la critica ne rileva le affinità. Sull'opera della scrittrice senegalese Aminata Sow Fall riflettono Robert Miller e Gloria Onyeoziri; il loro scopo è mostrare quanto sia complessa la rappresentazione dell'oppressione nella società senegalese ritratta dalla scrittrice e indicare quali metodi la Sow Fall suggerisca per contrastarla. In particolare, l'A. indaga in tutti i suoi scritti la condizione femminile, partendo da *La grève des Battù* fino a *L'ex-père de la nation*. I due critici si soffermano su aspetti trascurati finora da altri studiosi occupatisi della scrittrice: le cause dell'oppressione, le vittime, i rapporti con la politica e le modalità di resistenza degli oppressi.

In effetti l'oppressione «reflète la manipulation de l'état et de la société par un petit groupe de dirigeants cachés ou des gens influents» (p. 73). La sua narrativa si muove così tra due poli immaginari: tra la speranza di un futuro difficilmente realizzabile e il ricordo di un passato di oppressione, «rêve et mémoire se complètent pour illustrer la permanence des échecs et l'arrivée constamment renouvelée à la conscience de cet échec.» (p. 78). Soprattutto in *La grève des Battù*, la rivolta, elemento innovativo nel romanzo africano, sgorga da ogni parte, tra mendicanti, tra le donne in rivolta contro gli uomini, o i giovani contro gli anziani. Tuttavia, il cambiamento resta solo un miraggio, un'illusione che «réside autant dans les yeux de ceux qui se laissent abuser que dans l'existence ambiguë des porteurs des masques» (p. 84). Femi Ojo-Ade dedica il suo saggio alla nozione di esilio che lui stesso ha conosciuto in prima persona durante la sua vita di migrante, esilio che, di frequente, «s'approche du cauchemar de la marginalisation, de la dépersonnalisation, de la déshumanisation absolues, au-delà du matériel» (p. 107). Il sentimento prevalente, durante gli spostamenti, è quello di sentirsi sempre straniero a casa propria, sognatore del paese d'origine, una Nigeria, che, in realtà, è molto diversa da come lui la immagina. L'A. si pone interessanti interrogativi: «parle-t-on donc de l'exil des Africains? L'exil ne fait-il pas penser à une terre sienne à laquelle on pourrait rentrer un jour?» (p. 98), come distinguere l'esilio dal vagabondaggio? Con il saggio di Chstristine Duff su *Zoune chez sa ninnaine*, romanzo dell'haitiano Justin Lhérisson, inizia la seconda parte della raccolta, che conta sei saggi dedicati alla letteratura delle Antille. La Duff si concentra sullo studio della protagonista con l'analisi dei tratti qualificativi (l'essere) e delle sue funzioni (il fare), gettando nuova luce su un aspetto che gli studi critici, concentrati sul realismo dell'opera e sulla critica politica, hanno fino a questo momento trascurato. Il romanzo, che tratta il tema innovativo per la letteratura haitiana dell'incesto, studia la società attraverso vivaci ritratti, che ne evidenziano anche la crudeltà.

Ricorrendo alle ricerche di Philippe Hamon, per il quale il personaggio è «une construction effectuée progressivement par le texte, une forme «vide» qui se remplit au fur et à mesure que le récit avance» (p. 124), la critica esamina come si costruisce il personaggio «par son nom, sa position vis-à-vis des autres personnages, son caractère et ses actes» (p. 124); in particolare, la costruzione della protagonista «nous signale l'idéologie de l'ouvrage: en construisant Zoune comme un être à part, isolé dans la narration, la qualification et la description, Lhérisson reproduit fidèlement l'isolement de toute personne marginalisée» (p. 132). Nel suo *Enjeux transgénériques. Transculturation narrative dans l'oeuvre de Césaire*, Birgit Oberhausen mostra un Aimé Césaire concentrato sul tema dell'identità antillense, che si deve basare, a suo avviso, sia sulla rivalutazione della storia, non per una mera contemplazione nostalgica, ma per porre le fondamenta del futuro, sia sull'appropriazione di uno spazio. Il suo stile, assolutamente originale, testimonia proprio questa proiezione nel futuro: grazie alla polifonia e alla commistione di generi letterari all'interno della stessa opera, essa sorprende per la sua modernità, «assemblage hybride de structures discursives, narratives, poétiques et dramatiques» (p. 137) che Oberhausen chiama *transgénéricité*. Così facendo, Césaire, «maître de l'art oratoire (p. 145), ha ribaltato «la rhétorique de l'Occident et [...] rompt] avec son code épistémologique afin d'inscrire, dans son oeuvre, une dynamique de transculturation narrative » (pp. 136-137). Césaire auspica «une révolution du mot, et à travers elle, la révolution tout court.» (p. 138); tutta la sua opera, passata velocemente in rassegna dalla critica, ne reca testimonianza. A un altro autore fondamentale, l'haitiano René Depestre, si interessa Bernard Delpêche in *Le discours engagé-dégagé de René Depestre*. Il critico esamina in particolare la rete semantica del vudù in *Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien*. Il testo, raccolta di poemi, odi e aforismi, denuncia il genocidio dei neri negli Stati Uniti perpetrato dal Klu-Klux-Klan. Se lo scrittore tende a desacralizzare il discorso del cristiane-

simo e del marxismo, considera al contrario il vudù una forza che può contrastare le ideologie dominanti e ispirare un'azione politica imprimendo «une poussée ascensionnelle au nouveau «je-identitaire» en éliminant toute passivité» (p. 156). Valorizzando il colore nero della sua razza, Depestre ricerca quale sia l'autenticità del suo essere allo scopo di trasformare il nero in «unité narrative, une matrice atemporelle qui distribue la structure de la parole» (p. 155). Il meticciano dei generi letterari è nuovamente al centro di *Le métissage des genres dans Le monde incréé de Glissant*, saggio di Suzanne Crosta. L'opera del grande scrittore martinicano è messa in relazione con la nozione di *poésie*, cioè «le métissage des langues (anglais/français) et celui des genres (poésie, théâtre, prose) » (p. 165). Potente, ispirata, poetica, quest'opera avvincente sonda l'oscurità tramite un linguaggio originale; essa si suddivide in tre parti: *Conte de ce que fut la tragédie d'Askia*, *Parabole d'un moulin de la Martinique* e *La Folie Celat*. L'attenzione di Glissant tuttavia non si limita al lato estetico dell'opera, ma espone gli ideali politici dello scrittore, al fine di mettere in luce il meticciano di popoli, lingue e culture che da sempre caratterizza le Antille e non solo. Inoltre, lo scopo di Glissant è far emergere una collettività capace di relazionarsi al *tout-monde*, sfida che raccoglie con tutta la sua opera: «le théâtre est l'acte par le quel la conscience collective se voit, et par conséquent, se dépasse» (p. 168). Sulle modalità della paura in *L'homme au bâton*, primo romanzo di Ernest Pepin nato in Guadalupa, e *L'homme sur les quais*, film dell'haitiano Raoul Peck, riflette Sada Niang. Scegliendo un approccio comparativo, dimostra come nel romanzo il terrore si basi sulla parola, prosperi grazie alla creatività popolare e consolidi i rapporti tra i cittadini di Pointe à Pitre. Il romanzo è ambientato in un momento storico particolare, in cui i cittadini, immersi nella corsa al benessere materiale, dimenticano il passato di paura e disprezzano i politici; *l'homme au bâton* «reste une légende, un personnage mythique insaisissable, surmontant les obstacles matériels, faisant

fondre les résistances de ses victimes» (p. 182). Tuttavia, la paura che egli scatena «est un moyen de réancrage dans l'espace insulaire» (p. 185). Nel film, la paura è invece un mezzo di cui si servono uomini oscuri e minacciosi per assumere il potere e mantenere in scacco una città, probabilmente identificabile in Port-au-Prince, divisa in due fazioni: chi non riesce più a reagire e chi reagisce fuggendo. Le due opere sono in ogni caso accomunate dalle caratteristiche essenziali, cioè lo svelarsi lentamente e la denuncia di una situazione dalle conseguenze imprevedibili tramite il lavoro della memoria e l'oralità. La conclusione delle opere è in ogni caso differente: nel romanzo la paura è svanita, o almeno attenuata, dalla parola, mentre nel film essa spinge all'esilio, alla pazzia, alla morte. Il saggio di Joyce Leung, *L'espace de la case dans les littératures des cannerais*, approfondisce la tematica dello spazio della *case* nella letteratura dei paesi che hanno conosciuto lo schiavismo, come Martinica e isole Mascarene. Due tipi di residenze si oppongono: quelle degli schiavi impiegati nei campi, luoghi di alienazione e costrizione, miseria e lavoro massacrante, e quella del *commandeur*, dove tutto concorre a celebrare la potenza del proprietario: «deux lieux contigus, polarisés: espaces des cannaies, espaces des édifices. Les uns vagues, infinis, les autres limités, en cubes. Paysage contrastant, et pourtant faisant partie d'un tout» (p. 195).

La terza parte comprende tre studi incentrati su autori originari del Maghreb. Secondo Najib Redouane, «De l'écriture à la société, de la société à l'écriture», titolo del suo saggio, è il principio che anima la scrittura dell'algerino Rachid Mimouni, la cui opera è un forte strumento di denuncia dei mali della società algerina, «un moyen de lutte pour le développement des idées libres et libératrices» (p. 227). L'A. descrive la quotidianità senza tacere la sofferenza degli algerini, mosso anzi da «l'urgence de dire pour aller plus vite que le désastre, plus vite que l'absurdité du temps et même de la mort» (p. 221), senza omettere i rischi che gli scrittori musulmani corrono allorché riflettono

coraggiosamente sui mali della politica, ad esempio la corruzione. Pertanto, l'A. può essere considerato «l'écrivain de l'amertume, qui décrit un monde déchu, transgresse les conventions et les mythes, dévoile ce qu'il faut cacher et remet en cause la légitimité du pouvoir politique» (p. 219), uno scrittore *engagé* in senso sartriano, che prova a trovare un senso nel presente, spesso incomprensibile, dell'Algeria, a risvegliare le coscienze e stimolare un cambiamento, anche per quanto riguarda la posizione della donna. Il tema dell'emancipazione della donna arabomusulmana ritorna nel saggio successivo, esso è infatti al centro dell'opera di Assia Djebar. Muriel Walzer, in *Excavation des voix féminines dans Loin de Médine d'Assia Djebar*, evidenzia come la scrittrice si batta affinché ogni donna possa affermare un'identità singolare e una propria voce. Rileggendo le fonti religiose del Corano e degli *hadits*, i personaggi femminili di *Loin de Médine* spongono la loro versione della fondazione della religione musulmana. Come per le *Rawiyates*, ognuna delle quali dà differenti versioni della stessa storia rispetto a quelle fornite dai *Rawis*, i quali assicurano l'autenticità della tradizione religiosa, la scrittrice sottolinea l'importanza del ruolo che hanno avuto nella storia le donne; la Djebar tenta insomma di colmare i tanti vuoti di memoria che occultano il ruolo delle donne. Lo scopo, non semplice, del saggio è studiare le differenti versioni del racconto, esse vengono minuziosamente analizzate e contestualizzate a seconda della narratrice. In effetti, la struttura dell'opera è piuttosto complessa: «il y a des récits qui sont «proches de Médine», et d'autres qui sont «loin de Médine» à l'image de cet Islam idéal dont la source, le Prophète, est plus ou moins trahie selon les versions différentes des différents transmetteurs» (p. 243). Inoltre, analessi e prolessi si mescolano continuamente tra loro. La struttura stessa è dunque significativa e ribadisce il messaggio dell'opera: non esiste un'unica verità, come non esiste un unico Islam. Le donne sono ancora protagoniste dello studio successivo; la loro sessualità, descritta nella trilogia del marocchino Abdelhak Serhane,

viene esaminata da Chantal Abouchar. Miseria morale e sessuale insieme al diniego della libertà traspaiono nei romanzi *Messaouda*, *Les enfants des rues étroites* e *Le soleil des obscurs*, in particolare la segregazione sessuale, di cui Serhane critica lo statuto e la portata, è molto diffusa nei piccoli villaggi rurali: «à travers le discours sur la femme, il nous fait explorer la subalterne, l'opprimée, la muette et la passive, bref, la victime des circonstances» (p. 260). Il corpo femminile, essendo un tabù sacro, diventa uno dei desideri più pronunciati dell'uomo: «la femme devient alors à la fois le corps et l'objet» (p. 261), lo dimostra anche la metafora della donna vista come terra fertile, dunque oggetto di cui importa solo la funzione riproduttiva in un mondo devastato dalla violenza e dall'egoismo che perpetuano il potere patriarcale. Anche una lettura tendenziosa del Corano ispira nell'uomo il disprezzo della donna: «c'est un phénomène d'interprétation et de manipulation qui convient à la collectivité des hommes pour subvenir à ses préjugés à l'égard de la femme» (p. 261). Lo scrittore denuncia dunque con forza e coraggio la disparità della condizione femminile in rapporto a quella maschile.

Una presentazione biografica e bibliografica dei critici che hanno contribuito a questo testo al plurale conclude la raccolta, a cui siamo grati per aver ampliato i nostri orizzonti letterari. ↪

**Cristina Minelle**

Janine Ricouart et Roseanna Dufault (sous la direction de), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2008, pp. 324

.....  
*Visions poétiques de Marie-Claire Blais* est un volume très riche et intéressant, d'autant plus que, comme le disent Ricouart et Dufault dans leur *Introduction*, "[m]ême si des études critiques de Blais paraissent régulièrement dans des revues et des ouvrages collectifs, aucun volume entièrement

consacré à son œuvre n'a été publié depuis le livre de Mary Jane Green, *Marie-Claire Blais* (1995)" (p. 17).

Le livre s'ouvre sur deux textes tout à fait remarquables: la *Préface* de Nicole Brossard – qui parle de son expérience de lectrice des œuvres de Blais – et un extrait inédit tiré de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, quatrième volume de la série inaugurée par *Soifs*, où l'on retrouve les mêmes choix stylistiques que dans les trois premiers.

La parole passe ensuite directement à Marie-Claire Blais, dans un entretien avec Janine Ricouart qui porte le titre «Poète et politique». Les premières questions traitent des procédés stylistiques de Blais, notamment du choix du *stream of consciousness* et de ses retombées au niveau sémantique: «L'idée de toutes ces personnes qui se parlent dans des voix différentes permet d'apporter une sorte d'unité de la musique, de la musique humaine, de la chanson humaine, parce que d'une façon ou d'une autre, on a tous quelque chose en commun» (p. 27). Viennent ensuite approfondies les influences des autres écrivains, les événements que souvent sont à la base de ses histoires, les films produits à partir de ses livres, le rôle social de l'auteur, finalement l'humanisme de l'écrivaine qui affirme: «C'est malheureusement cette indifférence à la douleur d'autrui qui est la cause de tant de malheurs dans nos vies, comme dans le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui» (p. 33).

La sensibilité est sans doute l'une des qualités que tout le monde reconnaît à Marie-Claire Blais, ce qui nous est confirmé par le poème *Marie-Claire*, écrit par Dario Palma-Ferré, un étudiant de J. Ricouart, après sa rencontre avec l'auteure et placé immédiatement après l'entretien justement pour mettre en relief le charisme qu'elle exerce sur les gens qui la connaissent.

L'essai de S. Pascale Vergereau-Dewey, «Vision blaisienne de l'enfance: le salut par l'écriture», traite du roman *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, texte dont l'intérêt «provient aussi de l'originalité des procédés discursifs que la romancière met en œuvre pour renouveler le réalisme traditionnel» (pp. 37-38), ce qui per-

met aussi d'élargir la condition de noirceur qu'elle décrit à une dimension non seulement québécoise mais universelle. Dans le décor sombre qui caractérise les lieux et les êtres, deux personnages, Grand-Mère Antoinette et Jean-Le Maigre, «se détachent de ce cauchemar obsessionnel par leur révolte et leur refus de se résigner à une vie absurde» (p. 41). Le rôle des deux personnages est renforcé par les choix des procédés discursifs: «Il convient de souligner que seuls Antoinette et Jean ont l'apanage de la parole alors que tous les autres personnages sont enfermés dans un mutisme éloquent, aucun d'eux n'étant doté d'une voix narrative» (p. 43); par conséquent, le passage de la narration de Grand-Mère Antoinette à Jean-Le Maigre devient le signe du passage de la passivité à «l'éveil d'une conscience» (p. 44).

L'essai de Kirsty Bell porte sur le même roman, mais dans une édition successive illustrée par Mary Meigs: notamment, elle analyse les «portraits d'Héloïse». Les dessins de Meigs sont très particuliers, stylisés, avec des corps disproportionnés et déformés, selon une esthétique non réaliste. L'apport des illustrations au roman est significatif: comme le dit l'A., «les dessins de Meigs sont davantage une reconstruction qu'une représentation du récit de Blais» (p. 67). En effet, le personnage d'Héloïse est très différent dans les deux versions: le roman propose une fille qui a des penchants masochistes mais qui reste toujours croyante, tandis que les illustrations «[...] produisent plutôt une érotisation d'Héloïse qui expose la dimension positive de la sexualité féminine» (p. 57).

Avec Julie LeBlanc on passe à étudier la naissance des textes de Marie-Claire Blais à travers ses carnets, en particulier en ce qui concerne la genèse du *Testament de Jean-Le-Maigre à ses frères*. Ces carnets permettent d'entrer dans les processus qui mènent à la naissance de l'œuvre et donnent une vision très complète grâce à la richesse des détails: «Les minutieuses préoccupations formelles sur le profil diégétique de l'entrée en écriture, les fonctions intrafictionnelles des personnages, les données spatiotemporelles de l'énonciation romanesque sont

introduites dans les carnets d'écriture par l'entremise d'énoncés métalinguistiques qui ont pour effet de nous renseigner sur la régie technique du *Testament*, ainsi que d'explicitier son code, les conditions de son 'intelligibilité', la mise à nu de ses stratégies, les présupposés formels et techniques qui sous-tendent son organisation narrative et discursive» (p. 75). Tout cela montre l'énorme travail de préparation et d'organisation qui précède la rédaction des œuvres de Blais: plans de travail, notes de régie, esquisses rédactionnelles, jusqu'aux tapuscrits annotés.

Nathalie Roy offre des «considérations sur les valeurs mythiques du décor romanesque» et met en relief que «[...] si les outils descriptifs de la mythocritique s'avèrent utiles pour l'analyse des textes de Marie-Claire Blais, c'est sans doute parce qu'ils fonctionnent généralement sur le modèle des différences irréductibles. Les romans de Blais, et particulièrement *Soifs*, sont profondément travaillés par de nombreux antagonismes et polarisations» (pp. 90-91). Aux lieux utopiques s'oppose en effet un monde très concret, actuel, difficile; ce qui est plus intéressant, cependant, c'est que la valeur de ces espaces est toujours ambivalente et assume des traits à la fois positifs et négatifs. Plusieurs espaces sont pris en compte – la mer, l'île, le littoral, le jardin – tous également caractérisés par cette double polarité.

L'hiver, par contre, semble avoir une clé de lecture unique selon Katri Suhonen, qui écrit «L'obsène présence de l'hiver dans la fiction de Marie-Claire Blais». Cette saison semble chargée d'un symbolisme particulier: «De plus, la récurrence, l'omniprésence et la fréquence des mentions de l'hiver – même dans les textes dont l'intrigue ne cesse de rappeler la chaleur et le soleil de l'été – laissent entendre que nous avons à faire à une métaphore centrale, voire une force organisatrice de l'œuvre blaisienne» (p. 109). L'A. démontre que «[...] cette saison est toujours, ou presque, chargée de connotations qui évoquent l'obstacle, l'épreuve, la fin, voire la mort» (p. 110) et que cela, loin d'être forcément une évidence, répond à un

choix très précis de l'auteure. L'hiver s'accompagne de l'immobilité, de la peur, de l'angoisse et de l'inertie. De plus, cette saison «[...] influence même l'organisation de l'intrigue: les décès ont lieu durant la période des neiges alors que les moments de bonheur sont le plus souvent vécus dans des décors plus cléments» (p. 121).

On change complètement de paysage avec l'essai d'Irène Oore «Le désert dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais». L'A. souligne que «[a]llors que les renvois au désert référentiel sont relativement peu fréquents, ceux renvoyant au désert métaphorique sont très nombreux. Si le désert est avant tout un espace inhabité et par conséquent 'non civilisé', non humain, un renversement des plus intéressants s'opère chez Blais: ce sont précisément les lieux normalement associés à l'habitat humain et à la civilisation qui présentent les caractéristiques du désert» (p. 125). Plus qu'un désert géographique, il s'agit d'un abandon et d'une absence intérieurs: le désert signifie égarement et erreur, mais aussi dépouillement et ascétisme, errance mais aussi révélation de la vérité, et l'A. le montre en s'appuyant sur deux personnages de Blais, Ti-Guy (*Un Joualonnais sa Joualonie*) et Mike (*Le Sourd dans la ville*).

Oriel C. L. MacLennan et John A. Barnstead se penchent sur l'intérêt de Marie-Claire Blais pour Dostoïevski et sur les liens entre les deux œuvres à partir des carnets de l'auteure (qui sont à la base de *Parcours d'un écrivain: notes américaines*, 1993). On peut en effet remarquer que dans ses carnets il y a non seulement des allusions à l'auteur russe mais on y relève en outre des similitudes stylistiques et thématiques étonnantes: si tous les sujets chers à Dostoïevski sont repris par Blais, l'un des plus importants est celui de la douleur humaine, «[...] l'inévitable caractère de la douleur et du mal en ce monde, ainsi que la souffrance infligée à soi-même ou aux innocents, l'humiliation, l'injustice et le déni» (p. 149).

Karin Egloff étudie une œuvre parmi les plus sombres de Marie-Claire Blais, *L'exécution*: «Dans une chambre triste et froide d'un collège, trois élèves complotent, jouent à un jeu

dangereux: un des leurs est poussé à commettre un meurtre gratuit, le sacrifice rituel d'un enfant dont le nom a été tiré au sort» (p. 161). La pièce amène évidemment une réflexion toujours actuelle sur les idées de faute, de culpabilité, de rachat, de manipulation et de responsabilité à travers une analyse très subtile des personnages, en particulier de Kent – l'instigateur du crime – et de Stéphane – l'exécutant.

On revient aux paysages de Blais avec Cérita Lamar et son essai «Amour et haine sous un soleil éclatant» qui porte sur «deux pièces séparées dans le temps par une vingtaine d'années mais représentant le même microcosme, où des tensions torrides, des relations passionnées et toutes sortes de maux physiques et psychiques reflètent une société où pourriture et malveillance côtoient la bonté humaine et l'amour inconditionnel» (p. 173). Les deux pièces sont *L'Île*, créée en 1988, et *Noces à midi au-dessus de l'abîme*, créée en 2005. Les deux mettent en scène des êtres humains fragiles qui cherchent un refuge pour se protéger de la société: Blais raconte ces histoires avec sensibilité, sans jugements, décrivant le déchiement de ceux qui vivent partagés «[...] entre 'un grand malaise et un grand bonheur'» (p. 176).

La question que pose Roseanna Dufault dans le titre de son essai, «Comment immortaliser les martyrs des années 1960?», trouve une réponse dans le choix qu'en fait Marie-Claire Blais. Dans *Parcours d'un écrivain: notes américaines*, et dans l'essai *Écrire. Des rencontres humaines*, elle se souvient de personnes remarquables qu'elle a connues aux États-Unis pendant les années 1960. Pour les «immortaliser», elle les transforme en personnages de deux nouvelles du recueil *L'Exilé*. Deux de ses amis, Barbara (Barbara Deming, auteure et activiste) et Robert (un écrivain noir), très souvent cités dans ses carnets, deviennent les protagonistes respectivement de *L'Amie révolutionnaire* et de *L'exilé*.

On reste avec les êtres marginalisés dans l'essai de Winifred Woodhull, «Figurations littéraires et cinématographiques de la toxicomanie». Blais a collaboré à la production du texte du

film documentaire d'Anne Claire Poirier, *Tu as crié, Let me go!* (1996), qui traite de la douleur de la réalisatrice face à la mort de sa fille Yanne, héroïnomane, mais aussi de questions plus générales «concernant la marginalisation – souvent mortelle – des jeunes toxicomanes dans les pays industrialisés» (p. 193). Marie-Claire Blais a participé au film *Tu as crié, Let me go!* aussi bien qu'au livre *Let me go!*, mais ce qui importe surtout, c'est de lire cette participation à la fois par rapport aux images de Poirier et à l'œuvre de Blais, en particulier à *Visions d'Anna, ou le vertige* (1980), «un livre auquel le texte *Let me go!* fait écho d'une manière particulièrement frappante, notamment dans sa réflexion sur les adolescents fugueurs [...], la toxicomanie, la criminalisation des jeunes, et la dénigration de tous les dissidents» (pp. 194-195). Poirier et Blais se trouvent en effet d'accord sur le fait que les toxicomanes sont «victimes et/ou rebelles» (p. 205) et, par conséquent, ils sont «dans une certaine mesure idéalisés» (p. 205).

Un autre groupe «discutable» est pris en considération par Ghislaine Boulanger dans «L'une passe-t-elle sans l'autre? Le problème des solidarités identitaires dans *L'Ange de la solitude*», essai qui traite de l'identité lesbienne. Selon l'A. «[...] Marie-Claire Blais a ouvert l'identité lesbienne à la diversité selon une approche que l'on qualifierait aujourd'hui d'intersectionnelle, et a sondé les rapports de force dont les personnages lesbiens étaient victimes, témoins ou responsables» (p. 211). Pour rendre visibles ces mécanismes, Boulanger trace une comparaison entre la commune lesbienne et un refuge de soldats et met en place deux isotopies qui traversent tout le roman, «celle de la couleur, par le biais d'un camouflage fondé sur les principes du caméléonisme, et celle de la guerre [...]» (p. 213). Finalement, elle propose des réflexions à partir des analogies entre hétérosexisme et racisme, qui, au-delà de l'apparente facilité, posent en réalité quelques difficultés d'application.

Une nouvelle lecture des paysages, réel s aussi bien qu'intérieurs, présents dans les œuvres de Blais est celle offerte par Anne de Vaucher Gravili

dans «La lumière des eaux dans l'imaginaire de Marie-Claire Blais». L'A. souligne que, au-delà de la vision sombre que couramment on attribue à l'œuvre de Blais, «[...] l'auteure s'est souvent réclamée d'une luminosité dont elle estimait que ses personnages, même les plus farouches, étaient porteurs» (p. 230). Il s'agit d'une véritable «[...] démarche de l'auteure vers la lumière, en particulier lorsque la lumière s'allie à l'eau et devient matière du rêve» (p. 231). L'eau, comme beaucoup d'autres éléments, a toujours été ambivalente pour Blais, symbolisant la mort et la vie, la douleur et le bonheur, la séparation et l'union. C'est surtout à partir de *Visions d'Anna* et de *Parcours d'un écrivain* que commence une nouvelle vision de l'espace, où Blais «se laisse envahir par la beauté du monde [...]» (p. 235) jusqu'à le célébrer comme un espace paradisiaque, édénique. Les lieux privilégiés de cette ambivalence sont le rivage, la grève, l'horizon, en tant que lieux d'union, de mélange, de compénétration; ce sont des lieux que l'on retrouve surtout dans la trilogie de *Soifs*, où «[...] l'eau est la *materia prima* qui commande, organise, dynamise tout [...]» (p. 239).

La trilogie (qui va devenir une tétralogie) est aussi la matière de l'essai de Janine Ricouart «Vision politique de Marie-Claire Blais ou les avatars de la vie en Amérique du Nord». Il s'agit, d'après l'A., de romans polyphoniques, riches, foisonnants, même si «[...] on pourrait également suggérer, tout comme Isabelle Collombat, que le seul sujet dont il est vraiment question chez Blais, c'est 'le genre humain'» (p. 243). Blais part souvent des événements de l'actualité pour peindre le monde contemporain avec sa violence et ses injustices «tout en suggérant que l'humanité tourmentée peut engendrer aussi bien sa perte que sa survie» (p. 245). Ricouart examine «la mise en scène des relations problématiques entre les races en Amérique du Nord, ainsi que les rapports difficiles entre parents et enfants, entre hommes et femmes afin de comprendre comment Blais voit les problèmes qui ont bouleversé l'Histoire et quelles solutions elle propose» (p. 245). On considère ensuite le rôle de l'artiste – qui, selon

Blais doit observer son époque et en témoigner –, le poids de la faute et de la violence des ancêtres, l'importance de la mémoire. Ce qui est émerge, c'est que Blais arrive à conjuguer admirablement poésie et politique: comme le dit l'A., «Blais vise surtout à éveiller notre conscience politique et sociale par un discours poétique efficace» (p. 259).

Le volume se termine par la bibliographie établie par Janine Ricouart; c'est un outil très utile pour mieux connaître l'œuvre de Blais et les études qui la concernent, même si le fait de ne considérer que les titres publiés au Canada et aux Etats-Unis est une limite assez importante si on pense au nombre d'essais et d'articles écrits par des critiques européens.

Il s'agit donc d'un volume fort intéressant pour les spécialistes de littérature québécoise et de Marie-Claire Blais mais aussi pour ceux qui s'approchent pour la première fois de cette auteure puisqu'il offre la possibilité d'en suivre le parcours littéraire, de l'apprécier d'un regard critique et d'en saisir l'évolution au fil des années. ▸

## Roberta Borgna

Antonella Riem Natale, Luisa Conti Camaiora, Maria Renata Dolce (ed.), *The Goddess Awakened. Partnership Studies in Literatures, Language and Education*, Udine, FORUM Editrice, 2007, pp. 407

.....

Nel 1987 Riane Eisler pubblicava *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future* (San Francisco, Harper and Row), capostipite di una schiera di testi incentrati sulla ridefinizione della storia attraverso due paradigmi contrapposti: *domination e partnership*. Vent'anni dopo il *partnership model*, fondato su "a democratic and egalitarian social structure, partnership between men and women, and no institutionalisation or idealization of violence", oltre che "on mutual respect and caring" (Riane Eisler, "Education for a Culture of Peace: Human Possibilities", pp. 19-46, in Antonella

Riem Natale and Roberto Albarea editors, *The Art of Partnership. Essays on literature, culture, language and education towards a cooperative paradigm*, Udine, Forum, 2003, p. 28) è insieme motore e collante di una straordinaria serie di lavori che, attraverso la rivisitazione e la rivalutazione delle componenti femminili alla base delle diverse tradizioni culturali, indagano le moderne prospettive critiche e artistiche incentrate sul *partnership model* e sui suoi archetipi costitutivi, accrescendo le matrici degli studi, rivolte prevalentemente a "educational and social fields" (Introduction, p. 10) di nuove angolazioni, nate da ricerche incentrate su "linguistic, literary, cultural and postcolonial theoretical contexts" (ibidem). Le pagine di *The Goddess Awakened. Partnership Studies in Literatures, Language and Education* (edited by Antonella Riem Natale, Luisa Conti Camaiora, Maria Renata Dolce, Udine, FORUM Editrice, 2007, pp. 407) sono quindi animate dall'intenzione di tradurre dominazione in collaborazione, opposizione in unione, o per meglio dire, seguendo una definizione di Ananda Kentish Coomaraswamy recuperata da Alessandro Grossato nel saggio "The Triune Goddess" (pp. 39-50), "biunity" (p. 39). Il fondamentale coordinamento di Antonella Riem si è avvalso della preziosa collaborazione di Maria Renata Dolce e Luisa Conti Camaiora per la realizzazione di un libro che non è soltanto un progetto in sé, ma che a sua volta raccoglie anche i frutti di altri progetti, in particolare il convegno "The Goddess Awakened" svolto presso l'Università di Udine dal 19 al 22 aprile 2007. In questa occasione l'ateneo friulano ha ospitato rinomati scrittori e studiosi di "literatures in English, Education and Language Studies" ("Introduction", p. 9) e artisti di vario genere, tutti provenienti da numerosi paesi, quali l'Italia, l'India, l'Australia, il Sud Africa e gli Stati Uniti. Una delle specificità del progetto, infatti, consiste nell'intreccio di studi accademici in diversi ambiti di ricerca e molteplici espressioni artistiche, nella condivisione dell'obiettivo di esplorare alcuni aspetti legati al paradigma della *partnership* attraverso la rievocazione di uno dei suoi simbo-

li archetipici: la Dea. Al centro di questo processo complesso ma rivelatorio vi è quindi la figura della *Goddess*, da un lato ampiamente celebrata, ma dall'altro anche intensamente e minutamente indagata a livello filosofico, mitico e antropologico, nei primi tre saggi fra cui ricordiamo "Journeys in the Goddess Cosmic Dance" (pp. 15-21), di Antonella Riem, che apre la raccolta. Cancellata per secoli dai panorami occidentali contraddistinti dalla *domination*, la Dea si dimostra invece un modello sorprendentemente vitale e vitalistico, capace di riemergere con forza come archetipo, e proprio in virtù del suo essere archetipo in senso junghiano si trova oggi testimoniata sotto forma di "a powerful ancestral image residing in our souls", e anche di "a long-forgotten ancient reality" (ibidem, p. 19). Non è un caso infatti che il titolo del convegno e del volume non sia incentrato sul termine nascita – o eventualmente ri-nascita – ma descriva invece un *risveglio* (richiamato dall'aggettivo *awakened*). Non *ex novo*, quindi, sboccia l'esigenza di riunire menti, anime e creatività eterogenee da svariate parti del mondo; essa risorge invece dal desiderio di unirsi in una danza cosmica capace di evocare il soffio vitale della dea e di recuperare un passato che è alla base del presente e del futuro, carico di speranze e fondato sui validi presupposti della *partnership*.

Il volume si articola in quattro capitoli: il primo, di stampo prevalentemente introduttivo, propone una presentazione dei concetti chiave e degli archetipi che costituiscono l'ossatura di base e lo scheletro di tutti gli studi raccolti. Il secondo, "The Goddess Archetypes and Myths on the Literatures in English", si compone di una nutrita selezione di lavori specifici sulla presenza del tema della *partnership* e della dea madre nelle letterature di lingua inglese, non solo contemporanee. Un aspetto rilevante di questi studi, infatti, è la compresenza di analisi sincroniche (letterature contemporanee in inglese di varie aree del mondo) e diacroniche (letteratura inglese rinascimentale e tardo-rinascimentale); tutte mettono in luce rimandi e collegamenti tra tradizioni diverse che presentano spesso sorprendenti punti di contatto e

interconnessioni inedite, qui attentamente rilevate e puntualmente classificate. Il terzo capitolo, "The Goddess and Artistic Creation: Poetry, Music and Art" costituisce la parte più prettamente artistica dell'opera, che ospita racconti, poesie, riflessioni sulla musica e sulle arti figurative, unite tra loro grazie al comune denominatore della *Goddess*. Per questa sezione, in particolare modo, si rivela efficace il primo di due DVD distribuiti in allegato al volume, che raccolgono le registrazioni del convegno (utili per apprezzare tra gli altri quei contributi che necessitano di essere visti più che letti, come le danze Orissi eseguite da Ileana Citaristi e Saswat Joshi, ma anche la *spoken word poetry* di Natalia Molebatsi o l'interpretazione al flauto di *Krishna and Radha* di Giacinto Scelsi da parte di Luisa Sello). Il DVD accoglie inoltre una abbondante serie di contributi iconografici appartenenti a varie epoche e tradizioni culturali selezionati per il pubblico da Alessandro Grossato e un interessante spazio dedicato alle sculture di Bernarda Visentini, scultrice friulana di grande originalità che crea dee ispirandosi alla preistoria. Il secondo DVD ospita invece i lunghi interventi di due figure chiave della ricerca internazionale coordinata da Antonella Riem: Riane Eisler e David Malouf, che hanno partecipato in videoconferenza. Il doppio DVD allegato al volume si presenta come un importante complemento allo studio critico: si tratta infatti di una scelta editoriale innovativa che felicemente allarga le prospettive proposte nelle pagine stampate. L'ultimo capitolo è "The Goddess awakened in Education and Language", sezione che inquadra il modello della *partnership* e della Dea in ambiti linguistici ed educativi. Questa sezione sviluppa temi e motivi del progetto e del relativo convegno "Partnership and Education: Possible Meanings and Contexts" (Udine, 14-15 giugno 2002), i cui risultati erano stati sistematicamente raccolti nel già citato volume del 2003 *The Art of Partnership. Essays on literature, culture, language and education towards a cooperative paradigm*.

Il volume *The Goddess Awakened* coniuga momenti creativi e critica let-

teraria con elegante equilibrio, allargando lo sguardo su mezzi espressivi diversi, come fotografia e danza, teatro e critica, narrativa e musica, poesia e scultura. Un plauso a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto multidisciplinare di alto livello internazionale, unito all'auspicio che vi siano presto nuovi momenti di 'risveglio'. ▬

## Daria Tunca

Chantal Zabus, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Second enlarged edition. Amsterdam & New York: Rodopi, 2007, pp. 248

.....

Conducting linguistically-oriented research into African literature can be a frustrating activity. A typical novice begins his or her quest for secondary sources with much enthusiasm, but is rapidly forced to realize that very few studies have specifically addressed the role played by language in europhone African fiction. If persistent, the scholar eventually comes across a small number of books and articles on the subject; however, many of them soon fail to live up to their promising titles, as engaging introductions often give way to uninspired analyses and questionable conclusions based, for example, on the number of adjectives contained in a novel or poem.

Against this rather disappointing background, Chantal Zabus's *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel* stands out as a notable exception. Indeed, Zabus's thought-provoking work strikes a rare balance between linguistic investigation and literary evaluation, and testifies to its author's exceptional capacity for comparative analysis and critical assessment. Furthermore, in an age where academics all too often confuse erudition with bombast and tend to abandon rigorous argumentation for ostentatious name-dropping, *The African Palimpsest* strikes the reader as a remarkably lucid and innovative

piece of scholarship. First published in 1991, the book has recently been reissued in the form of a second enlarged edition. This new version provides useful updates, insightful elaborations and revisions of the arguments contained in the first edition, but the pioneering methodology that informed the original publication remains untouched.

The main objective of the study, as its title indicates, can best be described with reference to the metaphor of the palimpsest. In its literal sense, a palimpsest is a writing surface on which a text has been erased to make room for a new one. According to Zabus, this explanation also applies to the West African novels that she examines for, “behind the scriptural authority of the European language, the earlier, imperfectly erased remnants of the African language can still be perceived” (3). This metaphor aptly mirrors the result of a linguistic practice known as “indigenization”, which consists in expressing local – here, African – concepts, thought-patterns and linguistic features through the former colonizer’s language. The prime purpose of Zabus’s work, formulated in its opening pages, is to investigate “how indigenization is achieved” (4) in Anglophone and Francophone West African novels.

The attempt at literary decolonization inherent in the act of indigenizing language in fiction immediately brings to mind the well-known idea of “writing back to the centre”, first formulated by Salman Rushdie and subsequently developed by Ashcroft et al. in *The Empire Writes Back* (1989). The concept has since become a keystone of postcolonial studies, but Zabus resists any naïve celebration of the notion by announcing her intention to study the counter-productive effects of this strategy along with its creative facets. In a similar critical move, and despite her defence of creative writing in African languages, she also explicitly rejects any “idyllic, bucolic [...] return to the [...] roots of African culture” (118). The source of this problematization of writing in either mother- or other tongue is an acute awareness of the political significance behind any West African novelist’s choice of language.

Having established the inextricability of the linguistic and political spheres in the African context, Zabus then devotes a section to language policies on the continent. This impressively documented survey provides a necessary link between the theoretical basis of the book and the case studies it presents. Indeed, this chapter examines the mechanics and effects of language politics – here called “glottopolitics” (17) – in Francophone and Anglophone West Africa. It is argued that, because of the uncompromising imposition of French in countries such as Senegal and Côte d’Ivoire (the French colonial system was more repressive than British indirect rule), French-speaking African writers have tended to be less audacious in their linguistic experimentations than their English-speaking counterparts. Similarly, since pidginized French has hardly been left any room for development on the continent, the medium is even less frequently found in novels than the elaborate pidgins of Nigeria and Ghana, which mix English with local languages.

The next chapter explores the literary use of these English based-pidgins – and more particularly the Nigerian variety –, from the first fictional representation of the language in Joyce Cary’s *Mister Johnson* (1939) to its use in novels by Cyprian Ekwensi and Chinua Achebe. Based on careful linguistic observation, Zabus convincingly asserts that the forms of pidgin found in most West African narratives only qualify as “pseudo-pidgin”, in that they retain superficial characteristics of the language but do not display features that are less easily accessible to non-pidgin-speaking audiences. Importantly, Zabus goes beyond mere formal analysis to expound on the functions of pseudo-pidgin in literature. For example, she demonstrates that the language is frequently stigmatized and attributed to idiots or *illiterati*, but can also act as a medium of interethnic communication – and hence favour integration – in urban settings.

The following chapter focuses on more radically innovative works, whether resulting from intentional linguistic experimentation or not. First,

an examination of the prose of Yoruba writer Amos Tutuola reveals the presence of a high number of calques from his mother tongue in his novels, due to his rudimentary knowledge of Standard English. Zabus then borrows the notion of “relexification” from creolist Loreto Todd to describe the technique employed by authors who have consciously allowed their native languages to influence the English or French of their writings. In Todd’s definition, “relexification” refers to the simultaneous use of English vocabulary and indigenous structures and rhythms. Here, the term is adapted to denote a deliberate strategy of decolonization, which consists in the creation of a new register through the insertion of lexico-semantic and/or morpho-syntactic features of African languages into former colonial ones. Based on this theoretical framework, Zabus discusses two more experimental novels, Gabriel Okara’s *The Voice* (1964) and Ahmadou Kourouma’s *Les Soleils des indépendances* (1968). She then probes into specific forms of lexico-semantic relexification, including the use of proverbs in several Anglophone Igbo novels and that of Akan traditional material in Ghanaian Ayi Kwei Armah’s *Fragments* (1969). In the ensuing critical appraisal, she contends that relexification is a highly ambivalent strategy for, while it may allow the postcolonial writer to subvert the dominant colonial language, it can also contribute to the revitalization of the European tongue at the expense of the African one “in a perversely neocolonial fashion” (171).

The final chapter is devoted to ways of “shadowing”, i.e. ways of identifying the gap between mother tongue and other tongue in europhone texts, either by tagging an explanation onto an African-language term (a method known as “cushioning”) or by providing immediate areas of context to allow the reader to guess the meaning of an African expression (a technique named “contextualization”). Zabus emphasizes the artistic and semantic problems engendered by the presence of African words in europhone texts and then, through a discussion of Ken Saro-Wiwa’s imaginary “rotten English” in *Sozaboy* (1985), she inves-



## prospettive critiche

tigates the potential of creolized forms of pidgin to bridge the gap between target and source language.

In a stimulating concluding chapter, the author predicts that former colonial linguistic media will increasingly be “othered” by African writers, and that indigenization, although a necessary phase, will eventually give way to

African-language literature, which will then be translated into European languages. The palimpsest, in other words, will ultimately “host the trace of a visible *original*” (211).

It seems entirely appropriate that Zabus’s groundbreaking study should end with a bold look towards the future, since her scholarship shows the

way forward for interdisciplinary studies. *The African Palimpsest* applies linguistic concepts for the analysis of literature in a most precise and creative way and thus remains, almost two decades after its first publication, unsurpassed in both scope and incisiveness. ▸

IL TOLOMEO



**Itala Vivan**

Ken BUGUL, *La moneta d'oro*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore 2008, pp. 333 (edizione originale *La pièce d'or*, UBU éditions, Parigi 2006; traduzione dal francese di Ombretta Marchetti)

.....

Questo nuovo romanzo della scrittrice senegalese Ken Bugul sorprende il lettore abituato al suo narrare di impianto autobiografico, di cui in Italia sono noti esempi preziosi, come *Dall'altra parte del cielo*, e il fortunato e attraente *La ventottesima moglie*. Qui lo sguardo esce dal proprio sé individuale e tutto femminile per spostarsi su un paese e un continente chiamati con nomi fittizi ma trasparentemente allusivi al Senegal e all'Africa in generale. I protagonisti – una famiglia composta di padre, madre (innominati, quasi a rimanere dei tipi) e di due figli maschi, Mosè e Zak – partono dal villaggio di Birlane di dove sono originari e approdano tutti, seguendo il padre che apre la strada, alla capitale Yakar (cioè Dakar) ove rimangono prigionieri di quel tragico sogno di riscatto che possiede tutti gli africani nel romanzo, il sogno di far fortuna nella città e poi al Nord, sfuggendo alla morsa di una situazione degradata e abbandonando il mondo rurale ormai distrutto. Il primo a intraprendere il viaggio verso Yakar a bordo del mitico

Orario, il bus che porta verso la città, è il padre, Ba'Mosè, che dopo aver visto naufragare tutte le speranze nate all'epoca dell'indipendenza e della liberazione dall'occupazione coloniale (cioè dei "vecchi padroni", spiega il romanzo) grazie alla corruzione e all'incapacità delle élite postcoloniali (i "nuovi padroni"), sfumate tutte le sue possibilità di guadagnare da vivere per sé e per i suoi, si accoda all'ondata dell'emigrazione, diventando uno di quelli "che sono partiti". "Bisognava assolutamente fare qualcosa – si dice – bisognava partire, andare a Yakar o altrove, purché si partisse. Per non morire di vergogna" (p.115). L'uomo è accasciato dai rovesci finanziari, dalle tristi condizioni di salute della moglie assai malata, ed è amareggiato dal fatto che il tanto atteso figlio maggiore, Mosè, in cui aveva riposto immense speranze, mandandolo a studiare filosofia nella capitale, anziché fare carriera e ottenere successo, sia ritornato al villaggio povero in canna, a predicare la necessità di una rivolta impossibile e di una rigenerazione totale. Mosè è figura della giovane generazione di intellettuali delusi e amareggiati, perseguitati da un regime che non ha più nulla di ideologico ma è soltanto una consorteria di corrotte e collusioni che tiene insieme una nuova classe di sfruttatori.

Il padre Ba'Mosè, giunto in città, verrà inghiottito dal risucchio malefico della capitale degradata e finirà sfruttato e asservito, a rovistare senza

fine nel gigantesco mucchio di immondizia che è ormai diventata Yakar; qui lo raggiungeranno in sequenza inarrestabile gli altri componenti della famiglia, che come lui diverranno schiavi e vittime senza speranza del mucchio di rifiuti che si innalza in direzione di una mitica Gerusalemme.

A tenere insieme questa storia di atroce decadimento progressivo v'è il filo d'oro della moneta magica, amuleto che la madre ha ereditato da un'ava e che affida al marito in partenza per la città: alla fine quest'orrido universo di povertà e servitù si tiene insieme in una visione salvifica affidata proprio alla mitica moneta d'oro (forse immagine della speranza), che dovrebbe un giorno guidare la marcia del popolo oppresso dopo che un terremoto, le cui scosse preliminari già si avvertono, abbia fatto saltare in aria la montagna dei rifiuti di Yakar popolata da ombre di reietti sopravvissuti a ogni sogno e speranza di dignità e redenzione.

Il romanzo è una protratta, violenta invettiva contro l'ingiustizia e la follia dell'uomo contro l'uomo, un attacco insieme visionario e realistico al sistema di sfruttamento di cui è preda il mondo e a cui soggiacciono, per ignavia, incapacità e debolezza, oppure per perfidia e volontà di sopraffazione violenta, tutti gli esseri umani. Ma è soprattutto una denuncia lucida e durissima del fallimento delle indipendenze postcoloniali in Africa, del tradimento delle classi

dirigenti e del loro asservimento a un materialismo integrale, a una sete sconfinata di potere, che oggi si servono di demagogie pseudoreligiose e manovre ricattatorie per perpetuare lo sfruttamento. Il racconto prende le mosse da una solida intelaiatura storica in cui si collocano le vicende della famigliola di Birlane e dei suoi compaesani e compatrioti, a partire dai moti anticolonialisti scoppiati fra le due guerre mondiali e dall'azione di una leva di ardenti intellettuali libertari, per passare agli anni Sessanta, quando "le lotte erano finite ed era incominciata la negoziazione" (p.35), ma poi "i problemi e le difficoltà si erano moltiplicati e la lotteria nazionale che era entrata nelle abitudini della gente sotto le mentite spoglie dello sviluppo sociale, aveva rovinato tutti". Alla fine, "a Birlane e negli altri villaggi del paese tutto si andava degradando, e gli abitanti, frastornati dalla maledizione portata dagli anni Sessanta, non reagivano più. Se ne stavano lì, inerti, poi, un giorno, alle prime luci dell'alba, se ne andavano a uno a uno per non fare più ritorno. Scomparivano per sempre verso ovest, verso Yakar" (p.24). Ma l'ondata della fuga si amplia nel romanzo e porta gli africani a muoversi verso il miraggio del nord, dell'Europa e dell'occidente ricchi ove salvarsi e ricostruirsi un'esistenza: anche qui, un nuovo disastro, poiché le schiere di migranti periscono travolti dalle barriere, dai mari e dagli oceani, ma ancor più della ineluttabilità di un disastro di portata cosmica. La voce di Ken Bugul si unisce a quella di altri scrittori e artisti africani che hanno lanciato terribili avvertimenti ai connazionali e al mondo intero, prefigurando mondi distopici e catastrofici che ingoieranno l'intera umanità, come la montagna di rifiuti che torreggia sopra Yakar, popolata da una torma di pezzenti che vagano come ombre disperate in cerca di sopravvivenza: basti pensare alle aspre ammonizioni del regista Sembène Ousmane, ai mondi rovesciati di Andourahman Waberi, alle grottesche e amarissime rappresentazioni di Ahmadou Kourouma – fra gli altri. E il livello mitico visionario non impedisce alla scrittrice di analizzare

con feroce precisione i mali del suo popolo e del suo tempo, descrivendoli con acutezza, e chiamando in causa anche l'occidente, in una storia comune che oggi incombe sull'umanità tutta. ▸

#### Laura Colombo

**Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007, pp. 408.**

Il était une fois *L'amour, la fantasia*, roman polyphonique et polysémique, architectural et musical, qui posait en contrepoint une histoire personnelle et l'histoire de l'Algérie, redonnant voix aux femmes ensevelies depuis des siècles, par la traduction en français de leurs récits de la part d'une femme moderne.

Plus de vingt ans après, un nouveau texte, avec un titre à la première personne et au négatif, retrace, par une narration homodiegétique linéaire, et dans un commentaire a posteriori, les étapes d'une vie qui ressemble beaucoup à celle de la narratrice de *L'amour, la fantasia*, et à celle d'Assia elle-même.

C'est donc seulement l'indication de genre, ce «roman» inscrit sur la couverture, qui départage ce texte d'une autobiographie, l'écrivaine «s'abandonnant à un flux de mémoire intimiste, nous donne son livre le plus personnel. Elle ressuscite avec émotion, lucidité et pudeur la trace d'une histoire individuelle dont l'ombre projetée n'est autre que celle de son peuple» (prière d'insérer).

Conduit par petits chapitres réunis en quatre parties, «Eclats d'enfance», «Déchirer l'invisible», «Celle qui court jusqu'à la mer», «Epilogues», et suivis par une *Postface*, au titre comme toujours évocateur «Silence sur soi(e) ou l'écriture en fuite», ce volume semble donc au premier abord constituer un métadiscours sur le roman de 1985. Ce qui là était suggéré, ici est explicité, constituant presque un épitexte du premier, qui explique, éclaire, déploie et amplifie le parcours de la «fillette main dans la

main du père», depuis l'enfance à l'adolescence jusqu'à ce matin d'Alger, à cette tentative de suicide de 1953, «acte gratuit» qui a déclenché au contraire une nouvelle, ou mieux une autre, existence, amoureuse et scripturale.

Car c'est bien là qu'on arrive, à la «servante du texte», comme le dit Mireille Calle-Gruber, à cette passeuse de voix, qui est aussi sujet corporel de la scription, lorsque, comme dans certaines lignes inoubliables de *L'Amour, la fantasia*, le corps s'inscrit dans le livre, est «couché, invisible mais tenace» (403) dans ses pages.

L'hommage est aussi rendu aux écrivains français, depuis la lecture enfantine de *Sans famille*, à l'épiphanie de Baudelaire au lycée, à Rimbaud, Alain-Fournier, Rivière, Gide, qui, à côté des mystiques arabes, l'ont instituée «machine à rêves» (397), «autrice» (p. 396) finalement.

Premier volet d'un parcours annoncé en trois parties, soigneusement daté et situé, entre Paris et New-York, comme entre écriture de soi(e) et déchirement, confession et autodévoilement, ce volume se termine par une postface, ultérieurement expressive et emblématique. Première œuvre après l'élection d'Assia à l'Académie française, elle semble esquisser comme un bilan et un développement, une poétique plus affirmée, qui notifie la (sur)vie et la résistance du Texte, dans le silence de l'acte de scription, qui en est peut-être la «modestie», l'«audace» ou la «vanité» (406). ▸

#### Itala Vivan

**China Keitetsi, *Una bambina soldato. Vittima e carnefice nell'inferno dell'Uganda*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 316,** traduzione di Errico Buonanno, ed.or. *Mit liv som barnesoldat i Uganda*, Copenhagen 2002

La storia di China Keitetsi, bambina soldato ugandese, è stata originaria-

mente pubblicata in lingua danese a Copenhagen dove l'autrice ha trovato asilo fuggendo dall'inferno della guerra civile nel suo Paese. Si tratta di un resoconto cronachistico della sua vita prima all'interno di una situazione familiare infelicissima, poi nelle file dell'Esercito di resistenza nazionale (NRA) di Yoweri Museveni, oggi Presidente della repubblica ugandese e leader del Fronte democratico del popolo dell'Uganda (UPDF).

La condizione dei bambini soldato è stata più volte trattata dalla letteratura e dal giornalismo, a partire dallo straordinario romanzo *Sozaboy* del nigeriano Ken Saro-Wiwa che già nel lontano 1985 creò il personaggio di un ragazzo finito a combattere con le truppe mercenarie federali nella guerra civile contro il Biafra, senza capirne le ragioni ma rimanendone travolto. Dopo quel primo grande libro, venne il romanzo *Allah non è mica obbligato* dell'ivoriano Ahmadou Kourouma il cui protagonista Birahima cade nella folle avventura di lasciarsi reclutare dai mercenari. L'esempio più recente di questa tematica è *Bestie senza una patria* del giovane nigeriano Uzodinma Iweala in cui ci si trova ancora una volta dinanzi a un ragazzo soldato che combatte nel marasma di una guerra civile.

Il libro della Keitetsi, tuttavia, è diverso da questi precedenti, in quanto non intende costruire un personaggio letterario, bensì raccontare le vere esperienze di vita dell'autrice, principalmente a scopo terapeutico, cioè per liberarsi di un fardello di memorie troppo pesanti e orribili. E in effetti, per spiegare come fu che finì nell'esercito di Museveni, la Keitetsi parte da lontano, e dedica le prime 140 pagine del libro alla descrizione di sofferenze, privazioni e castighi sofferti nell'ambito familiare, per mano del padre, delle matrigne e di altri adulti. Per la Keitetsi la scelta di andare a fare il soldato appare quasi obbligata, in quanto le consente indipendenza e le offre anche un clima di solidarietà, fornendole una sorta di società che le appare attraente data la sua storia infantile dolorosissima. Oltre a ciò, la carriera militare la rende anche importante e potente,

tanto è vero che più volte ritornerà all'esercito dopo esserne uscita oppure esserne stata espulsa. Risulta quindi evidente che in questo caso l'opzione della bambina soldato non è conseguenza di sequestro e forzatura, bensì una scelta autonoma sebbene dettata da disperazione più che da ragionamento. E del resto China era ancora molto piccola quando scelse le armi: non aveva ancora dieci anni.

Il racconto della prima infanzia nella famiglia sembra venire da un mondo di orchi e mostri, tanto orrende sono le circostanze che caratterizzano la sua vita e che formano in lei un temperamento ribelle e indomabile, suggerendole soluzioni di astuzia e anche perfidia che mescolano il perverso infantile alla disperazione di una vittima che diventa crudele. Questi tratti si rafforzano tra gli orrori della guerra civile, mentre i rapporti e i legami camerateschi non compensano le carenze affettive che stanno a monte del suo arruolamento. Al contempo emerge nella bambina soldato un senso di orgoglio di sé legato alle proprie capacità di combattente, e poi, più innanzi, alla propria abilità nell'assicurarsi dei vantaggi materiali.

La particolarità di questa cronaca sta anche nel fatto che viene da un personaggio femminile, una donna che è stata prima una bambina infelice in casa, poi una bambina abusata negli accampamenti militari, sfruttata anche sessualmente in modo sistematico.

Questo aspetto dell'esperienza di China Keitetsi è soltanto accennato per sommi capi, forse per evitare particolari spinosi e particolarmente ributtanti; o forse, chissà, per una difficoltà a raccontare e confessare gli abusi sessuali che sovente si riscontra fra le donne, e ancor più fra le donne africane. Sta di fatto che China diventa due volte madre, senza che mai il lettore sappia che cosa avviene dei figli che mette al mondo, anche se il primo, un maschio, pare sia rimasto con il padre.

La fuga dall'Uganda, il lungo calvario per mettersi in salvo sotto la protezione delle Nazioni Unite, costituiscono la tappa obbligata verso la maturità, una seconda e più ponderata

scelta esistenziale destinata a permetterle di ricostruire se stessa. Il racconto autobiografico costituisce quindi insieme uno strumento di redenzione e un'arma per liberarsi di antichi mostri, giustificando con i ripetuti, ossessivi dettagli di una infanzia tormentata da adulti 'cattivi' le proprie stesse 'cattiverie' nel contesto bello: un labirinto confessionale che certamente è stato costruito con lacrime e dolore. ▸

#### Itala Vivan

Tiago Rebelo, *Il tempo degli amori perfetti*, Roma, Cavallo di Ferro 2007, pp. 490  
Traduzione dal portoghese di Cinzia Buffa e Luca Quadrio  
Ed.or. *O tempo dos amores perfeitos*, 2006

Quale mai sarà il tempo degli amori perfetti, ci si chiede. Ed ecco che una risposta viene dal romanzo del portoghese Tiago Reselo, intitolato appunto *Il tempo degli amori perfetti*, ambientato intorno al 1894 nell'Angola coloniale fra la capitale Luanda e l'interno, nel piccolo centro di Malange e qua e là in un regione ancora largamente da conquistare al dominio lusitano.

I protagonisti sono il prode e baldo tenente dell'esercito Carlos Montanha e la bella Leonor de Carvalho, che si incontrano casualmente a bordo della corvetta "Alfonso de Albuquerque" diretta da Lisbona a Luanda. È il classico colpo di fulmine: nessuno dei due potrà mai più dimenticare l'altro, né il tenente inviato nella remota postazione angolana di Malange a domare gli indigeni e rafforzare l'ancora fragile presenza portoghese, né l'elegante giovanetta che insieme alla famiglia si trasferisce a Luanda per raggiungere il padre militare di alto rango, colonnello Enrique Loureiro de Carvalho. Gli amori perfetti sono forse quelli che covano fra "un baciamento alla punta delle dita guantate" e un "arricciarsi la punta dei baffi" (baffi per altro ripetutamente incerati tra una

pagina e l'altra), lui "un militare distinto e coraggioso", lei che a una folata di pioggia si infradicia e rivela "un vestito lieve e diafano, ... trasparente e incollato al corpo". I due giungono rapidamente a un primo contatto fisico, ed ecco che Carlos "l'abbracciò con le sue braccia forti e incollò le labbra alle sue. Si baciavano furiosamente, senza restrizioni né vergogna, divorandosi con un'urgenza e un cedimento esacerbati", eccetera. Ma non si va oltre nelle effusioni, poiché l'educazione di lei blocca il trasporto di lui. "Leonor accostò la testa alla parete, respirando a fatica, tenendosi a malapena in piedi, con le gambe tremanti, il cuore che batteva all'impazzata, che stava quasi per esplodere, il sangue caldo che le saliva in testa, il corpo febbricitante". Da questo arresto *in medias res* avrà origine la vicenda tormentata che leggerà i due, alternando momenti di abbandono a fasi di lontananza e anche distacco, sino alla resa finale in un amplesso cui però seguiranno tragiche conseguenze, e infine la morte, dopo la fuga romantica di lei nel tentativo di salvare la vita di lui.

Tutto ciò apparterebbe al classico feuilleton di derivazione ottocentesca – amori contrastati da differenze di rango sociale e rigidità paterna, complicati da orgoglio maschile nella persona di un eroico tenente e da drammatiche cadute dalla groppa di cavalli imbizzarriti – e non potrebbe davvero meritare il titolo di cui si fregia il romanzo, se non fosse che gli amori, le fughe, i congiungimenti e le avventure si situano sullo sfondo della conquista militare dei territori dell'interno dell'Africa Centrale da parte dell'esercito portoghese all'indomani del Congresso di Berlino che nel 1884-85 segnò, come è noto, la spartizione del continente fra le potenze europee. Insomma, l'eccezionalità di questa storia d'amore nasce dalla sua collocazione in un ambiente esotico lontano nel tempo e nello spazio, nel cuore di un continente ancora sconosciuto e da conquistare con gesti di prodezza militare, mentre si è circondati da popolazioni non cristianizzate che vengono descritte come infide e tendenzialmente ribelli alla dominazione europea.

La conquista viene condotta a colpi di campagne sanguinose accompagnate da operazioni diplomatiche intente di magia, nelle quali il valoroso tenente Montana diventa il leggendario Muxabata, l'invulnerabile, e si assicura vittorie e alleanze fra i gruppi angolani più bellicosi e agguerriti. L'europeo gioca con la magia per imbrogliare gli africani e impressionarli con i propri poteri: la 'pacificazione' dei 'ribelli' alterna battaglie a colpi di cannone con astuti raggiri, e tutto ciò viene presentato come facente parte del legittimo diritto alla sottomissione di quella parte dell'Africa che spetta al Portogallo e che invece l'Inghilterra vorrebbe avocare a sé. Il tenente Montanha acquista un risalto particolare non soltanto per il suo eroismo e la sua competenza militare, ma anche perché si schiera dalla parte della monarchia minacciata da sussulti repubblicani: una monarchia ormai traballante, che nel 1910 verrà definitivamente deposta. Se la lettura di questo romanzo appare di primo acchito avvincente per il dinamismo delle sue vicende e il rapido scorrere dei suoi scenari che alternano foreste lussureggianti a deserti inospitali e primitivi villaggi africani, ci si chiede che senso possa avere oggi scrivere un libro di questa fatta, così chiaramente esotizzante, così apertamente elogiativo del colonialismo, così ben disposto ad esaltare conquiste coloniali, cristianizzazioni, distruzioni di società africane sulle quali lo sguardo si posa appena quel tanto che basta per giudicarle selvagge e arretrate. Ci troviamo forse di fronte a una ondata di nostalgia postimperiale, a una rivalutazione ideologica del colonialismo condita di avventura e amori travolgenti, paludata di stilemi di gusto ottocentesco e mutuata al più schietto esotismo di marca coloniale?

Certo è che l'autore non sembra avere dubbi sulla missione civilizzatrice del suo paese. In un dialogo con Leonor, il prode Carlos Montanha le pone una domanda retorica, "Sai che cosa stiamo facendo qui [cioè in Africa]? [...] io, noi, tuo padre, i portoghesi in generale." E subito spiega: "Stiamo costruendo un paese, modellando una nazione a nostra misura, seguendo i

precetti della civilizzazione cristiana." E quando Leonor osserva "Non si tratta di una nazione, ma di una colonia", Carlos ribatte "questo nostro potere si giustifica moralmente soltanto se lo utilizziamo per una causa nobile. [...] Loro [gli africani] sono migliaia, noi siamo crudeli per sopravvivere. Loro fanno guerre tribali, si uccidono gli uni con gli altri e siamo noi a separarli: loro ci disobbediscono, si ribellano e noi li castigiamo. Soltanto Dio sa come rischiamo la vita tutti i giorni e quanto ci sporchiamo le mani di sangue per compiere la trascendente missione di diffondere la parola cristiana." →

#### Itala Vivan

Olive Schreiner, *Sogni*, trad. it. di Renata Lo Iacono, a cura di Roberta Maresca e Paolo Ruggieri, Giulianova, Galaad Edizioni 2008, pp. 105 (*Dreams*, London, Wildwood House 1891)

Vagabondando fra i libri esposti alla Fiera dei piccoli editori che si tiene ogni settembre a Belgioioso ho scoperto un piccolo gioiello: *Sogni*, la prima e recentissima traduzione italiana di *Dreams*, raccolta di racconti della grande Olive Schreiner pubblicati a Londra nel lontano 1891 e quindi ristampati in anastatica nel 1982, di assai difficile reperimento anche in lingua inglese. Si tratta di undici testi scritti durante gli anni errabondi fra Londra e Parigi, l'Italia (Genova e Alassio) e la Svizzera, ma anche in Sudafrica, dopo la pubblicazione di *The Story of an African Farm* del 1883 e prima del ritorno nel paese natale, a Matjesfontein, dove incontrerà e nel 1894 sposerà il prestante avvocato *liberal* Samuel Cron Cronwright (il quale al momento del matrimonio aggiungerà il cognome di Olive al proprio, per chiamarsi Cronwright-Schreiner, in segno di adesione al femminismo di lei). Olive assapora sino in fondo l'amarezza della solitudine, come traspare nelle lettere ad Havelock Ellis ed Edward Carpenter in cui si lamenta delle cat-

tive condizioni di salute e di spirito: “Non è il petto, non sono le gambe, sono io stessa – sono io, è la mia vita. Dove vado? Cosa faccio?” Tormentata dall’asma, vagabonda da una camera d’affitto all’altra, da una città all’altra, appare inquieta, ansiosa e profondamente infelice, e nelle sue parole risuona un’eco degli accenti di Lyndall, la sua sfortunata eroina: “Non ce la faccio più a sopportare questa vita! Non riesco a respirare, non riesco a vivere! Possibile che non ci sia niente che mi possa liberare da me stessa? Io voglio amare! Voglio che qualcosa di grande e di puro mi sollevi e mi porti a sé!”

Eppure in quegli stessi anni Olive Schreiner era stata accolta nei circoli intellettuali della Londra più esclusiva, era stata recensita da Aveling nel *Progress* su cui scrivevano Frederic Engels e Karl Marx, ed era diventata amica intima di Eleanor Marx. Non le mancavano i corteggiatori, fra i quali vi fu anche il matematico Karl Pearson, con cui intrecciò una relazione che finì bruscamente e malamente. Il rientro alla Colonia del Capo della giovane trentacinquenne avvenne tuttavia in un’atmosfera esaltante, poiché la sua fama l’aveva preceduta e la sua penna era assai ricercata, mentre un uomo di grande fascino e di forte personalità quale era Cecil Rhodes, attratto da lei, le rendeva visita, e per prendere il tè nella sua residenza di Matjesfontein faceva sostare il treno che da Cape Town portava a Johannesburg attraversando regioni in fermento nella febbre dell’oro che scavava miniere e costruiva città.

Il successo letterario e l’affermazione sociale non le bastavano, poiché non era questo che cercava nella vita, animata com’era da potenti tensioni ideali e da un utopismo politico e filosofico che cozzavano tragicamente con la realtà concreta in cui si trovava a vivere: il periodo di culmine dell’impero britannico, lo sviluppo selvaggio del capitalismo internazionale, la trasformazione finale di un’antica colonia rurale e mercantile quale era stato il Sudafrica in un turbine dinamico di crescita che stava travolgendo tutto per affermare la potenza del denaro e il principio dello

sfruttamento selvaggio dell’uomo sull’uomo. Olive Schreiner si sentiva sommergere da un vortice in cui le sue idee, la sua parola, i suoi principi rimanevano inascoltati: ed ecco l’inizio del ripiegamento su sé stessa, il rifugio nei sogni. Questi *Sogni* sono brevi allegorie fantastiche in cui l’immaginazione sfugge alla realtà e alle sue leggi ferree per abbandonarsi al *daydreaming*, alla *rêverie* – ciò che Freud definì il “sogno diurno” – ove era possibile dar forma visibile a concetti di bellezza e di assoluto, chiamare in causa la verità e farla interagire con l’amore inseguendo un ideale di armonia e di trasparenza. Questa tendenza si era affermata già in *The Story of an African Farm* incarnandosi soprattutto nel personaggio di Waldo, l’artista, ma anche in certe contemplazioni disperate di Lyndall. In questa raccolta ora tradotta in italiano più che di sogni si tratta in effetti di allegorie, testi costruiti su trame simboliche, idealizzazioni di situazioni reali, proiezioni di speranze future: un genere di moda a fine Ottocento e assai apprezzato dal pubblico femminile dell’epoca, ma anche da un lettore eccezionale come Oscar Wilde, che pubblicò alcuni testi schreineriani sulla rivista *Woman’s World*.

Fra gli undici testi del 1891 ve n’è uno, “Il cacciatore”, già comparso in *African Farm*, romanzo dalla struttura composita e quasi premodernista che si colloca alle basi della letteratura sudafricana. La visione allegorica fu un elemento fondamentale della produzione schreineriana, e tutte le sue opere contengono, esplicitamente o implicitamente, un’allegoria, forma in cui Olive meglio riusciva a esprimere la passione e l’immediatezza delle idee astratte: anche se nulla è più lontano di essa dalla sensibilità del nostro tempo che fa sì che il lettore contemporaneo fatichi a calarsi in quella dimensione e seguirne le movenze.

Insieme alle immagini fantastiche, alle evocazioni visionarie, agli accostamenti imprevedibili, Olive Schreiner introduce nel suo narrare anche le tracce irriducibili di una realtà in drammatico contrasto con il sogno. Nel testo VII, “In una cappella diroccata”, scritto ad Alassio, v’è una “madonna vestita di rosso e d’az-

zurro” che si rannicchia nell’arco d’una cappella sullo sfondo dell’“azzurro cielo italiano”, al “riverbero del sole sulle pietre della strada romana”, mentre si sentono “le onde infrangersi sugli scogli un centinaio di metri più in basso e lo stormire del vento tra gli ulivi e gli archi diroccati”. Questi elementi descrittivi appaiono realistici, asciutti, senza un’ombra di quell’esotismo romantico che così volentieri indugiava sui paesaggi italiani dell’epoca: Olive Schreiner ha un occhio freddo e concreto che la fa trascorrere dal sogno e dalla visione alla rappresentazione di cose, ambienti e paesaggi in chiave appunto realistica. Tutto ciò crea dei contrasti drammatici e insanabili fra la visione e la realtà, e riflette il conflitto che agitava la mente della scrittrice e le suggeriva quel ritmo affannoso, incalzante, in cui le frasi paratattiche si inseguono come onde in corsa. Altre volte, le notazioni ambientali rivelano una sua lettura del mondo, come quando, nel dormiveglia di un grigio mattino londinese del testo XI, chiude gli occhi alla città in cui “per le strade, uomini e donne passavano a centinaia; udivo i loro passi sul selciato. Uomini che si recavano al lavoro; domestici che sbrigliavano commissioni; ragazzi che si affrettavano a scuola; professori affaticati che camminavano lenti sulla vecchia strada; prostituti e prostitute che trascinarono i piedi esausti dopo le dissolutezze della notte; artisti dal passo svelto e impaziente; commercianti che facevano orridazioni; bambini in cerca di pane.” Qui si afferma una Londra vista con occhi socialisti che hanno già uno sguardo *politically correct* (“uomini e donne”, “prostituti e prostitute”, bambini affamati e domestici al servizio di signori). Quando “l’organetto scordato all’angolo della strada” singhiozza “La Bellezza! La Bellezza!” anche noi lettori sobbalziamo e ci destiamo per la sorpresa di un sogno che si innesta nella quotidianità con cui non trova mai accordo. Olive Schreiner, narratrice dal robusto realismo, era anche, allo stesso tempo, un’irriducibile visionaria continuamente delusa da un mondo impossibile che la metteva in condizione di perenne scacco. ▸

Itala Vivan

Sami Tchack, *La festa delle maschere*, Morellini, Milano 2005 (ed.or. *La fête des masques*, Gallimard, Parigi 2004), trad. it. di Stefania Ricciardi, pp. 98

Abdourahman Waberi, *Transit*, Milano, Morellini, 2005 (ed.or. *Transit*, Gallimard, Parigi 2003), trad. it. di Antonella Belli, pp. 145

*Gli Stati Uniti d'Africa*, Morellini, Milano, 2007 (ed.or. *Les Etats Unis d'Afrique*, J.C. Lattès, Parigi 2006), trad. it. di Donata Meneghelli, pp. 160

.....

Fra gli ospiti del Festivalletteratura 2008 ci sono stati due scrittori africani di particolare interesse per il rilievo letterario della loro opera e per la speciale tonalità culturale e stilistica che li caratterizza: Abdourahman Waberi e Sami Tchak, che si collocano entrambi nell'area della francofonia, cioè fra i postcoloniali che si esprimono in lingua francese.

Abdourahman Waberi – che gli amici chiamano Abdou – proviene da Gibuti e scrive in francese, anche se conosce l'italiano e parla correntemente l'inglese. Di lui sono già stati tradotti quattro libri in Italia, due (*Balbala* e *Mietitura di teste*) dalle Edizioni Lavoro di Roma e altri due, più maturi e importanti (*Transit* e *Gli Stati Uniti d'Africa*), da Morellini di Milano. La sua è una scrittura linguisticamente ricca e talora anche sperimentale (*Transit*), piena di verve inventiva e nutrita da una vena corporea di ironia dalla quale emerge una narratività agile e prorompente. *Gli Stati Uniti d'Africa* è un romanzo distopico in cui viene rappresentato un mondo alla rovescia ove l'Europa e l'Occidente in generale sono poveri e disperati, mentre l'Africa, unita in una entità federale con capitale Asmara, è opulenta e afrocentrica e attrae a sé gli occidentali, che qui diventano gli "altri" della situazione, straccioni e miserabili affannosamente in cerca di una sponda ove far for-

tuna. I capitoli – ognuno anticipato da un exergo, alla maniera settecentesca – si snodano in una descrizione voltairiana di un'Africa felix affidata a un ipotetico Yacouba, "nato in una favola insalubre alla periferia di Zurigo, dove la mortalità infantile e il tasso dell'AIDS [...] restano tra i più elevati secondo l'Organizzazione Mondiale della Sanità, che come tutti sanno ha sede nella pacifica e tranquilla città di Banjul"(p.9). Costui è un "pidocchioso falegname germanico o svizzero tedesco" (p. 10), e dietro a lui fa capolino il personaggio fiabesco della bambina Maya che diventerà Malaïka e a cui si rivolge il narratore. Yacouba, europeo catapultato in Africa, lascia "il suo paese non più grande di un francobollo. Quel vestito da clown che ha nome Svizzera è teatro di una guerra etnica e linguistica da secoli e secoli. I belgi non se la passano di certo meglio, [...] gli odi, i rancori e i dialetti cozzano gli uni contro gli altri in una cacofonia contagiosa, senza contare che due terzi del territorio – bianco neve – sono desertici e inospitali. Il nord, abitato dalle popolazioni di lingua tedesca e di confessione luterana, è un po' più ricco del sud, occupato dai contadini di lingua francese, italiana e romancia, tutti cattolici. [...] Vallesani, savoïardi, giurassiani, ticinesi, lucernesi, ginevrini e altri svizzeri non sono mai riusciti a trovare un terreno d'intesa. Gli uni hanno gli occhi e la pancia rivolti verso la Germania, mentre il cuore degli altri batte seguendo il ritmo di Parigi o di Milano." (p.23) E avanti sul medesimo tono: insomma, noi occidentali riconosciamo in questo taglio descrittivo gli stereotipi che noi stessi usiamo nei confronti dell'Africa, spregiativamente: dialetti anziché lingue, guerre e guerriccioline endemiche, ostilità insopprimibili a base etnica, strani nomi di gruppi pseudonazionali che noi spesso storpiamo negligenzemente, mancato riconoscimento di identità (gli svizzeri del romanzo sono privi di un carattere proprio, come avviene alle nazioni africane nello sguardo europeo). Insomma, una valanga di disprezzo che ricalca quello che si vede quotidianamente rovesciare addosso l'Africa. Un

mondo ribaltato, poiché qui "l'uomo africano si è sentito molto presto sicuro di sé. Su questa terra si è visto come un essere superiore, ineguagliabile perché separato dagli altri popoli e dalle altre razze da una distanza senza limiti. Ha edificato una scala di valori alla cui cima si trova il suo trono. Gli altri, indigenti, barbari, primitivi, pagani, quasi sempre bianchi, sono degradati al rango di paria. L'universo sembra essere stato creato per condurre alla sua elevazione, alla sua celebrazione."(p.48) Insomma, un eurocentrismo capovolto. Tutto il libro costringe l'occidentale a un esame di coscienza, fungendo da specchio rivelatore delle difformità di sguardo di cui si serve l'Occidente anche nel linguaggio comune. Peccato che alla fine il lettore non possa approdare a un continente diverso, che eviti le deformazioni degli uni e degli altri: un continente davvero "altro", che offra una qualche speranza al futuro.

Dello stesso Waberi, il romanzo *Transit* è un fascio di racconti e storie di bocche diverse, tra cui il filone principale è affidato a un ex ragazzo soldato (Bashir Assoweh) che si fa chiamare Bin Laden e che si trova nella zona di transit (da cui appunto il titolo) dell'aeroporto parigino Charles de Gaulle; sperduto in un mondo confuso e per lui nuovo, si accoda a un altro profugo come lui, ma più pratico dell'universo occidentale, che egli chiama Moussa (Mosè) e che, come predice il nome, è un po' il suo Virgilio, la sua guida. Dalle narrazioni emerge il panorama dei disastri della politica postcoloniale, lo spettacolo crudele delle ondate migratorie di profughi africani respinti duramente ai confini del benedetto occidentale, e soprattutto l'orrore delle guerre combattute dai ragazzini e dai mercenari. Il romanzo è a struttura polifonica, organizzato in movenze ardite e con un linguaggio rapido e battente, incalzante. Un'opera nutrita da un substrato poetico e, insieme, dalla vena di un'invettiva feroce che riversa sarcasmo su tutto e su tutti.

Waberi segue con preoccupata attenzione il gonfiarsi delle correnti islamiche fondamentaliste e il graduale

Massimo Brunzin

AAV, *Tierno Monénembo*,  
«Interculturel Francophonies»,  
(textes réunis et présentés par  
Jacques Chevrier) 9, 2006, pp.  
239

.....

Questo numero della rivista "Interculturel Francophonies", a cura di uno dei grandi divulgatori delle letterature subsahariane, Jacques Chevrier, riunisce dodici saggi intorno all'opera del romanziere guineano - ma forse dovremmo scrivere *peul* - Tierno Monénembo.

Monénembo è una delle voci autorevoli della narrativa dell'Africa subsahariana in lingua francese ed è l'autore di un oramai importante corpus testuale di non sempre facile lettura ma di sicuro interesse. Di lui abbiamo infatti diversi romanzi pubblicati in Francia con un successo e una diffusione editoriale rilevanti, di cui due tradotti in italiano. Le sue prime opere sono centrate sulla rappresentazione narrativa di vicende individuali e collettive relative alla trentennale feroce dittatura di Sekou Touré - il ciclo dei romanzi guineani -, mentre le ultime narrazioni investono i luoghi dell'esilio e della conseguente diaspora - i cosiddetti romanzi di ambientazione ivoriana, francese e brasiliana - per giungere fino alla narrazione del genocidio ruandese.

Il volume monografico curato da Jacques Chevrier apre con una sezione dal titolo "Tierno Monénembo, écrivain Peul" e raccoglie tre contributi che si sviluppano intorno alla questione ricorrente del sostrato linguistico-culturale africano - in questo caso *peul* - che si manifesta secondo modalità differenti ma sempre in maniera massiva all'interno del corpus testuale scritto in lingua francese. L'interesse di queste analisi risiede nel permettere una migliore decodificazione di testi che presentano altrimenti un alto tasso di opacità e una forte resistenza alla lettura.

L'intervento di Aimou Camara, *T. M., le fonds peul* porta una luce nella toponomastica Peul presente nei testi, definendo ampie porzioni dell'universo narrativo di Monenembo sia in

offuscamento delle tradizioni coraniche più antiche, legate a una lettura non letterale del testo sacro e aperte al dialogo e al dibattito. Da questo punto di vista egli intravede un pericolo preponderante che proviene dal Pakistan, dove il consolidarsi relativamente più recente dell'islamismo ha favorito la nascita di posizioni di margine e suggerito temi estremisti ai cosiddetti talebani, creati ad hoc in un determinato momento storico per appoggiare le politiche statunitensi. Dal Togo proviene invece Sami Tchak - pseudonimo per Sadamba Tchakoura - laureato in filosofia all'università della capitale Lomé e poi trasferito a Parigi, dove ha completato un dottorato di ricerca in sociologia alla Sorbona. Tchak, che vive tuttora a Parigi e ha scelto il francese, e la cui lingua madre è il kotokoli, ha scritto varie opere narrative, pubblicate da Gallimard (*Hermine* e *Place des fêtes*), e saggi di tema socioantropologico per L'Harmattan; in Italia è noto per un unico romanzo, *La festa delle maschere*, edito da Morellini. Va qui sottolineato che Tchak ha trascorso lunghi anni a svolgere ricerca sociologica sul campo, indagando problemi legati all'AIDS e alla sessualità femminile sia in Africa (Burkina Faso, Costa d'Avorio) sia in America Latina (Colombia) e nei Caraibi (Cuba).

*La festa delle maschere* è ambientata in un paese postcoloniale vagamente sudamericano in cui una coppia fratello/sorella, Carlos e Carla, è al centro di turbinose vicende sullo sfondo di intrighi politici e corruzione diffusa. I due, legati da torbidi rapporti e scatenati in un mondo di compiacente accondiscendenza, intrecciano relazioni sessuali e transessuali multiple e diventano complici e a loro volta autori essi stessi di delitti. Il ritmo frenetico, le allusioni letterarie (Antonio/Antinoo e Marguerite Yourcenar, ma anche riferimenti obliqui a Gabriel Garcia Marquez e ai suoi personaggi) e il flusso di horror distribuito a piene mani caratterizzano questo romanzo intriso di humour nero e di ironia postcoloniale mescolati in modi raffinati e indubbiamente attraenti. Antonio-Antinoo si trova a

tu per tu con il capitano Gustavo, "semplice attore prigioniero degli ingranaggi di una macchina politica guidata con talento e cinismo dal Padre di quella che chiamiamo la nazione, la nostra nazione, la grande nazione. Nazione, quel magma informe, qualcosa che non si fonda su nessun passato glorioso, che non offre nessuna prospettiva valida per il presente e non lascia intravedere niente di essenziale per il futuro." (p. 65) La tirata contro la corruzione e l'inefficienza della 'nuova' nazione africana (mascherata da sudamericana) continua feroce, svelato il fondo di rabbia e sardonico disprezzo nei confronti delle società postcoloniali "bolse e impotenti".

Le scelte espressive di Tchack ricordano la scrittura dell'eccesso di un grande scrittore congolese scomparso tragicamente pochi anni fa, Sony Labou Tansi, autore soprattutto di teatro. Anche Tchak ha una forte dimensione teatrale, e quel suo cambiare scenari in modo brusco e sorprendente evoca un certo tipo di teatro africano di origine popolare, grottesco e paradossale, ma tuttavia attento a trasmettere dei contenuti ben precisi. Sami Tchak, che abbiamo incontrato per la prima volta in occasione di un bel convegno del Premio Grinzane Cavour, è scrittore di sicuro talento e avvenire.

I due africani che scrivono in francese appaiono accomunati non soltanto dalla lingua di adozione, ma anche da un bisogno indiatolato di narrare e rappresentare - all'Africa non meno che all'Occidente - certe realtà estreme del mondo contemporaneo, che distorcono sino ai confini dell'iperrealità trasformandole in spettacolo, per poi ritrarsi da esse, con una sorta di ghigno, per osservare l'effetto ottenuto. A nostro avviso questi autori - entrambi di matrice culturale islamica - meriterebbero maggiore attenzione critica e di pubblico, ma anche una dosatura più sapiente nella traduzione, il cui ruolo è fondamentale nella resa della letteratura, ma che spesso lascia desiderare quando si tratta di scrittori che sembrano venire dal margine del nostro mondo: che poi margine non è, come bene insegna l'acre satira di Abdourahman Waberi. ▸



riferimento allo spazio geografico africano sia a quello dell'esilio.

Un'interessante chiave d'accesso ai testi è offerta dal contributo di Auguste Mbondé, *La composition discursive dans "Peuls" de T. M.: la raillerie comme procédé rhétorique, de construction et de solidarité*, attraverso l'analisi di quel particolare istituto chiamato delle *parentés à plaisanterie* in quanto rete di alleanze diffuso in Africa Occidentale. Tale istituto legittima una serie di comportamenti fra membri di clan diversi altrimenti incomprensibili e diventa modalità strutturante delle narrazioni di Monénembo.

Musanji Ngalasso-Mwatha, *Langage et jubilation dans "Peuls" de T. M.*, porta lo sguardo su quel complesso sistema di relazioni che intercorre fra la lingua orale peul e la lingua scritta francese e che si manifesta nelle varie componenti del corpus narrativo di Monénembo, dedicando una particolare attenzione al fenomeno dei calchi fraseologici e alla trasposizione di modalità enunciative orali all'interno di un testo scritto.

La seconda sezione s'intitola "Tierno Monénembo romancier de la mémoire". Noémie Auzas, *Une écriture de l'instable dans "Un rêve utile" de T.M.*, vede nella deriva della caotica umanità che abita i testi di Monénembo una sorta di "poétique du brouillage", mediata attraverso quella che lei chiama "l'écriture de l'instable".

Christiane Albert, *Errance et déambulation urbaine chez T.M.*, legge gran parte dell'opera di Monénembo

all'insegna dello stravolgimento dello schema tradizionale del percorso iniziatico villaggio - città, in cui la rappresentazione di queste ultime - in genere luoghi di esperienze e di formazione - viene attualizzata in quanto spazio urbano in decomposizione. Alla fine degli anni novanta Monénembo fa parte del gruppo di dieci autori che partecipa a una "résidence d'écriture" in Ruanda nel quadro del progetto di Fest'Africa, "Rwanda. Ecrire par devoir de mémoire". Da questa esperienza e nonostante una prima resistenza a scrivere del genocidio: "même les mots ne savent plus quoi dire", ne risulta un testo, *L'ainé des orphelins*. A partire da questo testo, Jean Claude Blachère, *Comment parler de l'indicible...*, legge l'universo lacerato delle narrazioni di Monénembo come la conseguenza di molteplici traumi storici i cui effetti continuano a condizionare gli esiti del continente africano.

La terza sezione, "Tierno Monénembo ou l'écriture d'labirinte", apre con un intervento di Célia Sadai (*Marge et marginaux chez T.M.*), secondo cui il ciclo dell'incompiutezza, del disordine e della contraddizione che caratterizzano l'intero corpus narrativo fin dal primo romanzo *Les crapauds-brousse* si può ritenere concluso con la pubblicazione dell'ultimo testo, *Peuls*, in cui i motivi dell'*errance*, della *quête initiatique* e del *déplacement* non scandiscono più la narrazione e lasciano spazio a una rilettura del passato precoloniale.

Yves Chemla, *"Entre la colonisation et l'indépendance, je ne saurais dire laquelle est la pire"*, pone al centro del romanzo *Cinéma* la problematica della rappresentazione del mondo reale degli adulti in contrapposizione all'universo immaginario dei bambini; Adama Coulibaly, *Métafiction historiographique, ou le discours postmoderne de "Peuls" de T.M.*, vede nel particolare sistema enunciativo di *Peuls* un'importante esperienza di ri-scrittura della storia peul analogamente a quanto avviene in *Pelourinho* letto da Xavier Garnier (*Pelourinho, précis pour une littérature initiatique*).

Due interventi chiudono l'ultima sezione del volume, "Tierno Monénembo et l'intertextualité" e vertono sulla rappresentazione dell'esilio: Mongo Moussa, *Edward Said/T. M. Écrire le monde à partir de l'exil*, accosta Monénembo, scrittore della marginalità e degli esclusi a Edward Said, autore dalle identità multiple, accomunati da un "refus d'aborder l'exil de manière stérile et larmoyante". Romuald Founkua, *T.M. ou "la mélancolie du voyeurs": éléments pour un discours littéraire africain*, che già in passato vedeva nelle opere narrative in lingua francese prodotte in Africa subsahariana una somma di "dialogues d'exilés", individua la melanconia come elemento sostanziale dell'esistenza dei guineani della diaspora e Monénembo come il maggior interprete di questo sentimento che dura dalla fine dell'era coloniale. ▽

# australia e nuova zelanda



Giulio Marra

## Voci della scrittura aborigena e femminista nel teatro australiano

.....

Come è noto, le voci delle minoranze etniche si sono fatte sentire in anni molto recenti. E, inizialmente, si deve riconoscere alla drammaturgia bianca il merito di avere messo in luce le problematiche condizioni esistenziali, le credenze e i miti del mondo aborigeno. In genere si tratta di opere di denuncia, certamente sincere e certamente capaci di attirare l'attenzione su situazioni negativamente persistenti tra i nativi. I testi che presenterò costituiscono da questo punto di vista una svolta positiva, essendo opera di autori aborigeni. Si tratta ancora di opere di denuncia e di recupero culturale, di opere che mettono in scena situazioni di difficile convivenza interrazziale, episodi di vita quotidiana ed eventi traumatici, quali le molte morti avvenute nelle prigioni di stato. I sei drammi che citerò sono pubblicati da Currency Press, casa editrice sempre sensibile alle istanze del mondo contemporaneo e alle produzioni native, drammi prodotti da Ilbijerri Aboriginal e Torres Strait Islander Theatre Cooperative con Playbox Theatre, Melbourne, nel 2002.

*Enuff* di John Harding inscena una fantastica operazione politica e militare che vede gli aborigeni addestrati da guerriglieri libici in nome della libertà, in realtà ingannati e condotti allo ster-

minio. I quattro protagonisti - Macca, Mel, Anna e John - aderiscono al reclutamento di un sedicente Colonnello mussulmano, che dopo avere ottenuto la loro totale dedizione alle strategie della guerriglia, fa seguire comunicati rivoluzionari per la liberazione dei popoli indigeni contro l'oppressione della "bestia bianca", per il recupero di rappresentatività, di cui gli aborigeni soffrono ("They are politically invisible"), denunciando al contempo la proterva sostituzione del termine "Aborigines" con quello di "post-colonial hosts", termine che tende a fare dimenticare le atrocità commesse dai bianchi nei confronti degli autentici abitanti di quella che viene definita "Lucky Country". Questa linea di intreccio travolgente e lineare mostra però, di quando in quando, delle ambiguità, non di poco conto, quando il Colonnello, accennando ancora alla mancanza di giustizia, di cui gli aborigeni soffrono, commenta la situazione in questi termini: "Well, they will certainly get their justice, given that we are being paid by the Australian taxpayer to kill some of them". In sostanza, la vicenda mostra un duplice volto. Da un lato le quattro reclute, di bassa estrazione sociale, sembrano acquisire una maggiore consapevolezza di sé: Mel, in prima istanza, si rende conto del modo in cui la sua vita sia stata ridotta a birra e alcolici ("They don't realize every time they took a bit of land, they took a bit of our hearts"); John racconta dell'assassinio della sua ragazza da un grup-

po di *boong-bashers*, subito assolti; Macca, in particolare, si dichiara pronto a morire per il suo popolo anche se, fino ad ora, è stato vittima di una sua stessa, interiore debolezza; Anna descrive una scena di violenza subita da parte della polizia. Dall'altro procede l'azione della guerriglia: un attentato a Kununurra dove sei bambini sono rimasti uccisi, mentre a Broken Hill tutta la famiglia del sindaco è stata sgozzata. È davanti all'azione che le reazioni personali si differenziano, anche se minimizzate dalla logica assolutistica del Colonnello secondo il quale il progetto generale deve prevalere su ogni considerazione personale. Macca è pronto ad accettarla e, sebbene sensibilmente incerto dinanzi a una scelta crudelmente bellica, fa prevalere il destino della sua famiglia e del suo popolo su considerazioni umanitarie. Di parere opposto è John che viene accusato di essere stato al servizio dei bianchi e di avere contribuito all'oppressione aborigena. Alla fredda logica mercenaria del Colonnello si contrappone il romanticismo di Mel e John che, essendosi innamorati, non vogliono perdersi e vorrebbero rinunciare alla guerra di liberazione accettando la logica dell'amore che li unisce. Fuggono, pertanto, dalla base, venendo tuttavia inseguiti e catturati da Macca - l'allievo prediletto dal Colonnello che egli definisce "the Chosen One, a Black Messiah", passato da "drug dealer to arms dealer. A glorious rise indeed". L'amore non può prevalere sulla grande causa per la

# australia e nuova zelanda

quale stanno combattendo: "You think how you feel is more important than this chance to change our world". Sembra che Macca ci creda e il Colonnello approfitta della fuga di John e Mel per incolparli del fallimento dell'intera operazione: "by two individuals who think that individual love was more important than the future of a country and a movement". Nel momento cruciale Anna arriva a salvarli, avendo scoperto il tradimento del Colonnello. È il tradimento il momento nodale e crudelmente ironico dell'intera costruzione drammatica. Il Colonnello e il suo Luogotenente hanno infatti programmato la distruzione degli aborigeni essendo pagati lautamente da multinazionali a questo scopo; le cose sarebbero andate diversamente, commenta cinicamente il Colonnello, se gli aborigeni avessero avuto denaro sufficiente: "All 42 bases are being led to their slaughter as we speak". Si congratulano per il modo in cui hanno condotto la preparazione al massacro e progettano una prossima campagna di Caledonia, pagata dai francesi. L'opera pone una prospettiva politica ovviamente immaginaria, anche se le recriminazioni dei quattro personaggi aborigeni sono reali. Mi sembra che John Harding voglia sottolineare la fatale fragilità del popolo aborigeno, che si trova spiazzato in un mondo in cui domina l'interesse economico con stolidità freddezza. L'elemento che riscatta il mondo aborigeno è la improvvisa storia d'amore di Mel e John che, tuttavia, appare un risvolto ironico e debole dell'intreccio, più che una credibile direzione verso una soluzione plausibile.

Di carattere decisamente politico è anche *Conversations with the Dead* (2002) di Richard J. Frankland. L'opera è costruita sulla falsa riga della *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters, tuttavia la bonarietà e l'umorismo dell'antologia americana viene dimenticata dinanzi alla serie dei defunti che, prendendo vita, s'interrogano raccontando una vita di sventure. L'inizio della storia aborigena viene ironicamente identificata con l'immagine della nave di Captain Cook, proiettata su uno schermo situato dietro il palcoscenico. Appare, quindi, la figura del protagonista, Jack, e assieme a lui

scorrono immagini di storie tragiche secolari, persone aborigene morte in prigione, citazione di nomi, fotografie di madri piangenti, scene di funerali, immagini della Commissione impegnata ad indagare le morti, della quale fa parte anche Jack. Prima che l'azione vera e propria abbia inizio, si alza una figura aborigena che scaglia la lancia contro la nave di Cook mandandola in frantumi. Sul palcoscenico rimane Jack, accanto all'ultima salma; è straziato dalle morti che non ha saputo prevenire e dalle sventure che non ha saputo evitare. Si avvicina alla salma del giovane David che risponde al saluto, e così inizia la prima di una serie di conversazioni, alternate a scene nelle quali Jack appare riflettere sulla sua attività, sul suo fallimento, sugli sforzi male ripagati: conversazioni nelle quali si evocano le condizioni esistenziali dei 124 deceduti "in custody". Entrano in scena Bob, Lilly, Bear, Dasher, Skipper, Peter, Uncle, Joe, Spirit Woman, Francis, Michael, Publican, Baby Woman, Bruce, Jane; assieme, costituiscono un Cast che sale sul palcoscenico in momenti di particolare intensità nella sua interezza. Le storie si susseguono veloci, si accavallano, mettono severamente alla prova la capacità di Jack di sostenere l'impatto emotivo provocato dalle ingiustizie perpetrate e dalla consapevolezza d'impotenza provata dinanzi ad una situazione che non egli non riesce a modificare: "Jack. Please do tell, Jack, how do your people die in jail... I mean why do they kill themselves in jail, Jack?" è la domanda che perseguita la sua memoria. Mentre la serie dei personaggi sfila davanti allo spettatore ciò che si percepisce è l'ossessionante presenza della morte, una presenza avvertita e presentata fisicamente da Jack stesso quando, dopo avere lavato il corpo di David, comincia a spogliarsi e a strofinarsi pronunciando queste parole: "I have death in me and on me and I can't get rid of it. Sometimes I am too scared to hold children because I feel like I am sucking the life from them and I can see death when I walk down the street". Si accumula una forte sensazione di odio, il desiderio di una reazione violenta. E la filosofia dell'opera si concretizza nella risposta che Jane offre ad un

ragazzo di colore, indicato come Boy, e alle sue ottimistiche aspettative che dicono: "I go to a shining place/ Where love is everywhere (...) I go to the memories/ Where loyalty is everywhere to be seen", ma la realtà della vita è continua lotta. Il testo termina con un'affermazione corale del Cast nella quale si esprime forza, volontà di resistenza, una sorta di grido di battaglia:

We are the land  
And we will fight  
Stand tall  
Stand and fight

For we are the land  
Nell'ultimo monologo Jack vira verso la disperazione. Davanti ad un mare in tempesta, sotto la pioggia, esce dalla macchina e si ferma per invocare gli spiriti che tuttavia non rispondono al suo appello; si lascia cadere, si ferisce, rimane inconscio, lo si rivede a casa sua con Lilly che lo copre con un panno, mentre sullo sfondo appare l'ennesima immagine di un ragazzo che muore: "Young Boy Dies, Mandatorily Sentenced".

Opera di notevole impegno è anche *Crow Fire* (2002) di Jada Milroy. Interessante la disposizione scenica che prevede cinque luoghi separati che si congiungono in un *crossroads*, luogo caratteristico della drammaturgia indigena, africana e caraibica. Nel titolo appare anche un personaggio mitico della cultura aborigena, il Corvo, che risulta seguire e dirigere l'azione della giovane protagonista, Dayna. Da un punto di vista della caratterizzazione è interessante il problema posto dalla duplice appartenenza di Dayna, aborigena per nascita ma bianca per crescita: questo fatto costituisce il lato drammatico della storia. Accanto a Dayna troviamo Tony, un piccolo trafficante di *ganja* e un rivoluzionario, il cui motto è: "they didn't succeed in wiping our mob out and they haven't worked out how to colonise our spirit yet". Tony contrappone l'idea della "reconciliation" a quella più impegnativa della "recognition", "recognition is what's needed". Dayna si limita ad invocare lo spirito del Corvo: "Crow is like fire, his sound burns away the lies" e gradualmente si trasforma in Corvo essa stessa. Lei, Corvo, spaventa Wallace all'incrocio

pedonale. E così veniamo a conoscere gli altri due personaggi del dramma, Wallace e Sharon, marito e moglie, che perseguono diverse strade. sia nel lavoro quanto dal punto di vista degli affetti. L'attenzione, tuttavia, viene posta in particolare sulla figura di Dayna, che vive come si diceva, il dramma di una duplice appartenenza. Pur partecipando al progetto politico di Tony, Dayna, vestita da Crow, si mostra scoraggiata riguardo all'efficacia della sua azione di sensibilizzazione, ricorda l'esperienza fatta tra gli aborigeni del deserto, molti dei quali malati, abbandonati, imbevuti del mito televisivo, un mito che è negativamente prevalso sul *dreaming* aborigeno: "so many of the old people gone and the young ones? Filled with TV dreaming." Dayna, tuttavia, non si riconosce pienamente con gli aborigeni che ha visitato. È cresciuta in una società bianca, lavora in un ufficio governativo, non si sente aborigena: "I was raised white, Tony – in a white society, with a white education, white family and white friends". Il legame con la razza lo sente nella relazione culturale con Crow, che rappresenta lo spirito della terra australiana "and hates this bullshit mono-culture called 'mainstream Australia'. Dayna vive, quindi, un dramma personale e si ribella alla sua contraddittoria condizione psicologica: "who am I? (...) Well, I don't like Dayna. How can you be true to someone you despise?".

A rendere più concreta questa sua condizione spirituale arriva in città Yungi, aborigeno del deserto, alla ricerca di una ragazza bianca, Dayna, che aveva promesso aiuti umanitari e medicine. Le vicende urbane di Yungi sono, come c'era da aspettarsi, contrassegnate da una costante e inevitabile degradazione. Tony stesso gli consiglia di ritornare al villaggio, gli presta del denaro e gli offre una sigaretta di *ganja*. E Dayna, incontrando Yungi che si ricorda di lei e delle sue promesse, cerca di liberarsene spedendolo allo Aboriginal Hotel. Ma Yungi, nella sua peregrinazione, incontra invece White Lady, una figura che, da un lato, rappresenta la droga e il momentaneo sollievo che concede all'aborigeno e, dall'altro, incarna la figura affettuosa della madre che lo spinge a ritornare a

casa. Parallelamente, inizia e si conclude la storia di Wallace e Sharon, essa trova un aggancio con la vicenda di Tony e Yungi per il fatto che Sharon, donna in carriera politica, dichiara di occuparsi degli aborigeni e si prepara all'inaugurazione di un Refuge Centre, tuttavia non desidera contatti con gli aborigeni, si impaurisce persino di Tony che manifesta davanti alla sua casa, tanto da farlo arrestare mentre ironicamente egli canta l'inno australiano. Il matrimonio tra Wallace e Sharon entra decisamente in crisi e Wallace si ritrova seduto su una panchina, con un tramezzino in mano, piangente. Lo sconcolato Wallace attraversa una crisi di identità a causa del matrimonio fallito e del modo in cui ha vissuto, succube in fondo di Sharon, "a mock husband for the great Sharon Brokerman"; anche la sua decisione è di essere il vero Wallace, "Whoever Wallace is". Accusa Sharon di non credere nei principi che manifesta e con i quali ha vinto il consenso politico, dal momento che la sua prassi è di ripulire le strade, di rendere sicura la città, "providing safe clean streets to live in", ma questo progetto entra in conflitto con Tony e Yungi e poi con Wallace stesso, che sceglie di vivere per la strada contraddicendo il programma di Sharon.

Vari temi sono qui toccati; quello principale sembra essere l'identità dei due ragazzi aborigeni allevati in un contesto bianco. Tony è già attivista, Dayna rinuncia a vestire il folcloristico costume di Crow e alla fine decide di andare tra gli aborigeni del deserto. La storia di Sharon e Wallace è una storia di quotidiana incomprendimento. È la solita coppia in crisi, separata dagli interessi, dal lavoro, dall'ambizione. Il testo un po' ironicamente mostra le diverse difficoltà che le due coppie affrontano, da un lato sono sofferenze esistenziali che prima separano e poi uniscono Tony e Dayna, dall'altro è l'ambizione del potere che separa definitivamente Sharon e Wallace. In entrambi i casi si tratta di una ricerca di identità, ma in termini del tutto diversi. Dayna si trova in una situazione di confusione mentale, si sente Corvo, e vorrebbe rinascere come Corvo: "This is my Dreamtime right here, right now. I'm changing, you can't stop me"; parla

del luogo sognato: "a Utopia, a Jerusalem" e, infine, comunica la decisione di andare tra gli aborigeni del deserto. Il sipario cade su Wallace che ha indossato il costume da Crow e danza per il palco. È un messaggio alla società bianca? Ad una società rappresentata da Sharon che preferisce affrontare il problema degli aborigeni occupandosi delle leggi, degli istituti, tenendosi bene alla larga da loro ed evitando contatti con le persone reali. Si entra nella vita quotidiana e nelle difficoltà della convivenza con il perenne girovagare che segna la vita della protagonista di *I don't Wanna Play House* (2001) di Tammy Anderson. Il titolo è ironico poiché trasforma il gioco in una vicissitudine esistenziale. La scrittrice è la protagonista, Tammy appunto, che inizia dalla presentazione di una condizione familiare catastrofica e procede raccontando il peregrinare dall'originale Tasmania attraverso 28 case fino alla finale riunione della famiglia, all'età di 34 anni. Il percorso geografico è puntellato da orribili esperienze di violenza e di abuso sessuale, ad iniziare dall'età di sette anni. In un mondo che infligge alla protagonista una doppia emarginazione, in quanto aborigena e in quanto donna, si costituisce però una umana solidarietà femminile tra la madre Nan, Les e Tammy. Accanto alle esperienze negative di Tammy, l'opera racconta anche quelle sofferte dalla madre con Dickhead fruit picker e da Les, definita volgarmente "coon fucker", che deve sopportare la violenza di Titman, l'uomo con cui convive e da cui fugge. Dal canto suo, Tammy non solo deve sostenere una situazione familiare disgregata, ma la vede ripresentarsi nelle scuole che frequenta, dalle quali viene spesso allontanata fino a trovarsi nella necessità di sopravvivere col commercio della droga. La figura paterna è assente. Tammy ricorda il padre come "a fighter. A lover. A dancer. A thug and a thief", finito in galera. Le figure maschili sono negative e costituiscono nell'opera un problema da affrontare, severo quanto l'emarginazione razziale. Come è caratteristico del dramma femminile, l'argomento non è la politica, la legge, l'autorità, riconosciute come una espressione del "desiderio"

maschile, ma una dimensione più personale e familiare che vede la madre come punto di riferimento e punto di riunione finale alla sua casa di Mainland. Da un punto di vista strutturale l'opera è composta da una serie di brevi scene, prima riferite alle memorie dell'infanzia e della prima fanciullezza e, poi, relative ai continui cambiamenti di luogo e residenza in un vorticoso succedersi di eventi, che conferisce all'opera una buona dinamicità e ritmo drammatico. Questo serve allo scopo del dramma che, nel corso del dramma, sottolinea l'impossibilità di Tammy di trovare un luogo da rendere proprio, dove collocare gli affetti. *Belonging* (2002) di Tracy Rigney, potrebbe costituire una nota a piè di pagine del dramma di Tammy Anderson, ponendo l'accento sulla vita adolescenziale di tre ragazze, due bianche, Monica e Sarah, e una aborigena, Cindy. Sono situazioni di ordinaria emarginazione quelle sofferte da Cindy, che viene derisa a causa dei vestiti fuori moda e di seconda mano, che si sente offesa e imbarazzata di essere chiamata Abo, che si vergogna anche a causa di un aborigeno ubriaco che le si rivolge. Al nonno Pop confessa la sua alienazione, arrivando a rinnegare la razza, dicendo di volere essere una "gubbah", una ragazzina bianca, cosa alla quale il nonno reagisce sottolineando l'importanza della loro cultura; l'accento alla cultura, tuttavia, appare subito una difesa molto debole che rischia di scadere nel folcloristico, quando Pop la identifica con un *boomerang* da decorare. Inizia, così, un periodo di difficile iniziazione per Cindy che, allontanata dal contesto bianco in cui era cresciuta, si trova a condividere i modi di vita spregiudicati della cugina Janice, che la introduce agli alcolici, al sesso, al fumo, al furto e alla droga. L'opera si conclude con la reazione positiva di Cindy ad un tentativo di violenza, che la riporta all'ambiente domestico nel quale finirà per rifugiarsi anche Janice, essa stessa vittima di uno stupro da parte dell'uomo bianco della madre. Il messaggio dell'opera è naturalmente didattico, cerca di inculcare un insegnamento, riaffermando la centralità della famiglia come unica difesa e con essa della cultura, elemento tuttavia che rimane

marginale nel vortice di avvenimenti che prende e travolge per alcune scene la giovane Cindy.

È curioso il piccolo dramma di Maryanne Sam, *Casting Doubts* (2000) che si colloca nell'ambito dell'attività attoriale degli aborigeni, un ambito nel quale l'autore esplora le problematiche del razzismo all'intero delle istituzioni teatrali e cinematografiche, in particolare la questione del "tradimento" del proprio essere che un aborigeno deve accettare per poter essere accettato; è, al contempo tema dibattuto quello della proprietà delle storie e delle immagini indigene. Come si sa, questo è un antico problema che si dibatte in molti paesi postcoloniali, tra i quali il Canada e l'Australia, dove la libertà artistica di utilizzare elementi culturali indigeni viene contestata da coloro che si ritengono i loro legittimi proprietari. Nell'opera si segue soprattutto la carriera di successo di Walley e quella costellata dai continui rifiuti incassati da Mick, il cui essere aborigeno suscita ilarità e persino disprezzo. Si tratta di situazioni trattate con humour e leggerezza, tuttavia è innegabile che, alla fine, emerge una discriminazione nei confronti di un *blackfellow* come Mick.

Le vicende dello scrittore australiano espatriato è motivo ricorrente a teatro. Rimane negli annali del successo di pubblico *Hotel Sorrento* (1990) di Hannie Rayson, dramma nel quale l'esilio artistico è visto dal punto di vista delle responsabilità sociali e familiari (vedi *Il Tolomeo*, I, 2008). Precedendo Hannie Rayson di oltre un decennio, con *Going Home* (1976) Alma De Groen scrive il primo dramma che riguarda l'artista australiano esule. Alma de Groen è autrice ben nota al pubblico australiano, che un'arbitraria classificazione fa appartenere al genere di scrittura drammatica femminista, una scrittrice, in realtà, che ha seguito l'evolversi della società australiana mettendo a nudo varie problematiche ad essa connesse. Citerò, oltre a *Going Home*, *Vocations* (1981), *The Girl Who Saw Everything* (1993), *The Woman in the Window* (1998), e *Wicked Sisters* (2002).

Con *Going Home* siamo negli anni

'60, anni durante i quali si verificò una fuga di artisti australiani dalla "Great Australian Cultural Wasteland" verso "Art Conscious Europe". Geoff de Groen e Alma ne ebbero, come ricorda John Summer, esperienza diretta andando prima in Inghilterra e poi in Canada, dove Alma ebbe il tempo di registrare impressioni ed esperienze. L'opera si pone, accanto al problema artistico, anche quello di trovare una "home", un luogo dove progettare il futuro e la vita. Attorno alla duplice esigenza di esprimere potenzialità artistiche e di realizzare le condizioni necessarie perché si crei una "casa" ruotano le scene e i personaggi dell'opera, personaggi maschili e femminili, che si distinguono per diverse e conflittuali filosofie di vita. I personaggi maschili sono Mike, l'artista di successo; Jim, che vive un conflitto con l'arte della pittura; Tom, inglese dello Yorkshire, artista fallito, che condiziona l'attività di chi lo circonda. I personaggi femminili sono Zoe e Molly: la prima, una moglie che ha seguito il marito in una esperienza insoddisfacente e, la seconda, personaggio instabile che ruota attorno all'attività di mostre e gallerie, in perenne conflitto con un marito che la maltratta. In sostanza, la grande aspettativa di realizzazione sognata dagli espatriati si traduce in cocente delusione, da tutti i punti di vista. Il dramma non offre una soluzione positiva, l'esperienza si traduce in una sorta di incubo, soprattutto per Jim e Zoe che si trovano del tutto sradicati nel contesto canadese, incapaci di reagire e di realizzare i loro progetti, tesi unicamente a risparmiare denaro per ritornare in patria, denaro che Zoe regolarmente sperpera trovando negli acquisti compulsivi una sorta di soddisfazione personale.

L'opera si svolge nel corso di un freddo inverno canadese nel sud ovest dell'Ontario. Mentre imperversa una bufera di neve è Jim che, intrizzito, fa ingresso in scena reduce da una spedizione scolastica a Detroit. Oltre ad essere angosciato per avere "dimenticato" nella città americana due ragazze, Jim si mostra subito ossessionato dalle piccole spese alimentari di Zoe, se la prende persino con i bambini, che non gli parlano, e con i loro Pizza

Spins: "Give them beans for a while. It might slow them up a bit. Ungrateful little buggers". Inveisce contro il clima canadese, i giornali, la radio e si chiede perché mai siano venuti in Canada, sta cercando di risparmiare per tornare in Australia, impreca contro Tom che gli ha offerto un lavoro da fame, e contro "Greed, of course. The great North American disease!". Insegna arte in condizioni disagiate, si lamenta del disinteresse degli studenti verso i quali diventa aggressivo e persino violento. Soprattutto, si lamenta con Zoe di non avere amici, nei tre anni canadesi non ha incontrato nessuno di cui potersi fidare. Il Canada, in sostanza, è esso stesso una "cultural and human wasteland", non certo il paese dove realizzare le proprie aspettative. Al cuore del problema sta, in verità, il fallimento artistico di Jim, che non ha prodotto nulla, non ha avuto successo, solo qualche modesta esposizione, che ricorda solo perché "They hung one of my paintings upside down", senza curarsi di raddrizzare il quadro. È, quindi, preoccupato della visita di Mike che informerà tutti a Sydney del suo fallimento canadese: "Hasn't sold a painting since he left Sydney...". L'intreccio famigliare si complica con l'arrivo di Molly da New York e, solo inserito nelle trame di un intreccio burrascoso, con la presenza di Mike e di Tom, l'opera affronta anche problematiche artistiche. Molta attenzione è riservata alla vita insoddisfacente dei personaggi che, tranne Mike, versano in condizioni disperate. Molly è povera in canna, pensava di vendere i propri mobili per pagare delle bollette ma Tom, marito da cui si è divisa, li ha già venduti a Zoe e Jim, così creando una situazione di assoluta farsa che perdura nel dramma. Il rapporto che Mike ha con lei è di pura convenienza, dal momento che Molly gli ha procurato la possibilità di fare una mostra a New York, cosa di cui Mike si compiace sottolineando impietosamente il fallimento di Jim. Diciamo che l'impressione che il lettore deriva è quella di una particolare attenzione a descrivere i problemi esistenziali affrontati da un artista espatriato, che sembrano connessi a questioni di rapporti personali, a idiosincrasie, e turbe del comportamento. Non solo Zoe e Jim ne sono un

esempio, ma la stessa Molly, trovandosi a cena da Jim, si comporta in modo becero raccattando cibo dai piatti degli altri, sporcandosi la faccia, scherzando sulle scarpe di Mike, manifestando invidia nei suoi confronti. Jim, a sua volta, confessa i furti di materiale fatti al College, dove insegna, come vendetta per il miserabile salario.

È un dramma del disadattamento, concentrato su personaggi isolati, che si svolge nel salottino di Jim e Zoe, senza riferimento al mondo esterno, che filtra solo attraverso le turbate sensibilità di Jim, di Tom e di Molly. A volte le loro rappresentazioni della società canadese rasentano l'incredibile e viene il dubbio che siano frutto di immaginazione. Zoe, ad esempio, racconta un episodio di sconvolgente insensibilità: "We had a fire last year. The children set their room a light and the neighbours all lined up to watch. Nobody offered to help". La situazione psicologica di questi personaggi scatena i sentimenti peggiori, che prendono forma drammatica in continui conflitti nel corso dei quali ciascuno cerca di approfittare della debolezza dell'altro. Tom, ad esempio, invece di venire incontro alle difficoltà di Jim, gli taglia le gambe offrendo a Mike il posto che avrebbe dovuto essere di Jim al "print department". Mike arriva a tentare di sedurre Zoe scatenando in lei un sincero desiderio di fuga, una volontà di seduzione che Mike prontamente disconosce quando Zoe, disperata di non avere il denaro per pagare i suoi acquisti compulsivi, si vede rifiutare anche una piccola somma.

All'interno di questo contesto umano degradato trova spazio il dibattito sull'arte. Nel secondo atto lo scontro tra Jim e Mike prende la forma di un confronto tra due atteggiamenti contrapposti: riguardo all'attività artistica, alla ricerca in pittura, al rapporto con il pubblico. Jim rivendica una serietà, Mike non lo ascolta, crede invece nello sfruttare il momento giusto della popolarità e si diverte con una macchina fotografica a riprendersi in atteggiamenti strani che definisce *auto-portraits*. Questo per dimostrare che "there are large areas of human experience that simply haven't opened to you yet". Il tutto appare ridicolo e

Mike si diverte alle spese del povero Jim. Questi continua a spiegare cosa sia, secondo lui, la coerenza e la costanza nel fare dell'arte, arte come costruzione che l'artista esegue nel corso del tempo e non prendendo a casaccio suggerimenti da destra e manca come fa Mike. Ma le parole di Jim, sebbene serie e consapevoli, rivelano in realtà un fallimento nel momento dell'esecuzione. Mike chiede di vedere i quadri e Jim fa vedere "works on paper" di scarsa rilevanza che Mike, dopo avere liquidati con un "nice use of color", lascia volutamente cadere a terra dicendo: "It was worth coming all the way up here just to get the look on your face!". Questo è il risultato a cui è pervenuto l'artista Jim Duurloo, un uomo mai soddisfatto, che sottomette alle sue manie ed esigenze il mondo intero, la moglie, la famiglia, il lavoro e tutto gli sembra inadeguato. Se una conclusione va tratta, sembra essere quella che la permanenza all'estero contribuisce a rendere consapevole l'artista, o il presunto tale, delle sue limitazioni, dei suoi *cul de sac*, della reale distanza esistente tra la sua ricerca e il pubblico che lo valuta.

Uno spazio determinante è riservato da Groen alla figura femminile di Zoe. C'è, come si diceva, il mondo dell'ambizione maschile e quello della sofferenza delle figure femminili, che vivono la frustrazione in modo celato, nascondendo la disperazione, adottando comportamenti che vengono esattamente descritti da Jim quando si rende finalmente conto delle difficoltà di Zoe: "Quite a subterranean existence you've been leading". Zoe commenta mestamente: "I've lived in a kind of twilight" (...) "Never going anywhere, never seeing anyone, you being angry all the time". È il fallimento umano e artistico che apre gli occhi a Jim, che gli fa rivedere le sue posizioni, che gli fa promettere a Zoe che la vita futura in Australia sarà diversa, ma Zoe ha assunto una sua consapevolezza, in primo luogo trova la forza di cacciare Mike e Molly mostrandosi finalmente padrona della sua casa e, poi, replica a Jim con queste parole: "Why not? Every place we've been to we've blamed it on the country and not on ourselves".

## australia e nuova zeland

Sulla scia di questa semplice constatazione l'intera opera va riletta. Il ritratto che viene offerto dell'australiano è quello di un artista disadattato e nel migliore dei casi di un artista fasullo. Jim non riceve nulla di positivo dall'esperienza in Inghilterra o in Canada, finendo per nutrire un profondo astio verso paesi che aveva eletto come luoghi della sua realizzazione personale ed artistica. Come si è visto, alla fine del dramma, Jim sente e dice di essere maturato, in realtà anche questa affermazione rimane sospesa, tanto riguardo all'arte quanto alle relazioni con Zoe. Non c'è qui l'esperienza dell'artista che, come in *Hotel Sorrento*, citato all'inizio, lascia l'Australia, si arricchisce umanamente e artisticamente, nel contempo sentendo la nostalgia del paese natale. Qui c'è un cieco desiderio di ritornare avendo sperimentato il fallimento. È una visione pessimistica, di un paese che si aspetta che i riconoscimenti per i suoi artisti siano conquistati all'estero e di artisti che non riescono ad ottenerli.

Il mito di Apollo e di Cassandra è utilizzato da Alma De Groen per introdurre *Vocations* (1981) che ha per protagonisti ancora figure di artisti, la ventenne Vicki Bloom, attrice contro il volere dei genitori, a cui segue la trentenne Joy Hannam, scrittrice, anch'essa contro il volere della famiglia. L'opera si svolge in un ambiente di intellettuali che mirano alla realizzazione delle loro aspettative. Anche qui Groen contrappone uomini e donne per loro specifiche esigenze e filosofie di vita. Come in *Going Home*, Groen presenta situazioni di vita reale e, da questo punto di vista, il suo teatro è seriamente "sperimentale": è un teatro che tenta di rendere concrete e percepibili posizioni astratte e teoriche di matrice femminista. Può succedere che la "impurità" delle situazioni reali possano dispiacere al critico abituato alla limpidezza e all'astrattezza della teoria, ma è nella complessità e nella contraddizione della vita che, invece, il drammaturgo si muove. Dico questo perché l'opera di Groen non si presta ad essere classificata in modo chiaro e definitivo, facendola rientrare nelle categorie mentali della farsa, o della commedia, del dramma o della tragedia; la verità che Groen ci suggerisce è

che la vita è sempre una mescolanza impura di molteplici elementi. Accanto alle figure femminili di Vicki e Joy, Groen introduce il giovane Ross Hepple, che tenterà una convivenza con Vicki, e il trentenne Godfrey Hannam, marito di Joy, insegnante pendolare tra Newcastle a Sydney. Direi che la differenza tra uomini e donne in *Vocations* si staglia netta: da un lato sta l'esigenza volatile e irrinunciabile della espressione attraverso la scrittura, tanto in Vicki quanto in Joy; dall'altro sta l'attività della ricerca scientifica e dell'insegnamento. Ross, ad esempio, si dilunga su esperimenti condotti sui topi, esperimenti che dovrebbero, un po' velleitariamente, portarlo a scoprire "some perfect immutable structure that says the universe is not uncaring, that God exists!". La scienza aiuterebbe, secondo Ross, l'uomo a concepire un ideale anche per se stesso, con quale sanare le sue disarmonie. La sua tesi è che gli organismi "can heal themselves". Ross, quindi, ci appare come l'intellettuale a tutto campo. Sfortunatamente, si mostra ossessivo nelle sue posizioni e Vicki, alla fine, risulta ironica e scioccata. Più tardi, nel corso della loro convivenza, lo lascerà per promuovere il suo lavoro di attrice a Adelaide. Quando Ross la pregherà di rimanere, Vicki si giustificherà nei termini di Ross: "Selfishness is genetically in-built". La divergenza intellettuale di Ross e Vicki assume aspetti diversi nella coppia composta da Joy e Godfrey. Joy sta scrivendo un libro il cui protagonista, come in altri suoi racconti, assomiglia a Godfrey, del quale mette in piazza risvolti di vita imbarazzanti. Il rapporto di Joy con Godfrey è un nodo complicato da sciogliere: da un lato Joy sente l'esigenza di distanziarsi da Godfrey. Nella logica del dramma tale esigenza si realizza concretamente nel momento in cui entra in scena la ex-moglie di Godfrey, Anabel, che diventa il motivo della spaccatura; dall'altro lato Godfrey ricorda a Joy che gli deve molto, che, in fondo, lei è una sua creazione, da tutti i punti di vista. Questo è, quindi, un caso interessante da esaminare: Godfrey continua ad essere presente nel "fantastico" di Joy come protagonista dei suoi romanzi e, al contempo, viene espulso dalla vita reale.

La situazione esce dall'impasse in cui si trova grazie all'inaspettata gravidanza di Vicki, alla quale Joy consiglia di abortire, un consiglio prontamente respinto da Ross. Si entra dunque in un clima di rapporti che mutano attorno all'evento della gravidanza. I vecchi equilibri sono superati, tuttavia il carattere dei personaggi rimane costante. Ross continua ad essere opprimente con consigli, divieti, libri; Joy conferma la sua volontà di indipendenza dedicandosi alla scrittura e alla produzione di una sceneggiatura. Al contempo, continua ad essere scettica riguardo alla nascita della piccola Laura. A questo punto del dramma mi pare che Groen sposti decisamente l'enfasi su scelte femminili alternative: da un lato, sta la scelta materna di Vicki, che si spende a favore della nascita e dei sentimenti che l'evento produce in lei; dall'altro, Joy continua l'instabile rapporto con Godfrey che ha acquistato un casa dove vivere con Joy, che tuttavia rifiuta di andarci. La diatriba tra i due continua sul piano "artistico" nel momento in cui Godfrey regala a Joy un romanzo femminista scritto da lui, suscitando la freddezza e l'indignazione di Joy: "They (men) can walk in anywhere, and usurp any subject and life in the world, and take it over and make it theirs". Il dibattito artistico si trasferisce quindi nell'ambito di quella che si definisce "battle of the sexes", già bene sperimentata nel teatro della Restaurazione. Qui sta forse l'"impurità" del teatro della Groen che, tuttavia, non sbaglia nel notare le slabbature proprie di un dibattito astratto sull'arte, al di sotto del quale si muovono forze e impulsi che caratterizzano il mondo moderno. Secondo Joy all'uomo appartiene quella che lei definisce "art" e alla donna appartiene invece "self-expression": da un lato, probabilmente, la costruzione razionale e secolare, dall'altro la necessità primaria del fare sentire la propria voce, che ci riporta agli albori del teatro femminista. Le due scelte, sebbene diverse, di Joy e Vicki, alla fine concordano in un tratto: nella volontà e necessità di essere indipendenti, Joy lo ha già affermato, ma alla fine anche Joy, pur dispiacendo a Ross, sceglierà di seguire la sua professione d'attrice.

Sempre all'interno di una problematica femminista che, tuttavia, esiste sempre in relazione stretta e drammatica con il mondo maschile, e mai come entità a se stante (a volte questo accade nella tradizione del teatro femminista), Groen non disdegna di affrontare episodi e temi scabrosi in *The Girl Who Saw Everything* (1993). Qui viene subito in primo piano la figura di Liz Ransom. Liz è una persona romantica che pensa ai sogni svaniti, ai luoghi che avrebbe voluto vedere, agli uomini da amare, e sembra soffrire di una diminuita vitalità concludendo: "Even the rage has gone". Il marito Gareth vorrebbe andarsene dalle montagne dove sono e ritornare a Sydney, ma per Liz quella dove sta ora è la sua casa: "I am home". È una parola chiave nel dibattito femminile, spesso un luogo "marginale" e per questo significativo; qui, ad esempio, le desolate Blue Mountains sono contrapposte alla "maschile" Sydney. Attorno alla parola "home" inizia, quindi, a costruirsi il dramma. Liz sceglie di vivere lontana dal mondo e persino dai media, Gareth deduce che si sia allontanata da lui, ma Liz è categorica: "It's got nothing to do with you" e lo spettatore è costretto, come Gareth, a farsi la domanda a cui il dramma si suppone risponda: "Then what is it?". Come i personaggi femminili di Hannie Rayson, Liz non ha motivi precisi da esporre, nessuna spiegazione razionale, semplicemente una domanda: "Haven't you ever felt the need to be alone, Gaz?" e Gaz risponde: "Not without you. Never". Di nuovo, come in Rayson, è l'uomo che tende a mantenere la relazione, e che sente di non comprendere la donna che gli sta di fronte: "There are times when you totally elude me. You go into a world of your own". E, d'altro lato, il personaggio femminile di Groen odia il confronto, preferisce l'obliquità, "I hate confrontation, you know that". Gareth conosce allora la moglie? Oppure questa separazione è il primo passo verso una conoscenza che finora gli era sfuggita? Gaz, poco prima, sbottava dicendo: "I'm going to go to my grave without ever having known my wife". L'opera, quindi, da questo punto di vista, mette in scena un processo di conoscenza. S'inizia da

piccole cose, quelle che Liz enumera: "When I'm up here I sing" ad esempio, cosa che non riesce a fare in Sydney, oppure "up here I'm not numb". Questi primi dialoghi servono magistralmente ad introdurre l'azione che verrà e ad indicare allo spettatore il tipo di dramma che sta andando in scena. Un'altra premessa è costituita dall'arrivo di Saul East, pittore cinquantenne, e della sua modella-compagna, la ventenne Edwina Rouse. Riprendendo un commento di Gaz sulla scelta di Liz: "Your mad exile, as Gaz called it" – Edwina ha parole di apprezzamento per Liz, per la sua indipendenza, la sua curiosità per il futuro, per una donna che ha allontanato da sé tutti, "the feminists as well as the men".

L'episodio che, a questo punto, avvia l'azione e rende ragione del titolo, arriva nel momento in cui Gaz entra in casa sconvolto, con il vestito macchiato di sangue. Groen inserisce un veloce *flashback* nel quale si vede Gareth uscire dalla macchina con una torcia e dirigersi verso una Girl discinta, con il petto insanguinato. Gareth cerca di soccorrerla ma lei si rifiuta e lo caccia. Cerca di trovare un telefono, nel frattempo la ragazza fugge. Ritornando al tempo reale nel salotto di Liz, Gareth riferisce che la ragazzina è stata investita da una donna che non è riuscita ad evitarla. L'immagine lo perseguita e lo sconvolge, ma soprattutto gli è rimasto negli occhi il terrore sul volto e nello sguardo della ragazza, "as if she was looking into hell. As if she was seeing something I can't even begin to imagine". Nella storia di Liz e Gareth si inseriscono quindi altre presenze, la figura della ragazza e quella della donna che l'ha investita, Carol.

I dialoghi successivi ci portano ad una maggiore conoscenza dei personaggi presenti nel salotto di Liz, ma indubbiamente tutto quello che viene detto risente dell'episodio traumatico raccontato da Gareth. Da un lato si ha intuizione che il dramma tocca la tematica della violenza nel mondo moderno, dall'altro l'attenzione si sposta sulla figura ancora incerta e indefinita di Edwina. Mentre Liz apre qualche spiraglio sulla sua disposizione d'animo dicendo di non trovare nessun libro che la interessi, niente che

trascenda, come sentisse che il mondo è arrivato "to the end of culture... just endless re-cycling" (...) "No one dreams any more"; Edwina si ribella all'idea della decadenza e ribadisce il suo "need for transcendence", ribadisce la convinzione che la consapevolezza possa costituire la salvezza: "that's what's going to save us". Tuttavia, Edwina rimpiange l'ottimismo degli anni '60; l'attuale convivenza con Saul costituisce la sua sola "window of opportunity", sente la precarietà del momento e si aggrappa a quello che trova. Dice anche che "most people would give their right arm to believe in something – in anything". Accanto alla violenza, il mondo moderno appare quindi segnato da una totale assenza di valori in cui credere. Ed è questa la ragione per cui si verifica una inevitabile spaccatura settoriale così riassunta: la politica per i politici, la religione per i preti e così via. Ovviamente Liz e Gareth sono le vittime della situazione. Sappiamo come Liz cerchi qualcosa senza sapere esattamente cosa, una possibile direzione, "It seemed as if I was getting somewhere, but now I'm not so sure" e commenta: "I think it's got something to do with women. Women in their late forties". Gareth, dal canto suo, inizia ad avere una relazione con Carol. Sono uniti dalla morte della ragazzina. Il fatto è davvero particolare. Groen attribuisce ad un'esperienza violenta la ragione di un'unione sentimentale, non siamo forse molto lontani dal legame che si ritrova nel dramma shakespeariano tra Macbeth e Lady Macbeth. Il legame associato alla violenza è qualcosa che caratterizza l'uomo e l'epoca che stiamo vivendo? A questa situazione il dramma, tuttavia, contrappone quella di Liz e Gareth che soffre di depressione per l'assenza di Liz ("Why aren't you with me?") e, parlando a Liz della relazione con Carol, confessa di sentirsi incapace di controllare la sua vita, un burattino nelle mani di un burattinaio sconosciuto.

Ma, d'altro canto, anche Liz portava come esempio da imitare l'amica Carla che, ad un certo punto della sua vita, aveva scelto di andarsene per il mondo con una diversa identità e, successivamente, nel secondo atto, Liz



riprende proprio la necessità di essere diversi come mezzo per cambiare. A questo punto si innesta una serie di considerazioni strettamente legate alla problematica femminista. Liz è una studiosa di storia, disciplina che l'attrae perché lei stessa è "in love with the idea of continuance". Ma si è resa conto che la storia è scritta "by one sex". Ha cercato, quindi, di recuperare una storia perduta, quella delle donne, ma "somewhere along the line I lost heart". Queste sono osservazioni che Liz fa a Saul, con il quale ha una fugace relazione, ma le ripete a Gareth, quando le si presenta, essendo consapevole, dice lui, di essere cambiato dopo avere letto molti libri sul femminismo. La replica di Liz è che gli uomini non cambiano i loro "core beliefs. There's too much one-sided history in the way". Liz parla per la prima volta al marito della sua sensibilità di donna, della sua vita, di certi episodi durante un congresso a New Orleans dove ha conosciuto un petroliere da Houston, gente con cui non aveva niente in comune, tuttavia "for weeks afterwards I wanted to be back there, and to be what I was then" e, quando Gaz le chiede cosa fosse, risponde: "A stranger to myself". Ciascuno dei personaggi segue un suo percorso che, però, trova momenti comuni con quanto accade agli altri personaggi. Gareth, ad esempio, dice di sentire la necessità di cambiare come Liz. Come sappiamo, Gareth ha alle spalle l'incidente della ragazza finita sotto una macchina dopo essere stata violentata. Partendo da questa violenza, egli sembra disegnare un nuovo percorso di vita e "artistico". Intende abbandonare il suo business di "picture-framing", che pure gli permette di vivere comodamente, per dedicarsi a disegni pubblicitari e commerciali. Prende a prestito immagini da Barbara Kruger e richiama le foto di Barbara Ess. Edwina è stupita della scelta di abbandonare l'arte e cita Piero della Francesca, Rothko, Wilton Dypitch. Ma Gaz è rimasto fortemente colpito dalla morte della ragazzina e invece dei lati positivi dell'arte vede solo l'orrore: "All I can see is the horror... That girl - the night she died... we don't see the world as it is for women". Da quell'esperienza negativa

Gaz ha derivato l'idea che l'arte deve allargare gli orizzonti e non restringerli. Critica l'uomo che può dimostrarsi atroce e, un momento dopo, ascoltare la musica di Mozart. Pensa che l'arte sia un alibi, un velo, e se strappassimo il velo che cosa vedremmo? Vedremmo "what she saw", nessun bilanciamento nell'universo, ma pura sopraffazione. Nonostante questa nuova sensibilità, il suo rapporto con Carol termina in una solenne litigata e con percosse fisiche. Anche nel suo caso la violenza deriva dal fatto di occupare una posizione di forza o come reazione alla frustrazione. Secondo Elizabeth Perkins il personaggio che si trova a sperimentare la situazione di violenza è quindi il marito Gareth che, nel tentativo di aiutare la giovane donna, ne provoca invece la morte, poiché è probabile che la ragazza fosse fuggita a causa di ciò che l'immagine maschile di Gareth rappresenta. Gareth è sempre ossessionato dall'episodio, esso lo porta a valutare l'arte maschile come un alibi, un velo che nasconde il dramma e il trauma femminile. Per contro si distingue Edwina che crede ancora in un'arte che possa trascendere e rappresentare una speranza. Saul East è, invece, l'artista che crede di poter rappresentare la donna solo passando dalla stile selvaggio di Willem de Kooning a quello più raffinato e delicato di Hockney. Ma secondo Perkins il personaggio è negativo, la sua visione dei fiori gialli mentre guida, che gli ricorda Van Gogh, è superficiale.

Nel corso delle varie conversazioni Liz ha la opportunità di spiegare cosa voleva comunicare con il libro che ha recentemente pubblicato sulla donna, nel quale la donna appare solo come vittima. La sua tesi era che la donna è biologicamente condannata a subire la violenza maschile, e pertanto Liz si è dedicata a descrivere la violenza esercitata contro le donne nel corso dei secoli, con la speranza di risvegliare "women's awareness and with it human consciousness", in realtà quella che ha formulato è una teoria "of genetic determination". Edwina critica questa posizione e sostiene che si deve andare oltre l'analisi del libro di Liz per essere utili al mondo. A quale soluzione è approdata Liz durante l'esilio

sulle Blue Mountains? La domanda non ha chiara risposta. La si vede che cerca Liz di trovare una risposta nel contatto con la natura, in questo una nuova speranza. Anche l'amica Carla si è sistemata in una vecchia casa con un grande giardino: alla società come luogo di esistenza si sostituisce la natura e la terra. Dipinge i muri di un colore che le ricorda il riso selvaggio, planterà alberi se i vicini tagliano quelli dei loro giardini. Alla necessità sentita da Liz di appartenere a questo "luogo", Gaz replica: "You belonged with me!": sono due prospettive diverse. Liz ha scoperto un rapporto con la natura, che l'uomo o la donna civilizzati hanno perduto. Piantando un ciuffo di prezzemolo riscopre l'insignificanza dell'essere umano: "We're simply nature's food", oppure "If we're not here for each other". È questa da considerarsi una nuova genuina collocazione? Su questa base Liz rivede le sue idee, arrivando a credere che le persone, le situazioni e la storia possono cambiare; si appella persino alla fisica per sostenere l'idea che "if science can look a bit deeper and see many universes, we can change the way we see this one". Gareth rimane scettico, ma dice di avere ricominciato a disegnare senza pensare a Saul e alla scuola di disegno che non sapeva che pittrici esistessero prima di Bridget Riley (optical art), "I've been drawing things the way I see them, not the way someone says I should - or trying to". (cita Hockney). Poi Gareth si scandalizza per il fatto che i vicini abbiano eliminato gli alberi per piantare un prato e delle rose, e su questo argomento, che condividono, l'opera si chiude.

È un'opera che vuole essere complessa. Un punto fermo conclusivo sembra sfuggire. È certo, però, che la genesi dell'opera sta nell'incidente della ragazza in parte provocato da Gareth e nell'orrore di violenza che egli scopre nello sguardo della ragazza. Il segreto sta tutto in quello sguardo che non può essere spiegato, nell'orrore che si allarga a macchia d'olio, che Groen cerca di mettere in scena attraverso una serie di situazioni vissute nella quotidianità della vita, di persone colte e sofisticate. I loro vari punti d'arrivo non sono definitivi, e non potrebbero

esserlo, poiché l'invito è in ogni caso a cambiare, ad essere flessibili, a entrare, come si diceva all'inizio, in un processo di conoscenza su se stessi, gli altri e la società in cui viviamo.

Alma De Groen ritorna a trattare dei problemi etici dell'epoca contemporanea e riprende il setting delle Blue Mountains in *Wicked Sisters* (2002). Le protagoniste sono quattro cinquantenni e il tema richiama *The Woman in the Window* (1998), poiché tratta della preminenza attribuita all'intelligenza razionale sull'intelligenza immaginativa. Le discussioni delle protagoniste si proiettano sulla società australiana che, come scrive Elizabeth Perkins, vede la sopravvivenza in una politica incentrata sul razionalismo e sull'ego-centrismo contrapposti a sentimenti come la generosità, la compassione, l'altruismo. Già Hannie Rayson aveva posto al centro di un suo dramma, *Life After George*, la figura di un intellettuale, alla cui morte le donne che avevano avuto una relazione con lui s'incontrano ponendo problemi etici riguardanti i loro comportamenti e la società. In *Wicked Sisters* la storia ruota attorno allo scienziato Alec Hobbes, marito di Meridee, vittima di Alzheimer ma defunto in modo sospetto, caduto da un punto d'osservazione del paesaggio mentre era a spasso con la moglie. Alec è un famoso scienziato impegnato nel progettare forme di vita artificiali - i suoi "critters" sono creature artificiali che si comportano secondo le leggi di sopravvivenza darwiniane - e nello studiare le condizioni che permetterebbero loro di sopravvivere in qualsiasi luogo dell'universo. I suoi esperimenti sono ritenuti così importanti dagli ambienti accademici della sua università che il computer di Alec è stato mantenuto acceso anche dopo la morte di Alec per poter valutare gli effetti delle sue ipotesi. Alec e il computer saranno quindi una presenza continua nel corso del dramma. Alec è un razionalista, a quanto sembra deficitario in emozioni, simpatia, amore, in genere degli affetti della normale convivenza tra esseri umani. Da un punto di vista ideologico è un darwiniano che crede nella sopravvivenza del più forte sia nel contesto delle sue ricerche ma anche in relazione a teo-

rie, idee, istituzioni. Commetterà Meridee che Alec non credeva nello spirito: "he said we don't even have a self, let alone a soul". Secondo Elizabeth Perkins il nome Alec Hobbes richiama il filosofo Thomas Hobbes che, come sappiamo, sosteneva la primarietà nell'uomo dell'istinto egoistico di auto-preservazione, al tempo stesso, però, moderandolo con la necessità di vivere in società dove, sull'istinto, dovevano necessariamente prevalere sentimenti non egoistici e condivisi. Groen, quindi, limita seriamente la personalità di Alec, con questo indicando anche una severa limitazione della società moderna, dove l'interesse razionale tende a prevalere sui valori morali. Questi atteggiamenti e queste problematiche individuali e sociali saranno al centro delle situazioni in cui si trovano le quattro donne protagoniste, Meridee, moglie di Alec; Hester, sua allieva e ispiratrice; Judith e Lydia.

Il dramma metterà alla prova la filosofia di Alec dal momento in cui egli, malato, avrà bisogno della simpatia e dell'abnegazione di Meridee. Alla casa di Meridee, che custodisce il computer di Alec con grande dedizione, arrivano dapprima Lydia e Judith, e poi Hester Sherwood divenuta ora impegnata femminista ma un tempo preziosa collaboratrice di Alec, cosa che all'inizio rimane in secondo piano per emergere alla fine come pezzo determinante della storia. Con la presenza di Hester - Lydia la ricorda per i rimproveri che le rivolgeva a causa del suo atteggiamento sottomesso verso gli uomini - la conversazione si allontana dal personaggio di Alec e si dilunga sulle delusioni ricevute nei rapporti con gli uomini: "you can't live with a man our age, they're Neanderthals". Lydia si è trovata un ragazzotto di vent'anni più giovane di lei col quale va in giro su una Ducati Monster, segue una terapia ormonale per sembrare più giovane e via dicendo, ma tutte sono impegnate a tenersi su. Judith spende un quarto di quanto guadagna "on maintenance. People believe what they see". Hester, dal canto suo, si distingue dalle amiche, arriva vestita male, sembra un "dero" (derelict), capelli grigi ecc. Ma è l'unica che mostra umanità verso Meridee, si pre-

occupa di come vive, del dolore sofferto, è particolarmente sensibile al dolore femminile, parla di donne della loro età: "I saw this beautiful face pressed to the glass, like a mask of sorrow... an ancient, ancient sorrow...". Ricorda le discussioni con Alec, durante le quali aveva ipotizzato che anche i computer avrebbero potuto elaborare una vita artificiale analoga a quella che si è evoluta, per caso, in natura: "He started with nothing and came up with software that behaves with purpose...". Il suo era l'eterno sogno della scienza di creare organismi intelligenti. Poi Hester parla di se stessa, fa la donna di pulizie in un motel, ma da scienziata continua a scrivere articoli sulla bio-diversità e si occupa dei movimenti femministi, non si preoccupa del denaro, piuttosto "There are books to read... ideas to explore -". Hester potrebbe apparire, quindi, come il centro morale del dramma. Le amiche sono, al contrario, trincerate dietro i loro egoismi personali. Lydia non riesce a capire l'atteggiamento di Meridee che continua a vivere da sola in quella casa con il computer acceso, "it's like Alec's ghost in there". Lydia è la più insensibile, lavora in un'agenzia immobiliare ed è solamente interessata a vendere la casa dove Meridee cocciutamente vuole rimanere. E, poi, accenna al mistero della morte di Alec avvenuta ad un "unfenced lookout" con Meridee, un caso che era stato rapidamente classificato come morte accidentale. Sembra che il loro comportamento risponda perfettamente all'idea di Alec che l'amicizia, l'amore, la simpatia non esistono, non sono reali, "just ideas that come and go" e, in particolare, a cosa servono gli amici: "dumping on each other", dirà Judith. Nelle varie conversazioni, che apparentemente allontanano dalla tesi dell'opera, si ricava invece un sottile suggerimento. Lydia e Judith vengono a sapere che la borsetta di Vuitton è stata trovata da Hester in treno. La considerano disonesta a tenerla per sé, ma cos'è l'onesta? Hester si prende gioco di Lydia che si porta in borsetta tutti i gioielli. Non è cambiata, non si sognerebbe di dare quello che ha ai poveri. Anche nel lavoro di Judith la situazione di sfiducia e di egoismo si confer-

ma: "No one trusts me, so I don't trust anyone either". E, poi, racconta una sua avventura amorosa con un collega del tutto deprimente che la porta a dare le dimissioni. In sostanza, mentre queste donne vedono il mondo secondo la loro egoistica prospettiva senza aspettarsi nessuna comprensione dal prossimo, che sia un'amica, un amante, un marito, un collega, Judith descrive la domanda che gli era stata rivolta al Women's Health Centre dove era andata per un massaggio: "How's your spirit?", e la domanda la sorprende "what fucking spirit?". Alec diceva che non esisteva ma "if it isn't a spirit, what is it that's hurting so much?". Si fa strada nel dramma, per sua inevitabile forza, l'esigenza di credere che il rapporto umano non sia solo legato all'interesse e alla sopravvivenza individuale. Hester colora tale esigenza con i colori di una prospettiva femminista, tuttavia l'esortazione alle amiche di un tempo è di svegliarsi e di vivere perché non si sa cosa possa accadere nella vita e racconta della situazione in cui si trova un'amica, Rosemary Gordon, alla *nursing home*, che Hester sarebbe disposta a tenere con sé. Questo riporta l'attenzione alla situazione di Meridee che aveva sacrificato la vita alla malattia del marito. Ritorna anche la filosofia di Alec alla quale ora Hester reagisce fermamente: "What wonderful ideas? A billion people live in poverty because we think like Alec. Why do there have to be losers?". Alec credeva che la competizione portasse a forme di vita più complesse e interessanti ma se esiste solo la competizione perché la donna che ha scoperto erbe medicinali le condivide con gli altri? Hester crede che la gente sia più altruistica di quanto sembra e indica anche le persone che stanno in quella stanza. Meridee commenta che la scienza non ci ha reso esseri umani migliori. Esiste la coscienza? chiede Meridee. E poi segue il racconto dell'ultimo periodo di vita con Alec durante la malattia, che lo faceva comportare in modo più affettuoso, anche se Meridee aveva capito che quell'affetto era rivolto a un'altra donna. Sull'affetto di Alec si apre e chiude il secondo atto nel quale si scoprono le varie relazioni che ciascuna delle presenti ha avuto con Alec. Si tratta di

situazioni apparentemente spicchiole, litigiose e sentimentali, dalle quali però si deduce l'indifferenza con cui Alec trattava le donne. Hester lo descrive come un uomo che adottava i criteri del darwinismo anche nei rapporti amorosi, riferendosi a Judith e Meridee: "Having the two of you fight it out so he could enjoy the winner and start looking for another competitor". In realtà, Meridee esprime sentimenti di tipo diverso, avrebbe voluto ricevere un segno di riconoscenza da parte di Alec, ma Alec sosteneva "you had no self and were no more valid than a life in his computer". "Cos'ero io?" Si chiede Meridee. E Meridee ha spinto Alec giù per la scarpata. A questo punto, l'atto delittuoso appare una vendetta non solo di Meridee, ma anche delle altre donne che alla fine concordano sull'atteggiamento da assumere nei confronti del defunto Alec. La cosa riguarda anche Judith che ebbe una relazione con Alec, il quale si comportò come i suoi *critters*, ma diversamente da quest'ultimi "we can think about the consequences. We can think about our values", e Judith ha rifiutato il bambino di Alec. Le figure femminili sono capaci, secondo Perkins, di riconoscere gli errori, "making recompense, and salvaging self-respect". Ma nonostante la comprensione, Hester alla fine dichiara che andrà alla polizia: "I still think we live in a moral universe, not a moral vacuum". E finisce per ricattare le amiche, vuole soldi e gioielli da Lydia e la macchina da Judith per pagare per la sfortunata Rosie. La situazione si risolve attraverso un fatto imprevisto e straordinario. Entra in scena una simulazione di guerra atomica di Alec e sul computer i *critters* cominciano ad eliminarsi. Questo offre il destro per chiarire la differenza tra l'agire del programma e l'essere umano; ciò che distingue l'essere umano è la capacità di pensare alle conseguenze e di scegliere, "We're human beings". E, dopotutto, anche il progetto di Alec era stato frutto di prevaricazione. In una ultima e inaspettata rivelazione Hester rivela come l'idea dei *critters* sia stata originariamente sua e come Alec si fosse appropriato del suo algoritmo screditandola come una femminista da non ascoltare. Quello che Hester chie-

de a Meridee è di trasferire "all of Alec's intellectual property over to me". Una rivincita e, allo stesso tempo, un tentativo di modificare i *critters* aggiungendo "feelings".

Come si diceva, Hester sembra essere il centro morale del dramma: in primo luogo perché fa parlare le tre amiche e in secondo luogo perché mette in crisi il valore della vita vissuta solamente secondo criteri intellettualistici. Ma cosa succede quando la presenza dell'intelletto viene meno? La situazione di Alec malato ne è una lampante dimostrazione. E potremmo con ragione richiamare Montaigne che bene aveva intuito la vulnerabilità della parte razionale dell'uomo. Il dramma pone quindi questioni di ordine morale e la necessità di bilanciare l'intelligenza razionale ed emozionale. Da un punto di vista politico sarebbe una prospettiva squallida e profondamente errata quella di pensare che la società sia retta solo da egoismo e autopreservazione. Con molta ironia Groen pone il dramma in mano a quattro donne cinquantenni, un momento per loro delicato, durante il quale è necessario contare su quella "empathy" che Alec voleva eliminare e che Hester invece intende reintrodurre.

Di carattere chiaramente politico è l'ultimo dei drammi di cui intendo trattare, *The Woman in the Window* (1998). Ha in comune con il dramma precedente la preoccupazione nei confronti di sistemi politici che cercano di ignorare la complessità dell'essere umano a favore di una programmazione razionale e totalitaria del mondo: qui, gli elementi da eliminare sono in primo luogo la letteratura e l'arte. Ne è testimonianza la figura della poetessa russa Anna Akhmatova (1889-1966) che, come ricorda Elizabeth Perkins, fu tenuta sotto sorveglianza per lunghi periodi dal 1935 al 1956. Negli anni della seconda guerra mondiale le sue poesie sostennero i sacrifici del popolo russo; dopo il 1946 furono invece considerate pericolose, lontane dall'ideale socialista cosicché Akhmatova non poteva pubblicare o tradurre senza l'approvazione di Stalin. Doveva anche sottoporsi al controllo della polizia russa mostrandosi alla finestra due volte al giorno. Il regime temeva la sua poesia che parlava delle soffe-

renze che il popolo doveva sopportare durante la dittatura staliniana. L'opera di Groen parla della grande arte e della sua capacità di combattere le forze costrittive e distruttive della società. L'opera si colloca in due periodi temporali distinti: durante la guerra fredda degli anni '50 e nel 2300. Il passato parla dei danni fatti alla società da un governo che adopera la paura e l'oppressione; il futuro parla di una società dominata dalla tecnologia che ha eliminato l'arte, la letteratura e il mondo della natura. Ian Mackenzie - facendo riferimento a Hugh C. Everett, "Relative State" formulation of quantum mechanics" in J A Wheeler and W H Zurek, *Quantum Theory and Measurement*, Princeton U P, 1983 - descrive la società del 2300 come ciò che è rimasto dopo "a rather Darwinian survival of the technologically literate". È un mondo governato dai discendenti dei manager, economisti e politici di oggi, un piccola élite che agisce per il proprio benessere. Le sfide per la sopravvivenza sono state superate, tutti hanno cibo, casa, benessere materiale e "ractive". Il popolo si è moltiplicato fino a coprire la superficie del pianeta. Tutto è artificiale, tutto avviene in luoghi senza contatto con la natura esterna. La gente vive in appartamenti senza finestre che coprono l'intera superficie terrestre. Sul tetto ci sono *greenhouses* che sfruttano la luce solare per nutrire il popolo e generare ossigeno. Tutto è riciclato senza alcun rifiuto. Il lavoro è assegnato a chi è considerato utile. Termini tecnici usati, come spiega Ian Mackenzie, sono "mass drivers", termine preso dalla fantascienza, armi che somigliano ai "railguns", collocati sulla luna o su un asteroide; "launch analyst" è chi supervisiona il lancio di razzi; "goggled in" significa indossare speciali occhiali e fascia che portando corrente al cervello creano il senso della realtà, sono inoltre in grado di aggiungere elementi subliminali e impara ad assorbire ciò che interessa all'utilizzatore creando così una totale dipendenza; "strip-mining the moon" ha prodotto una serie di stazioni spaziali fatte dei rifiuti delle perforazioni lunari, che funzionano come parchi gioco per i governanti. Non è fantasia l'ipotesi di estrarre dalla luna Helium

3 per la fusione nucleare. La luna ha un isotopo di elio - Helium 3 - che può permettere la fusione senza produrre scorie radioattive; una "preservation" è parte natura e parte illusione. Inoltre si parla di "virtual room", dove si vede il proprio "virtual self". La virtualità non solo sembra realtà, ma ciascuno può creare la propria realtà. Rachel, inoltre, parla con "a computer subroutine (a computer nanny)" sin dalla nascita. Infine, le leggi della fisica possono spiegare la comunicazione tra Akhmatova e la Rachel del futuro. Il matematico Lilli parla, infatti, sulla scorta delle teorie di Einstein, di uno spazio-tempo quadridimensionale, che può essere curvato, ripiegato e può passare attraverso parte di se stesso in un tempo precedente. L'ipotesi è che quando due tempi si attraversano ci può essere un'interferenza e una mente sciamanica, come quella di Akhmatova, potrebbe avere una intuizione del futuro.

Al centro dell'azione stanno, da un lato, la poetessa russa e la matematica Lilli Kalinovskaya, dall'altro Rachel e Sandor. C'è tra di loro una simmetria, Lilli inizia a mandare a memoria le poesie di Anna censurate dal governo, proprio come facevano gli amici di Akhmatova; Rachel e Sandor si adoperano per salvare dalla distruzione la poesia del passato. Le scene si alternano mostrando analogie tra epoche diverse. Si inizia con una scena tra la quarantenne Lilli e Anna, ultrasessantenne, che ricorda il poeta Osip e la difficoltà in cui si trovava a scrivere. Commenta ironicamente: "What other country respects poetry as we do? People are killed for it". Lilli si consola guardando il cielo stellato, non però Anna che ricorda i deportati in Siberia da Stalin ("their prisoners entombed in a wall of ice"), le sofferenze e le torture inflitte dal regime e, tra queste, gli occhi strappati alla moglie di Meyerhold. Completa la presentazione della situazione l'apparizione di Stetsky e Korzh, spie del regime, alle prese con la ventenne Tusya, insegnante di storia, che ha il compito di spiare Anna e Lilli, quest'ultima licenziata dopo avere usato una copia del *Short Course* di Stalin per tenere aperta una finestra. Vogliono sapere cosa le due donne fanno e se ci sono mano-

scritti di poesie o di traduzioni nella loro stanza. Le successive scene richiamano episodi della vita di Anna, come l'incontro con Modigliani a Parigi "in the Luxembourg Gardens reciting Verlaine", e si soffermano sulla narrativa di Tolstoy e Cekov; scoprono "pulci" disseminate ovunque. La sorveglianza è costante e ossessiva. Stetsky e Korzh controllano ogni angolo della stanza di Anna e Lilli, persino le scarpe; da loro si viene a sapere che Anna è stata espulsa dall'ordine degli scrittori e che vive con i "food coupons" che la gente le manda ("I eat, courtesy of 'Anonymous'"). Stetsky e Korzh controllano inoltre l'apparizione di Anna alla finestra e informano lo spettatore del parere di Stalin sulla poesia di Anna, che "Comrade Stalin" ritiene inutile e dannosa ("too personal. There's no personal life any more (...) Comrade Stalin believes writers are engineers of human souls. We need our greatest writers to describe what we are doing"). E, così, intere categorie scompaiono: "historians one week, mystics the next". La poesia era stata utile durante la guerra, ma Akhmatova, pensando al passato, è consapevole che lei e i suoi amici erano stati responsabili di avere creato le condizioni della rivoluzione e di essersi disinteressati delle sofferenze dei poveri e degli affamati ("We danced and made love on the edge of an inferno. We tumbled into Terror in our Carnival masks and our satin shoes. There were people starving, who had no shelter, who couldn't read, and we didn't care"). La storia ha un violento scossone quando Yuri, il marito di Tusya, viene arrestato apparentemente senza motivazione: "Because he looked at someone the wrong way? Or someone didn't like the way he looked? Or hummed a tune that shouldn't be hummed? Talked too much, talked too little -", in realtà aveva denunciato lo scarico di materiale radioattivo in un lago. Finirà, anche lei, per mandare a memoria le poesie di Anna. È a questo punto che Anna inizia ad avere strane visioni di fantasmi, creature che Lilli spiega nei termini di Einstein: "Einstein spoke of curved spacetime... perhaps two parts overlap (...) It's one possibile future, Anna" e Anna

sente i loro pensieri: "their minds are searching for something they've lost. I don't know if I'm part of their world, or they're in mine". Un ulteriore snodo avviene alla fine del primo atto con l'arresto di Lilli, che sapendo di essere arrivata alla fine si lascia andare ad accuse del regime e viene trattata scurrilamente da Stetsky e Korzh. Anna rimane da sola dopo l'uccisione del primo marito, la condanna del secondo ai lavori forzati, e l'eliminazione del suo "artistic soul-mate, Osip Mandelstam". Rimane il contatto con Rachel e la loro comune azione in difesa della poesia.

Alle scene che vedono Anna e Lilli protagoniste risponde la storia di Rachel, che procede distintamente fino al momento dell'interferenza spazio-tempo con Anna. Rachel è una "conference stress consultant", costantemente monitorata da un "tracer", amica di Maren. È da Maren che arriva il primo scossone alla fede nel sistema quando si mostra sconvolta all'idea che i compositori ("Mine played me some music-") siano stati "de-listed": "They say computers do a better job now". Maren esplicita esigenze spirituali e indipendenza di pensiero che la portano ad auto-eliminarsi e al tempo stesso a regalare a Rachel la sua stanza virtuale, una sua creazione, "I want someone to know I existed". A Rachel viene affidato Sandor, un poeta "registered" di cui occuparsi, rampollo di una famiglia importante. Da qui inizia un rapporto di amicizia che apre a entrambi nuove prospettive. Sandor è in visita alla Terra e vive in un luogo fortunato, a contatto con la natura ("At home on the space station there's green... vineyards to walk through..."); inoltre, ha il privilegio di accedere agli archivi storici rimasto "dopo l'epurazione", conosce storie e leggende, legge i poeti, scrive poesie, alla ignara Rachel fa delle domande a cui non sa rispondere: "Did you know that once upon a time poets wrote their own words?". È grazie a Sandor e alla sua accurata azione presso le autorità, che Shakespeare è stato reso accessibile, "reclassified under poetry". Con Sandor, Rachel sperimenta una "preservation" e ha un contatto diretto e sorprendente con la natura reale. È a questo punto, quando Rachel comincia ad avvertire una

discrepanza tra il suo comportamento e l'autorità rappresentata da Miz e da Auditor, che Rachel inizia una seduta di "ractive", durante la quale immagina che il suo piccolo animale domestico, il "tardigrade", cresca e minacci di divorare Miz; e a questo punto inizia il contatto "einsteiniano" con Anna. Quando reincontra Sandor, dopo la punizione subita a causa della inammissibile fantasia ai danni di Miz e dopo essersi assoggettata alle richieste sessuali di Auditor, Rachel percepisce il mondo in cui esiste come una prigione e, trovandosi nella stanza virtuale della defunta Maren, capisce che Maren aveva in qualche modo avuto accesso agli archivi che le avevano permesso di ricreare il cielo stellato. Sente l'esistenza di "some other kind of life...? (...) I might think different thoughts!". La svolta si ha quando Sandor comunica a Rachel che anche i poeti sono stati "de-listed": "They want to get rid of the literary archives". Sandor si sente impotente dinanzi alla decisione ma a Rachel arrivano le parole di Anna Akhmatova: "Ask the vital question, girl!" e in una sorta di sogno profetico Rachel si trova davanti un vecchio libro che assomiglia ad una bibbia ottocentesca. La vicenda volge rapidamente alla conclusione, Sandor e Rachel si adoperano per recuperare gli archivi poetici attraverso la creazione di un "tardigrade" informatico, indistruttibile, che può dormire per centinaia d'anni, "an animal that can switch life on and off". Davanti a Auditor che lo condannerà, Sandor potrà dire: "Maybe years from now you'll receive a message in your inbox... 'Sailing to Byzantium'... or 'The Song of Solomon'".

Dinanzi a opere in cui si immagina un catastrofico futuro lo spettatore può rimanere scettico, tuttavia le conseguenze logiche delle situazioni del presente devono indurre a prospettare situazioni future possibili. Da questo punto di vista il dramma di Groen è di forte impegno politico. La società del futuro rispecchia in *The Woman in the Window* lo stato totalitario di Stalin; nelle intenzioni di Groen, quindi, i germi negativi di una involuzione politica sono presenti anche nella società contemporanea. In entrambe le società scelte da Groen viene negata la

libertà, identificata con l'arte, la letteratura e la poesia, sostituite da esperienze virtuali che creano la letargia della sensibilità, della memoria e della coscienza. All'accusa del passato si unisce un ammonimento per il futuro. L'artista è chiamato in causa in prima persona e Alma de Groen si assume la responsabilità di affermare la funzione vitale dell'arte e della letteratura. Pertanto, accanto all'assopimento spirituale provocato da sistemi totalitari di controllo, Groen celebra anche la capacità dello spirito di rinascere, di percepire possibile realtà diverse dalle presenti in cui è imprigionato, di pensare diversamente da quanto viene imposto, di celebrare la propria forza ribellandosi alle costrizioni. Il "tardigrade esiste". È un "water bear animalcule", un animale microscopico che può, come dice Rachel, "switch life on and off". È un simbolo dello spirito umano che tace sotto l'oppressione e rivive nella libertà. Il messaggio finale di Rachel e Sandor è l'unità dello spirito umano poiché la creazione del "tardigrade" è opera di immaginazione e di intelletto. -

## Cassandra Atherton

**Finding Puck in *Hamlet*: Chris Wallace-Crabbe's *Telling a Hawk from a Handsaw*.  
Chris Wallace-Crabbe, Carcanet Press, 2008.**

.....

The impish Puck from *A Midsummer Night's Dream* has often been described as Wallace-Crabbe's alter ego. Mischievous, spritely and a practical joker, these characters enjoy life. And Wallace-Crabbe is a 'character' in the Australian sense of the word; he is a unique individual who is rascally and appealing. Wallace-Crabbe has acknowledged the importance of Puck in his oeuvre: "I took on Puck because he struck me as an energetic larrikin fairy, liable for transportation." And, "It has been remarked that I'm the first poet since Shakespeare to make good use of Puck; he suits my sensibility pretty well."

Wallace-Crabbe, like Puck, observes the world from a rare vantage point. Both poets, they comment on human nature; on the foibles of people; on life and death. And both have the last word, an epilogue of sorts. When Puck asserts:

If we shadows have offended,  
Think but this, and all is mended,  
That you have but slumber'd here  
While these visions did appear,

he invokes a kind of vision in a dream. Similarly, Wallace-Crabbe's final poem in *Telling a Hawk From a Handsaw* is equally part fairytale, part vision. Entitled, 'We Are All Grown-ups', 'the golden retriever asks the hunter', 'What is your music made of?' but it is a question that is only ever answered with another question, 'What is the name of a smell?' Language cannot encapsulate all that is music; it is a sixth sense; a feeling. Like a smell, music has many notes. Finally, 'silence' dominates and one final observation is made:

and the heedless rabbit loped  
away  
into its blackberry tangle.

Reminiscent of *Alice in Wonderland*, the strange in this poem is also familiar. And yet it all ends in a 'blackberry tangle' or a delicious confusion. But the title of this collection of poetry, Wallace-Crabbe's most recent, is taken from *Hamlet*, and Puck is noticeably absent. However, this does not mean that the collection is devoid of mischievous moments or light-heartedness. It is just that this collection of poems is characterised by something more serious: time passing. But, it is only through an acknowledgement of the transience of life and the inevitability of death, that the joy of living each moment is possible. Wallace-Crabbe's poetry celebrates this realisation, like Keats' 'Ode on Melancholy'. And recently, Ron Sharp in *Australian Book Review* pointed out the way in which Keats' 'Ode to a Nightingale' is revisited in Wallace-Crabbe's collection: "Keats, as Wallace-Crabbe has said, is his presiding genius, and echoes of Keats resonate throughout this book, including the appearance of still another bird, 'that Hampstead nightingale not to be born for death.'" Like Keats, for

Wallace-Crabbe the "negative capability" through which he apprehends beauty is even more beautiful and valuable for being so vulnerable and transient."

The title of the book points to the fine line between madness and sanity. Shakespeare's quotation, uttered by Hamlet, "I am but mad north – north – west; when the wind is southerly. ?I know a hawk from a handsaw" is appropriate for Wallace-Crabbe's collection of poetry. There are many different explanations for this odd quotation. One is that handsaw is a misprint for 'hernshaw' or a young heron and so being able to tell a hawk from its prey, a heron, suggests sanity, or even just the ability to be discerning. Second, a more recent analysis suggests that handsaw meant saw and 'hawk' meant the square board with a handle on the back which a mason hold as he spreads mortar on the wall. Anyone can tell a handsaw from a carpenter's hawk so again, it is about clarity of vision.

If Hamlet can tell a hawk from a handsaw, then he has some of his wits still about him. If Wallace-Crabbe can do the same, then he is not mad, nor is he suffering a 'senior moment'; forgetfulness; a lapse. And it is getting old and its association with the memory becoming blunt that is to be feared in Wallace-Crabbe's poetry; having a mind like a trap appears to ward off death and stupidity. It is also important to note that Hamlet sees the ghost of his father at the beginning of the play. And there are also reverberations of this in Wallace-Crabbe's poetry. His father, Kenneth Wallace-Crabbe haunts his work.

David McCooney has pointed out how different Chris Wallace-Crabbe's comments about his parents are to his brother, Robin's. When McCooney interviewed Chris for *Australian Literary Studies* he said of his father's prolonged absence that it, "cancelled out the conflicts inherent in the Oedipus complex. He was merely an ally: nimble, supportive, utterly unthreatening. It was harder for my mother, who took refuge in irony."

In contrast Robin is "unfailingly hard on his father, the journalist-soldier-handly-man-film-maker-publisher-

author Kenneth Wallace-Crabbe, whose return from the War (after having been in the jungles of Burma) sparks off an Antipodean variation of Frank O'Connor's Oedipus complex. In a subtle way, loss pervades Wallace-Crabbe's story. Wallace-Crabbe's most striking claim also centres on the father's return. 'I have come to believe that right into her old age my mother doubted the identity of the stranger who returned to our lives after vanishing in the jungles of Burma.'" Kenneth Wallace-Crabbe's return for Chris' younger brother is almost like the return of Martin Guerre and questions identity.

Wallace-Crabbe launched this book at a poetry conference at The University of Melbourne and he discussed his father and his ancestry, reading a selection of his poems from *Telling a Hawk From a Handsaw*.

The poem, "A Triptych for my Father" chronicles his father's return from the war:

When he came back from the War  
He still wore the soft  
greyish blue of the British  
Air Force, not our darkblue  
(he had been too old for ours)

and my little brother whispered,  
That man's still here, in the cold  
morning unable to  
assimilate this return  
from the fabulous, curried East  
far to our north, far up  
the Eurocentric map  
which Dad had fought to maintain  
in the fact of the sweat and sprawl  
of Japanese marauding.

His joy at this father's return is obvious and his pride for him is evident in the way he chides his brother's feelings of alienation and unfamiliarity for a man who gave them life.

He ends the triptych with, "Father, you were able to praise/Whatever I did, or had a shot at", returning again to life as it whirls by and he tries to record it all, before it disappears. And he finds this exhilarating:

That's what I love, the take-off,  
an exalted thrumming of pressure  
as the big turtle races on,  
faster and even faster.

The turtle is an important totem for

# australia e nuova zelandia

Wallace-Crabbe. He uses the same line in his poem 'Tributary'. In addition to this, Wallace-Crabbe often states that he feels "as happy as a turtle". For this reason he is certainly describing himself and his approach to life when he states: "the big turtle races on, faster and even faster"

In, "A Descendant" Wallace-Crabbe begins with, "I fancy I'm descended from the Picts". In this poem he situates himself in both a familial and intellectual ancestry:

Our patrilineal family came from  
the crumbled heart  
Of traditional Pictish country,  
close enough  
To their curious dark stones  
marooned in a Christian  
churchyard,  
Not that they'd have known a  
Pict from a Skraeling,  
Most of them.

He discusses his grandfather, Black Geordie, "hurr[ying] off south of the border./Failing to reinvent the past – until he sailed out here" and juxtaposes this family history with his artistic and intellectual connection to the Picts via Marcellinus and Robbie Burns.

But it is when Wallace-Crabbe imagines himself as a stone, that history and the passing of time is at its most poignant. Originally entitled 'Brinny' when it was published in *Southerly* in 2001, "The Stone's in the Midst of All", has been described by Wallace-Crabbe as being "about a stone wanting to be a leaf; a very stoic stone with the river flowing over it, but nevertheless a stone wishing it was something else":

Little by little,  
things have been passing over me,  
liquid, furry, ephemeral,  
slowcoach aeons and banks of  
cloud.

The personification of the stone in first person becomes a metonym for all of life's lost opportunities. A brinny, a small stone for throwing, is an image full of possibilities. It may soar elegantly through the air and land gently on the crest of a wave. It may travel a long way but then speed recklessly towards a sandbank. Or it can plummet only a few feet from the person who threw it. However, it is the stone's

stasis, which is of prime significance as it represents the poet's reflective state.

'Little by little/things have been passing over me.' The repetition of 'little' and 'happen' and the resigned tone undercut the dissatisfaction implicit in the poem. The brinny hopes for a better life but does nothing but 'shift a bit/...mostly...just I[ying] around/while happening happens to others/who then go away.' The stone is restless and resents its solitude and abandonment but it is its passivity and ineffectuality that is the most frustrating as it signals an impediment to the progression of a new self. Though pantheism remains at the heart of most of his oeuvre, his most recent poetry is more sensually aware of the world; these more optimistic poems. In this collection, Wallace-Crabbe plays, not only with words, but, like a brinny, relishes the possibility of soaring into the future.

Though 'things may 'have been passing over' Wallace-Crabbe, they are now passing over him in a 'liquid, furry, ephemeral way.' 'The Stone's In the Midst of All' is unique in that it encapsulates his fear of inertia, yet it is only through this contiguous moment of stasis that he can progress to the endless possibilities that resonate in his most recent poetry.

Simon Caterson summed this up in *The Age*, when he stated of Wallace-Crabbe's book, "Time is a preoccupation in WC poetry". Wallace-Crabbe, himself, has stressed the importance of time in his poetry, 'I suppose one of the things I am interested in is the ways in which people have read and do read time in relation to geological time, botanical time and things like that..At worse there is a sense of ourselves as just like a fleck of dust in the face of eternity and yet the world is so full of things that we can bless and enjoy.'

This joy in simple things, is perhaps most contagious in his suite of poems entitled, 'The Domestic Sublime'. Wallace-Crabbe's mixture of humour and theatricality capture the joy he has for language, family and life. Again, Sharp has commented that, "This central strain in Wallace-Crabbe's work is brought to fruition...in the extraordi-

nary sequence of poems called "The Domestic Sublime." The opening movement, aptly called "The Surface of Things," begins with the most mundane of daily activities, applying deodorant, a moment the poet brilliantly transfigures by creating a pair of quatrains with the most ordinary language except for one word, *oxter*, which means armpit:

Pleasantly rolling deodorant into  
an oxter

He thought of the shave ahead,

Whether to start in the upper  
left-hand corner  
Or the slant of his jaw instead.

Similarly, Wallace-Crabbe is perhaps one of the only poets to see the potential of a 'Saucer' as the subject for a poem and his 'Indoor Yachting' is about trying to spread a sheet perfectly on a bed by casting the sheet out over the mattress and letting it "blow out like a spinnaker/so that the far end/will flutter down in place/where a pillow will be".

'Coat Hangers Galore' even manages to celebrate the common coat hanger, in such a way that they seem clever and glamorous:

Clubbable and promiscuous,  
they hang around  
getting under your feet  
while always intending to be  
helpful

But it is 'Garlic' which steals the show:

a naked clove  
comes out successfully  
shining  
virginal as the dawn  
yet leaving  
its ripe sex on your fingers  
for quite some time.

Finally, 'At the Clothesline' mixes the sombre with the hopeful:

The many we have loved or used  
to know  
Are dragged already out of sight,  
Vanished fast, though stepping  
slow,  
Folded into a remorseless night.

Yet something leaves its mark  
here like  
A rainbow ring around the moon.

Caterson has stated, "I think there is a lot of rejoicing in the things of the world in this book." And so Puck is there, if you look closely, he is just sometimes hiding in the shadow of Hamlet. ~

## Luisa Pèrcopo

Franca Tamisari e Francesca Di Blasio (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*, Milano, Jaca Books, 2007, pp. 225

.....

Il volume curato da Franca Tamisari e Francesca Di Blasio vuole essere un'introduzione alla versatilità e al dinamismo dell'arte indigena australiana contemporanea. Il pubblico italiano, che probabilmente conosce alcune forme e stili dell'arte pittorica tra cui forse la più nota è la tecnica a puntinatura, *dot painting*, tipica della regione desertica nord-occidentale del continente, con questa ricca collezione potrà scoprire altre forme artistiche, constatarne lo stato dell'arte, spaziare oltre le rappresentazioni stereotipiche e confrontarsi con le molteplici "sfide" che l'arte indigena offre oggi in campo visivo, letterario, musicale e cinematografico. Sebbene strutturalmente racchiusi in tre sezioni separate, la prima dedicata alle arti visive e la musica, la seconda alla letteratura e il cinema e la terza dedicata alle testimonianze di tre importanti artisti, tutti i contributi hanno in comune la volontà di ampliare la conoscenza di questi soggetti, ancora allo stadio germinale in Italia, e soprattutto sfatare le generalizzazioni e gli stereotipi che tendono a ripetersi quando si parla di cultura aborigena. Cosa si intende per "arte aborigena"? Quali sono i parametri che la definiscono e come è nata? Chi ne controlla la diffusione e distribuzione? L'arte cosiddetta "urbana" è da considerarsi arte indigena a tutti gli effetti? Queste e molte altre sono tra le domande a cui

si da risposta in questo libro, che offre diversi spunti di riflessione interdisciplinare, una ricca rete di riferimenti bibliografici, e una quarantina di bellissime riproduzioni a colori di opere citate nel volume. Gli autori dei dieci saggi originali commissionati da Tamisari e Di Blasio sono attenti a descrivere il clima e le condizioni socio-economiche e politico-culturali che hanno favorito la nascita, il consolidamento e la diffusione dell'arte indigena, imprescindibili se si vuole coglierne appieno il messaggio; ma soprattutto mettono in luce le problematiche e i dibattiti sviluppatasi nell'ultimo ventennio, incentrati sulle questioni di "autenticità", "resistenza" e "valore" del patrimonio artistico indigeno. Nel complesso, la collezione risulta una stimolante testimonianza che l'arte indigena è più che mai viva, articolata e ben presente nel panorama culturale australiano.

Si parte da un'introduzione generale a due mani ad opera delle curatrici in cui si delineano le problematiche e i dibattiti cresciuti intorno alle diverse concezioni di arte indigena in Australia e in ambito internazionale. Riconosciuta come una delle tradizioni artistiche più antiche del mondo, l'arte indigena ha ormai superato i confini nazionali e si è affermata come una delle arti 'contemporanee' più apprezzate. Se da un lato il suo grande successo, dovuto in gran parte alla sua straordinaria capacità di trasformazione, che la definisce "al contempo tradizionale e innovativa, legata al passato e capace di continuo rinnovamento" (8), ha generato una forte visibilità inter/nazionale e un considerevole introito economico a livello nazionale, dall'altra ha contribuito a enfatizzare le contraddizioni tra le comunità indigene e quella dominante, derivate da pratiche e atteggiamenti coloniali, e le disuguaglianze sociali e culturali ancora presenti nonostante l'Australia si definisca 'post-coloniale'. La questione dell'etichettatura e della definizione di arte 'indigena' è forse la problematica più pressante ed oggi giorno è diventata il pettine che mette in evidenza tutti i delicatissimi nodi ideologici da sciogliere in questo campo quando si affrontano le sue tematiche. Tamisari e Di Blasio rifiutano il termine "tradi-

zionale", comunemente associato nell'epistemologia occidentale con le culture indigene australiane perché, come il precedente "primitivo" che ha ormai eufemisticamente soppiantato e con cui si definiva l'arte indigena sino a qualche decennio passato, è ancora intriso di connotazioni di immutabilità, primordialità e semplicità. Al contrario, come la maggioranza dei contributi dimostra, trasformazione, innovazione, ri-appropriazione e contro-appropriazione sono alcuni dei termini che caratterizzano l'arte contemporanea indigena, che, attraverso un processo inter/intraculturale, usa l'arte come strumento critico per rimemorizzare, ricordare i soprusi del passato coloniale ed esporre la attuale condizione neocoloniale di emarginazione sociale, politica ed economica cui ancora individui e gruppi indigeni sono vittime. L'arte indigena contemporanea ha un preciso valore politico, che, come sottolinea Barbara Ashford, tende ad essere obliterato dalla tendenza eurocentrica a focalizzarsi solo sulla sua cosmologia ed la sua elevata spiritualità (29). I saggi nel volume dimostrano come "l'espressione artistica raccont[er] di questa sorprendente sopravvivenza attraverso le esperienze di resistenza e collaborazione, protesta e spaesamento che l'hanno resa possibile" (15).

Il rapporto tra il concetto eurocentrico di 'arte' e le culture indigene viene analizzato da Ilaria Vanni che mette in luce il contesto storico e i molti meccanismi discorsivi che hanno segnato il passaggio dalla categorizzazione degli oggetti aborigeni da reperti etnografici ad opere d'arte. Partendo dalle due mostre organizzate dagli antropologi Roland e Catherine Berndt (Sydney 1949 e Perth 1957), che sono risultate essere i chiavistelli nel cambiamento di categorizzazione, e dal clima culturale del tempo, che permise il dialogo tra la tradizione artistica europea e la produzione indigena, Vanni descrive i rapporti tra etnografia e critica dell'arte, mostra i risultati scaturiti dalle "zone di contatto" tra questi due sistemi discorsivi e infine, segnala come il dibattito tra una concezione dell'arte indigena come "tradizionale" e/o "contemporanea" fosse già acceso nella prima metà del vente-



simo secolo. Nonostante i Berndt con i loro allestimenti abbiano cercato di unire le due concezioni di arte indigena, l'idea che prevale ancora oggi è fabbricata dalla cultura dominante per soddisfare i propri bisogni economico-culturali, cosicché l'arte che arriva nei musei australiani è selezionata in modo da rispondere alla richiesta di "autenticità", che necessariamente significa valorizzazione del mito di una cultura indigena primitiva, legata al passato. Dato che le tecniche eclatanti degli artisti urbani vengono escluse dai musei, nel suo saggio Géraldine LeRoux mostra come gli stessi artisti, coscienti delle modalità con cui l'eurocentrismo ha trasformato l'arte aborigena in oggetto feticistico, si siano riuniti in collettivi indipendenti o abbiano fondato la propria galleria d'arte nel rifiuto di rimanere sottomessi ed emarginati all'interno di uno spazio definito dall'"altro". In quest'ottica, Tamisari mette in risalto l'importanza e l'uso delle "tattiche performative" di alcuni artisti che si stanno sviluppando negli ultimi anni in Australia per i quali è soprattutto mediante il contatto e la relazione diretta tra l'opera d'arte e il pubblico che il messaggio trasmesso dagli artisti è meglio recepito. Il concetto di "arte come fare" (21) si esemplifica nelle testimonianze finali di artisti come Fiona Foley e Jenny Fraser, membri del collettivo *ProppaNOW* costituito nel 2003 da un gruppo di artisti multidisciplinari originari del Queensland e di cui parla LeRoux, e del curatore d'arte Djon Mundine. È così che molte delle opere sono spesso accompagnate da dichiarazioni pubbliche degli artisti ai media, o accompagnate da happening ed eventi che hanno lo scopo di richiamare l'attenzione del pubblico sull'opera d'arte e focalizzare il significato del suo messaggio. Significativa in questo senso è la scelta per la copertina del libro di un'opera di Richard Bell, forse l'artista più provocatorio dell'arte indigena cosiddetta "urbana".

Anche i saggi dedicati alla musica, letteratura e cinema mettono in evidenza la resilienza delle popolazioni indigene che, non solo hanno saputo sopravvivere alla traumatica esperienza (neo)coloniale, ma da essa hanno trat-

to una nuova energia, che ha caratterizzato la produzione artistica dagli anni settanta sino ai nostri giorni. Alberto Furlan parte dall'esperienza personale con il gruppo rock *Nangu Red Sunset Band* nella comunità di Wadeye (nel Territorio del Nord) per esemplificare differenze e similitudini tra la musica tradizionale e quella popolare, ambedue di strategica importanza per la (ri)costruzione dell'identità delle comunità. La musica, come dimostra Furlan, ha acquisito un ruolo strategico come mezzo di conoscenza, merce di scambio, strumento di rinnovamento relazionale tra le diverse comunità. In campo letterario Francesca Di Blasio esamina la "vitalità" del genere autobiografico, considerato come "uno degli antidoti alla situazione di profondo disagio [del]le politiche coloniali nei confronti degli Aborigeni" (120). L'analisi di Di Blasio si concentra su tre testi in particolare e va oltre gli intenti principali delle autrici (Alice Nannup, Nugi Garimara/Doris Pilkington e Rita Huggins) di ricostruire la memoria culturale delle proprie comunità. Mettendo in risalto la specificità delle storie, la posizionalità dei soggetti narranti, l'importanza delle diverse strategie di "minorazione linguistica" deleuziana, Di Blasio pone l'accento da un lato sulla pluralità della cultura indigena e delle sue letterature, e dall'altra sulla sua forte volontà di riappropriazione culturale e rimemorializzazione nazionale.

Sempre in campo letterario Lorenzo Perrona fa un'analisi della tradizione poetica aborigena dai suoi inizi nella metà degli anni settanta a oggi. Sintetizzando impeccabilmente le problematiche storico-sociali coloniali ed il clima culturale e politico della seconda metà del ventesimo secolo, responsabile di un "lutto inespresso durato duecento anni" (144) Perrona mostra come il dolore non abbia paralizzato e fossilizzato la produzione artistica, ma piuttosto come quest'ultima abbia contribuito a sostenere la volontà di ricostruire un'appartenenza culturale a lungo negata e destabilizzata. Il contributo sulla settima arte che chiude la sezione dei saggi critici è invece ad opera di Silvana Tuccio. Partendo da questioni legate all'eti-

chettatura degli artisti indigeni e dall'importanza della auto-rappresentazione Tuccio mette in rilievo alcuni cortometraggi di quattro registi le cui storie trascendono una particolare appartenenza culturale e rompono così gli schemi prefigurati di 'cinema indigeno'. Tracey Moffatt, Ivan Sen, Darlene Johnson e Richard Frankland rappresentano il disagio sociale della classe operaia 'bianca' e dei suoi emarginati attraverso gli occhi di soggetti spesso di cultura indigena ma che abitano spazi liminali. L'elaborazione interculturale tra le due comunità che emerge in queste opere contribuisce "allo sviluppo di nuovi sguardi sul vissuto contemporaneo [...] e all'introduzione di nuove sensibilità cinematografiche" (178).

Nel complesso *La sfida dell'arte indigena australiana* è una raccolta che riesce nell'intento di promuovere la conoscenza dell'arte, la storia e le diverse culture indigene in Australia. La facile lettura, l'interdisciplinarietà dei punti di vista e la ricchezza di dettagli ne fanno uno strumento importante per contribuire ad ampliare un campo di studi ancora relativamente inesplorato in Italia. →

## Carmen Concilio

Alexis Wright, *I cacciatori di stelle*, traduz. di Andrea Sirotti e G.L. Staffilano, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 550.

.....

A leggere la saggistica di Alexis Wright sembra di ritrovare il pensiero visionario di Wilson Harris, non nella sua elusività, né nell'ermetismo metaforico, né nell'astrattezza, quanto piuttosto nella ricerca di radici culturali indigene, originali, autoctone e autentiche, nel tentativo di definire una filosofia indigena che al "pensiero selvaggio" sostituisca "spazi di pensiero" indigeno. Proprio ai Caraibi si rivolge Alexis Wright nel tentativo di rintracciare i passi di chi prima di lei ha sentito l'esigenza di intraprendere questo cammino di ricerca individuale e collettiva: Édouard Glissant ha fornito paradigmi teorici equiparabili a quelli

espressi da Mary Graham, scrittrice indigena australiana, sul senso non-lineare del tempo, e così pure antichi miti irlandesi forniscono risposte su verità poetiche più forti e fondanti delle verità storiche, mentre la cultura afro-americana ritiene la storia una dimensione interiore, subconscia. Il confronto intellettuale continuo e coerente con altre culture indigene è segno di un'inquietudine individuale e culturale, la ricerca perenne di risposte alla domanda "chi siamo", da parte di una scrittrice e attivista politica che si è data il compito e si è assunta la responsabilità di correggere la visione del mondo secondo cui gli Aborigeni d'Australia costituiscono "un problema da risolvere".

*Carpentaria*, questo il titolo originale – peccato che l'editoria italiana sia ancora affetta da orientalismo esotizzante che impone titoli diversi – è un romanzo originale, monumentale e significativo poiché ridona dignità a un intero popolo; ridisegna voci, miti, leggende, credenze e drammi della società aborigena contemporanea che non è in lotta contro la modernità o la globalizzazione, ma lotta perché la propria cultura venga riconosciuta come parte integrante della contemporaneità e la propria visione del futuro venga accolta e ascoltata come un progetto da realizzare insieme e non come univoco progetto di controllo totale e di assimilazione di una fetta cospicua della popolazione australiana. La mitopoietica di Alexis Wright ricorda anche il romanzo di Pauline Melville *The Ventriloquist's Tale*, in cui l'arrivo di ingegneri minerari nordamericani in seno ad una comunità di indios caraibici della Guyana aveva portato distruzione e morti fin nel cuore della giungla. Insisto sulla cultura caraibica perché è un riferimento costante nei saggi di Alexis Wright così come lo sono gli scrittori sudamericani Carlos Fuentes e Gabriel Garcia Marques. La teoria del romanzo "real-meraviglioso" non sovrappone una coltre magica alla scrittura di Alexis Wright ma si limita a una commistione di mito, storia,

senso della comunità e del luogo.

La geografia, il territorio ed il paesaggio sono fondamentali non in quanto sfondi pittoreschi di un racconto "esotico", ma come paesaggi e luoghi viventi con una storia da raccontare inscritta nelle rocce, nel corso dei fiumi, nella geofisica locale. Carpentaria è il nome di un golfo nel Territorio del Nord, che ospita il sinuoso corso di un fiume mitico – creatosi dalle movenze del Serpente Arcobaleno ancestrale – e della sua foce paludosa che incontra il mare su un terreno che è fangoso durante la stagione delle piogge e delle alte maree e polveroso, arido di terra rossa che si spacca nella stagione secca, quando i tumultuosi torrenti scompaiono senza quasi lasciare traccia, mentre il serpente dorme arrotolato tra radici nella terra. Desperance, poi, è una cittadina australiana in cui albergano speranza e disperazione e il cui nome non necessariamente corrisponde a quello delle mappe governative; qui vivono bianchi (nella uptown) e indigeni (nel pricklebush), secondo tempi e ritmi diversi. I primi legati ai ritmi degli orologi, ai rintocchi della campana, i secondi legati al tempo dilatato, infinito che si perde nella notte dei tempi e detta la via del futuro. Le faide che si scatenano nella comunità indigena e dividono per sempre quelli che vivono nella eastside e quelli nella westside, a parodia delle antiche guerre epiche, segnano due modi di vivere diversi tra coloro che si fanno irretire dalla miniera e dalle autorità, e coloro che rifiutano e sabotano la miniera, come Will Phantom, un attivista politico, a suo modo, ricercato dalle autorità, la cui moglie viene uccisa barbaramente davanti ai suoi occhi. Allo stesso modo tre bambini di strada aborigeni, sniffatori di benzina, muoiono tragicamente in prigione, giustiziati nell'omertà di una cittadina in cui le ondate di paranoia e le ritorsioni sui neri per le misteriose morti che costellano la storia di Desperance sono frequenti. Il poliziotto e il sindaco della città fini-

scono per rappresentare la forza brutale e l'ottusità di un potere che ha paura degli indigeni e non conosce altri metodi se non la repressione violenta, ma incarnano anche un potere locale, chiuso e gretto sospettoso verso il governo del Sud i cui rappresentanti arrivano in aereo e poi se ne ripartono senza che nulla cambi. Allo stesso modo le autorità minerarie, legate a capitali nazionali e stranieri, usano ogni mezzo per eliminare coloro che si oppongono non all'avanzare del progresso, bensì al bieco sfruttamento della terra ancestrale che non porta alcun beneficio a coloro che su quella terra vivono. Solo Norm Phantom che vive di mare, che affronta i cicloni e gli spiriti del mare come della terra riesce a non lasciarsi scalfire da ciò che accade intorno a sé, mentre assiste a quella che crede la rovina dei propri figli. Girle che se la fa con lo sbirro, Will che ha sposato una del westside, Kevin perso due volte, dopo un incidente in miniera e dopo un pestaggio che lo ha quasi ucciso. Alla cruda realtà di una vita fatta di stenti, in case fatiscenti ai margini della cosiddetta e presunta "civiltà" di cui la discarica dei rifiuti è paradigma, poiché ciò che viene rifiutato e gettato dagli ultimi, torna utile secondo la legge del riciclo ai primi, ma segna anche il confine tra le due comunità, si oppone la realtà mitica di uomini che nelle tempeste vedono volti, corpi, voci di spiriti: "Norm pensò che i suoi angeli custodi, quella spettrale tribù, avrebbero corso per sempre. Forse era l'unico modo per sfuggire all'onda di marea. Forse lo conducevano dalla donna del bush, Gardajala. Ebbe quasi l'impressione che, se si fosse girato, l'avrebbe vista davvero seduta nel dinghy, un dito sulla guancia, a contemplare ironicamente il suo destino. Era così convinto che gli fissasse la schiena con i suoi gelidi occhi da udire il battito del proprio cuore sopra il frastuono tonante del mare, e rischiò di sbattere contro un albero." –

# canada



Eleonora Rao

Margaret Atwood, *The Door: Poems*, London, Virago, 2007, pp. 132

Questa straordinaria raccolta di cinquantuno poesie si è fatta attendere a lungo, ma né è valsa la pena. I componimenti, caratterizzati da una cura meticolosa fino all'ultima stanza, cambiano di volta in volta di tono: vanno dal lirico, all'ironico, al contemplativo, al profetico e l'argomento oscilla tra il personale e il politico nel senso più ampio del termine. Le poesie scandagliano il mistero della scrittura poetica, il passaggio del tempo e la consapevolezza della mortalità. Coraggioso e compassionevole *The Door* interroga le certezze o l'assenza di certezze che costruiamo intorno alle nostre vite. L'opera consacra Atwood, come hanno sottolineato molti recensori nelle varie parti del globo, tra i maggiori e più amati poeti contemporanei. Del resto nel 2008 Atwood ha ricevuto in Spagna l'ennesimo riconoscimento: il prestigioso premio Asturias. Come si legge nella motivazione "la sua splendida opera letteraria [...] riprende con intelligenza la tradizione classica, difende la dignità delle donne e denuncia le situazioni di ingiustizia", spaziando "tra più generi con acutezza e ironia".

Uno dei tratti distintivi di questa raccolta è la totale assenza di certezze,

anzi il predominio dell'incertezza, dell'insicurezza, dell'azzeramento dei punti di riferimento — tratti questi tipici della supermodernità. Si tratta di temi già presenti nel precedente volume di poesie *Morning in the Burned House* (1995) (*Mattino nella casa bruciata*, 2007) dove la sicurezza della casa è andata in fumo. In *The Door* è la poesia "Bear Lament" che più di ogni altra si sofferma sul desiderio e al tempo stesso sulla mancanza, di sicurezza, di un riparo sicuro, di una sorta di ancora di salvezza. Quello che predomina qui è il disagio, l'incertezza, lo spaesamento, l'assenza di sicurezza, la precarietà che segnano l'epoca "liquida" (Bauman, *Liquid Modernity*, 2000; *Liquid Life*, 2005) della supermodernità (Augè, *Non-Places*, 1995). Il desiderio dell'io lirico di un rifugio, ed anche di un conforto, è continuamente frustrato:

You once believed if you could only/  
crawl inside a bear, its fat and fur./  
lick with its stubby tongue, take on/  
its ancient shape, its big paw/  
big paw big paw big paw/  
heavy footed plod that keeps/  
the worldwide earthwork solid, this  
would/  
save you in a crisis (...)/  
(...) But no/  
not any more (57).

La "vita liquida" è una "vita precaria" (Bauman, 2005 2) vissuta in condizioni di costante incertezza. La vita

liquida, in accelerazione continua, è una successione di 'nuovi inizi', e quindi di continue 'fini'. È necessario perciò per il soggetto imparare a liberarsi del vecchio e saper affrontare con coraggio il nuovo ("You can find other bangles/ (...) Don't be afraid" (105-6). Bisogna imparare rapidamente e anche saper dimenticare. L'insicurezza che predomina qui origina paure e ansie e così "Resurrecting the dolls' house" da voce all'"ansia del nido": "How can we keep it safe?/ There is so much to defend" (10). Preoccupazioni queste già presenti nella narrativa recente come *The Tent* (2006). Si ripropongono anche altri temi già accennati nella prosa, come, ad esempio, il labile confine tra umano ed animale che ricorre in *Moral Disorder* (2006). Alcune delle strategie che si possono adottare per difendersi dalle accelerazioni del tempo, dal disorientamento e dallo spaesamento nell'epoca della supermodernità sono suggerite in "Possible activities": "bunker down. Get a blackout curtain./ Pretend you're not home. / Pretend you're deaf and dumb (...) / Judging from old pictures, things could get worse (90). Il tema dell'estraneamento, della defamiliarizzazione, ritorna in "Europe on 5\$ a day" dove l'io lirico è dislocato da *home*. Ma è proprio il *displacement* a dare luogo ad una riterritorializzazione, che consente di rinnovare lo sguardo, di guardare una realtà nota con occhi nuovi, tanto da farla diventare "fresh" (5). Nella bel-

lissima metapoesia, "Another visit to the Oracle" (99), si è testimoni, tra l'altro, del desiderio dell'io lirico di arrivare ad una estrema contrazione degli enunciati, di voler rinunciare alla parola, per essere sempre più immerso nel silenzio, come nell'ultimissimo Beckett.

Il tono si fa molto ironico in "Dutiful" (111) e "String Tail", dove l'io rivede in modo critico la sua inclinazione al sacrificio di sé, il suo autolesionismo. In età adulta, però, si ribella anche se continuerà a sentirsi personalmente responsabile di fallimenti che non le appartengono e che non dipendono da lei. In "Year of the hen" si fa pulizia in cantina o in soffitta, si gettano oggetti lasciati lì per anni. Ma ci si libera in realtà di tracce, ovvero di componenti dell'io divenute obsolete. L'io infatti è attraversato da incessanti trasformazioni e metamorfosi, non c'è alcuna cucitura "no seam", solo il continuo ritmo del soffio, "an endless/breathing" (17), che è indice della discontinuità dell'identità e delle cose, ma anche del loro perpetuo rinnovamento (Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, 2003, 269, 271).

E lo "Ice Palace" non è fatto di marzapane e di zucchero; il conforto dell'"all-you-can-eat breakfast" (59) e della rosa sul cuscino è solo apparente. Quello che si nasconde nel retro è una "bestia paurosa" e nel retroscena c'è sempre una "carneficina" (60). La mancanza di certezze, le inquietudini dell'epoca "liquida" sottendono l'intera raccolta. In assenza di un conforto esistenziale ci si affida in "Boat Song" (109) al "falso conforto" nel tentativo di difendersi dall'incertezza. Anche le "coperte" (130) possono offrire solo una parvenza di rifugio e di protezione.

Queste poesie, non solo l'ultima che da il titolo alla raccolta, "The Door" appunto, sono piene di soglie, porte, come quelle che si aprono e chiudono con lo scorrere del tempo in "The Door". L'io rimarrà sulla soglia tra l'essere e il nulla, sulla soglia del buio e dell'ignoto (Rella, *Dall'esilo*, 2004). Qui forse riuscirà ad accogliere l'oscurità dell'io, di un io irrimediabilmente fragile, scarnificato e nudo sull'orlo di un abisso ("dar-

kness" ,104, "dark", 106, "dark" 101). Lo smarrimento, il pericolo e la mortalità sono in agguato. Ma sarà la parola del poeta a fare da guida; nel buio solo il poeta è a suo agio. *The Door* merita sicuramente l'attenzione del pubblico in Italia, e si coglie qui l'occasione per annunciarne la traduzione. →

### Francesca Romana Paci

Margaret Atwood, *The Tent*, London, Bloomsbury, 2006 e 2007, pp.155

.....

La lettura immediata di questo strano libro di Margaret Atwood è di per sé sconcertante – se invece la lettura è mediata da una precedente informazione offerta da alcune delle numerose recensioni inglesi e canadesi, allora la lettura è ancora più sconcertante. La parola 'strano', naturalmente, è vaga e inadeguata, ma lo è meno di qualunque altra reperibile entro la stessa area sinonimica. Il volumetto, di centocinquantacinque pagine, più apparati, è una raccolta che contiene trentacinque pezzi - anche la parola 'pezzi' è inadeguata - pezzi di lunghezza molto variabile, quasi tutti in prosa, distribuiti in tre parti distinte, alcuni, pochi, accompagnati da disegni in bianco e nero, dai contorni marcati e arricchiti di fitte decorazioni grafiche. In nessuna pagina del libro, neanche nelle note di copertina, nelle informazioni editoriali, o negli *acknowledgements* si accenna ai disegni o a chi ne sia l'autore.

Ovviamente sono disegni di Margaret Atwood, e non contribuiscono molto all'interpretazione.

Ma ancora più sconcertante della raccolta sono alcune recensioni che sono state dedicate a *The Tent* sia in Canada sia in Inghilterra. Anche le più generose trasudano negatività, mentre altre grondano rancore. Un recensore inglese scrive: "Would it be out of line to call Atwood a cranky old broad? It might not be PC, but it is essentially correct ...". Non è del tutto negativo, riconosce qualche presenza di comunicazione e argomenta-

zione nei pezzi, ma, dice, il tutto è inutile: "Which is not to say that this is an exercise in nihilism. No, Atwood seems to be indulging in the age-old right of tribal elders to condescend to their unthinking juniors ...". E alla fine dice che Atwood gli sembra condannata a fare Cassandra per sempre.

Un altro recensore, questa volta canadese, scrive: "I despise Margaret Atwood. It is precisely because I live in Toronto that I despise her ...". Prosegue dicendo che dopo *Surfacing* non ha più apprezzato la Atwood, lo spiega, e poi aggiunge: "So when I saw Atwood's latest offering, *The Tent*, and when I saw that it was slim ... I decided to reacquaint myself with the divine Ms Atwood. I was duped! ... What is *The Tent*? ... It is vignettish polished snippets that appeal to those of us born into the age of the short attention span and the three-second sound byte ...". Le maggiori asprezze, però, sono riservate a precedenti opere della Atwood, tra le quali *The Edible Woman*, che, afferma, non si può e non si deve far leggere agli adolescenti nelle scuole - proprio da queste righe scaturisce il rancore più intenso.

Margaret Atwood è intrappolata nella sua "tenda" di parole, scrive una nota e apprezzata critica letteraria sull'"Observer". La recensione, alla fine, non è del tutto negativa, ma, dopo aver concesso che "*The Tent* is a tricky book to categorise", senza mezzi termini, afferma: "Rather than being polished these fragments feel like surplus jottings, writing exercises, gloomy off-cuts from the creative process that wouldn't have seen the light of day if not written by such an eminent name" – frammenti oscuri e claustrofobici.

Un'altra donna, scrittrice e critica letteraria *free-lance*, scrive a sua volta: "At this point in her career, Margaret Atwood is so revered that she could write a shopping list and someone would slap an award on it". Ma molto "revered" proprio non sembra.

Di fatto, non si può negare che i pezzi sembrano "shards of pottery", anche se, come prosegue il recensore, "some of the fragments are more graceful than others, but they don't add

up to a finished whole". Si potrebbe continuare a lungo, esaminando queste e molte altre recensioni più a fondo, ma non porterebbe a grandi risultati. Vale la pena aggiungere, però, che alcuni hanno vagamente identificato i "pezzi" come anomale poesia in prosa, salvo tre o quattro che sono in versi. Recensendo *Moral Disorder* e questa stessa raccolta su Tolomeo (2, 2007, NS) Caterina Ricciardi dedica a *The Tent* uno spazio più ristretto per approfondire un interessante discorso che coinvolge gran parte della produzione della Atwood. In un certo senso deriva proprio da quel suo discorso la spinta a fermarsi più a lungo sulla "microfiction" di *The Tent*. Il rapporto degli "shards" con tutte le altre opere di Margaret Atwood è evidente e innegabile, e spesso anche derivativo. Il rapporto tematico con le poesie di *The Door* è fortissimo, così come quello con i quasi contemporanei racconti di *Moral Disorder*. Ma si deve ricordare che questi cocci, questi frammenti, come leggiamo negli *Acknowledgments*, sono in gran parte già stati pubblicati in periodici o come *booklets* in edizioni limitate; non sono solo avanzi, ma qualcosa da cui non è evidentemente facile separarsi.

La prima domanda che si presenta alla mente è perché per la raccolta sia stato scelto il titolo *The Tent*, titolo di uno dei pezzi (Cit., 143-146). La risposta si impone immediatamente. Il pezzo è una estesa metafora, di tonalità onirica, ricca di dettagli rivelatori, magari anche costituito da una sola parola; la tenda, comunque, è tanto la scrittura quanto il proprio io, insieme monade e crocevia di rapporti. "Tent" e anche "house", "cave", è delimitazione e anche trasparenza, riparo e pericolo, "it is vast and cold outside". Ma soprattutto: "The trouble is, your tent is made of paper. You must write on the walls ... but this is difficult to do because you can't see through the paper walls, and so you can't be exact about truth ...". L'unico vero esame critico sarebbe un esercizio tautologico. Lo sforzo di oggettivazione è scoperto, la cura nella scelta di ogni dettaglio è ultraconsapevole, quasi maniacale.

Colpisce particolarmente la dilatazione della pericope "your loved ones" da esseri umani a molto altro: "these loved ones of yours, some of whom – you're now discovering – are not people at all, but cities and landscapes, towns and lakes and clothing you used to wear and neighbourhood cafés and long-lost dogs." In qualche modo le parole suonano apologetiche, la voce del soggetto che le pronuncia suona impaurita, il soggetto è costantemente accompagnato da una cognizione di colpevolezza che non vorrebbe sentire: i poeti, diceva l'irlandese trentista Louis MacNeice, sono persone dure e dotate di buon cinismo, per poter scrivere. E scrivere è pericoloso anche per chi scrive, perché "the walls are so thin that ... they can see your outline ...". Apologetiche sono anche le ultime righe, anche troppo, anche più che leggermente manieriste, ma si può capire molto bene perché a questo pezzo non si potesse rinunciare, perché non si potesse oblitare qualcosa che è una classica (in senso proprio) 'apologia pro vita sua'.

Altri pezzi si rivelano non meno interessanti, apologetici e indagatori indagabili, come, per esempio *Post-Colonial* e *Heritage House*, non a caso avvicinati nel testo, *It's Not Easy Being Half-Divine*, *Horatio's Version*, e, apparentemente su un altro piano, *Clothing Dreams*. Il rapporto dei primi due, *Post-Colonial* e *Heritage House* con tutta la produzione della scrittrice è evidente; le allusioni a "the dome, late Victorian, solid masonry", a "the Native inhabitants" che hanno ucciso o "befriended" o "saved from starvation" i nuovi arrivati, i musei "where we muse", e più avanti "our capital cities have names made from their names", e alla fine (quasi una caduta, o una scelta meiotica?): "Who are we now? ... "Post-Colonial", sono lampeggiamenti di poesia – forse troppo noti, ma felicemente porti come sintesi poetica del noto e delle sue incertezze (Cit., 97-100). Comunque, con il tempo, "the Heritage House filled up", e, inoltre "The people who visited the Heritage House were mostly women" (Cit., 101-104). Un'altra sintesi, un'altra poesia in prosa, un tema perseguito e

noto, un insieme di parole irrinunciabile, anche se già pronunciato molte volte in forma non uguale ma analoga.

Dal titolo, il pezzo *It's Not Easy Being Half-Divine* sembra immediatamente collegabile con *The Penelopiad*, e in particolare con il terzo capitolo, "My Childhood"; indubbiamente lo è, ma con nastri mimetizzati nel tempo, e sotto la mascheratura di un *divertissement*, per niente mal riuscito. Chi parla di Helen, può benissimo essere una Penelope, anche lievemente invidiosa. Le note ironiche, sempre presenti anche negli altri pezzi, qui sono più forti, gli innuendo più espliciti: la macchina del non nominato Paride, è "quite the boat", la guerra di Troia pronosticata e "worth watching" (Cit., 47-49).

Shakespeare entra nella tenda con *Horatio's Version*, che ha il posto iniziale nella terza parte della raccolta, e, curiosamente, lo stesso titolo, *Horatio's Version*, di un bel romanzo ironico e intelligente di Alethea Hayter, scrittrice e importante critico letterario (libro pubblicato dalla Faber nel 1972, forse noto a Margaret Atwood, o forse no). L'argomento, se così si può chiamare, è lo stesso, entrambe le narrazioni si riferiscono alle ultime parole di Hamlet a Horatio, entrambe sono narrate da Horatio, entrambe hanno in abbondanza le tinte dell'ironia, del comico, dell'amaro e della condanna. Ma, nonostante la grande differenza di dimensioni, Margaret Atwood a un certo punto sterza bruscamente nella storia e valica i secoli in un rapido regesto dei mali dell'umanità; un surreale, immortale Horatio afferma: "I got stuck with cleaning up the not inconsiderable mess"; e poi esplose (narcisista?): "Why me?" (Cit., 115-120). Infine confida e racconta: "Somehow I no longer wanted to tell Hamlet's story ... So I went back to the stories of individuals. I've covered the ground ... The French Revolution, the Terror, the slave trade, the Spanish wars, Australia, Cuba, North America, Africa, Mexico, Russia, Vietnam, the Middle East, Cambodia – you name it. I was there. Sometimes I was a peddler of

supplies, sometimes a dispatch runner, sometimes a neutral observer, sometimes a provider of aid; more recently I've been working for the newspapers." Ogni parola e scelta è meditata, può piacere o irritare, ma non è frutto di caso o fretta.

Leggere dettagliatamente tutti i pezzi di *The Tent* diventerebbe una operazione lunghissima; inoltre si dovrebbe anche prendere in considerazione di volta in volta tutta la produzione di Margaret Atwood, perché, questo è certo, pur nella sua apparente varietà la sua opera è un tutto omogeneo a tutte le sue parti e viceversa. Non sono mai stata particolarmente affezionata alla sua narrativa, più incline a rivolgere ammirazione alla sua critica, ma non concordo con i denigratori di *The Tent*. Alcuni di questi pezzi sono meno brillanti di altri, ma nel loro complesso hanno una coesione in qualche modo esauriente e insieme non chiusa. Lingua e lessico sono ben lontani da fretta o sciattezza, anzi, concordo con chi ha chiamato i pezzi "poesie in prosa", mentre personalmente mi ricordano, prese le rispettive distanze, i "pensieri numerati" (da 1 a 264!) di Magda, la protagonista di *In the Heart of the Country* di Coetzee. Concordo sull'ironia, aggiungerei l'incertezza, *foil* di qualunque saggezza porti l'età.

Il primo pezzo della raccolta, *Life Stories*, è il più enigmatico e quello che sembra avere più irritato. La voce narrante (Atwood? Qualcuno chiede. Sì, ma anche, assolutamente, no) informa: "I'm working on my own life. I don't mean I'm putting it together; no, I'm taking it apart ..." (Cit., 3-5). Senza dubbio Margaret Atwood stava lavorando a *Moral Disorder*, ma altrettanto certamente queste righe sono qualcosa di diverso, come può esserlo un commento o una riflessione o una scrittura allotropica sullo stesso tema. Può sembrare troppo semplice, ma è impossibile sfuggire alla suggestione degli anni che sono passati e passano, ai mutamenti dell'età, ai mutamenti impliciti del punto di vista. Come avrebbe scritto Keats a settant'anni, e Byron? Inutile chiederlo, ma certamente la scrittura sarebbe stata diversa. Così si arriva, nel pezzo, o *shard*, di Margaret

Atwood, alla frase "I discovered the virtues of scissors". L'azione delle forbici è un percorso verso la brevità, è anche un elogio della brevità, anche una apologia di e per quello che segue, ma è anche un modo indiretto per evocare e insieme esorcizzare la voracità del tempo – il tempo che ha voracemente ingoiato tutti gli anni del passato, da "I was born", attraverso "Mother", "Father" "childhood", "adolescence", e tutto il resto, tutto tagliato da forbici visionarie, tutto ingoiato dalla voracità dell'invecchiare. Non è una conquista della brevità, è la voracità della vita passata che porta alla brevissima poesia delle tre ultime righe: "I was born // I was // I". Manierista, forse, accondiscendente, forse, romantico, forse, ma anche *reductio* al nudo vero. →

#### Anne de Vaucher

Marie-Claire Blais, *Noces à midi au-dessus de l'abîme, et autres textes dramatiques*, Montréal, Boréal, 2007, pp. 222

Les récents ouvrages de Marie-Claire Blais nous ont habitués à une prose de longue haleine, ample et rythmée, et à une écriture associative à la Virginia Woolf, sans ponctuation ou presque. La Trilogie de *Soifs* compte en effet 872 pages ! Mais, comme d'autres écrivains québécois connus pour leur polyvalence, Marie-Claire s'est mesurée, tout au long de sa carrière d'écrivain, à d'autres types d'écriture, elle a écrit pour la radio (*Textes radiophoniques*, Boréal compact, 1999), pour le théâtre (*Théâtre*, Boréal compact, 1998) et aussi pour le cinéma. Dernièrement elle a scénarisé pour l'écran son premier roman *La belle bête* (2006)

Voici donc son dernier volume consacré une nouvelle fois au théâtre, composé de trois textes d'un seul acte chacun, dont le premier donne son titre à l'ensemble du recueil, *Noces à midi au-dessus de l'abîme*: ce dernier a été créé en 2005 à Montréal par le théâtre de l'Eskabel dirigé par Jacques Crête, depuis toujours inter-

prète privilégié de l'œuvre de l'écrivaine québécoise.

On ne peut pas dire que ces textes soient caractérisés par une forte action dramatique, il n'y a pas de drame au sens grec du terme, c'est un théâtre d'état d'âme, les personnages s'analysent en profondeur en exprimant leur liberté par rapport à la morale qui a été celle de leurs pères. Dans *Noces à midi au-dessus de l'abîme*, deux couples habillés de blanc fêtent leur mariage par un banquet sur la plage d'une île tropicale, sous le soleil de midi: l'un est formé de deux jeunes cubains, homme et femme, très jeunes et très beaux, qui ont survécu à l'exil et qui, pour oublier un passé d'enfer, ont décidé de se marier. L'autre est un couple homosexuel hommes; autour d'eux d'autres couples variés, douze personnages en tout, qui prennent la parole et racontent avec une certaine ostentation leur difficile conquête de leur liberté sexuelle, tout ceci dans une atmosphère très sensuelle de fleurs tropicales, d'animaux et oiseaux de compagnie, de tables ornées où abondent fruits et boissons alcoolisées. Enfin un jeune italien à la peau sombre, Francesco, «un être animal et vif...un peu sauvage» (p. 13), vêtu lui aussi de blanc, pendu à son téléphone portable du début à la fin de la pièce, qui converse avec son ami homosexuel qui ne veut pas apparaître au grand jour et qui représente, par conséquent, la situation classique de l'homosexualité cachée. Tous ces couples disent leur bonheur mais aussi la fragilité de ce bonheur, menacé dans leur entourage par une haine «fine, déguisée, subtile» (p. 44) qui peut les broyer d'un moment à l'autre, par une révocation toujours possible des lois du mariage entre homosexuels – en est la preuve la très récente abrogation de cette loi en Californie de novembre 2008 – par la menace d'une ségrégation raciale, un «spectre qui semblait écarté» (p. 59) mais qui toutefois demeure, tout ceci assombrit la lumière de midi et précipite les personnages dans l'abîme de la peur du soir où le décor se transforme, où des êtres vêtus de noir, armés d'une épée, (le kukulkan?) renversent les tables du festin et ne ces-

sent leur saccage qu'avec l'arrivée de la police.

Le drame psychologique que vivent ces personnages est donc assumé, mais le danger est là, aux aguets, amené par un vent de tempête qui peut d'un moment à l'autre tout détruire, nous retrouvons cette impotance de l'espace et de la force des éléments dans les autres textes de ce recueil.

*Désir*, le deuxième texte, se compose de trois personnages seulement, un couple d'intellectuels de soixante ans, libre entre eux, mais qui «fléchit et vieillit» (p. 123), un jeune pêcheur de 25 ans, Antonio, qui représente la force primitive, la jeunesse et la tentation, les jeux lascifs et cruels. C'est là le sens du titre, «un désir pour Gabriel, l'homme du couple, de [lui] ressembler, d'être jeune et fort, une envie, un désir quand on vieillit, de plus en plus cruels, interdits» (p. 150). Gabriel meurt en rentrant à la nage chez lui, le drame est ici mis sur scène, c'est un des moments forts de cette pièce car cette mort accidentelle va déclencher de nouveaux sentiments très complexes entre l'épouse et le jeune homme, une étrange domination physique. Revient encore le leitmotiv du «vieux monde stagnant et étouffant» mais sûr, et celui du nouveau monde choisi par ces immigrés, libres certes mais «tous étrangers» et parlant «différentes langues» (p.150), «enfermés» dans leur solitude et par conséquent fragiles.

*Les petites éternités perdues*, troisième texte de ce recueil, met en scène trois générations de femmes d'une même famille aisée et très cultivée, et d'une amie artiste peintre, qui se mesurent avec un lieu qui vient d'être balayé par le passage d'un ouragan qui a dévasté leur maison, leur très beau jardin tropical et leurs animaux. Jamais nommée mais intensément suggérée, cette tempête déchaîne un malaise général et, comme l'écrit l'A. dans ses indications de régie, «le jardin est le lieu qui représente les émotions des personnages, l'atmosphère qu'elles portent en elle-mêmes» (p. 159). Chacune met en question sa vie de mère et de fille, ses joies, ses conflits et se sent comme «dégradée, diminuée» (p.

208). Suzanne, la fille de Rachel qui a été une cantatrice célèbre et se meurt de démence sénile, ne peut se résoudre à s'en séparer. Dans un rêve, elle voit la cage aux tourterelles désertée par les oiseaux chassés par l'ouragan, qui devient métaphoriquement la prison d'où Rachel lui demande de la libérer: «je ne suis qu'une gisante au seuil de l'éternité, une noble moribonde, qui aura donc pitié de mes derniers instants de dignité?» (p. 204). Si la mort frappe les humains, si les vents et les glaciers les submergent et les noient, il reste toutefois que la nature reprend ses droits, l'hiver revient, le jardin renaît, des enfants naissent.

Dans ces textes dramatiques on retrouve en écho les thèmes chers à l'A. dans une prose très dense non dépourvue parfois d'accents lyriques. L'île tropicale, jamais nommée mais qui est sans doute Key West, est le lieu d'observation du grand monde mais elle est aussi le microcosme d'une société libérée qui n'est pourtant pas à l'abri des forces qui menacent l'homme depuis toujours. Tout à fait intéressant d'un point de vue théâtral, cette mise en scène du lieu et des éléments déchaînés de la nature qui modifient les sentiments et les comportements des êtres humains. ▸

#### Giulio Marra

#### "I am the lyrical warrior". *BLACK* di George Elliott Clarke

.....

Il punto di partenza di *BLACK* (2006) si potrebbe trovare nella precedente *BLUE* (2001) e precisamente nei versi che aprono il volume:

*History fell upon us like the lash-  
Lacerating.*

*Black* è una raccolta costituita da otto sezioni unite dal ricorrente termine di *black*. Nella sezione iniziale il poeta pone il conflitto della lingua e della cultura vissuto nella sua crudezza, essendo successivamente stemperato. L'essere nero rimane come punto fermo in tutte le sezioni, tuttavia si placa la rabbia nei confronti di una

civiltà e di una lingua che il poeta sente sgradevolmente dentro di sé. Se questa insoddisfazione esistenziale è la chiave per entrare nella poesia di Clarke è allora opportuno soffermarci su di essa. L'opera inizia con una lacerante e, al tempo stesso, insolente celebrazione di un'impiccagione. *BLACK*, da questo punto di vista, trova il suo precedente in *EXECUTION POEMS* (2001), dedicati alla impiccagione di George e Rufus Hamilton nel 1949.

La realtà storica dell'evento fornisce la prospettiva da cui Clarke vede il mondo.

L'episodio parla di razzismo, di povertà, di giustizia vendicativa.

Esso ritorna in *BLACK* negli stessi termini. Al lettore giunge la sensazione dolente del poeta ("Le nègre *negated, meagre, c'est moi*", *Negation* in *BLUE* e in *EXECUTION POEMS*), una lamentazione talmente forte da arrivare al disgusto, alla noia, al desiderio di riformulare ciò che intendiamo come nobile, bello e giusto, e la poesia stessa, attraverso un percorso che porta il poeta faticosamente a trovare e a definire un suo essere diverso. In *George and Rue: Coda*, l'immagine che rimane nella memoria dell'uccisione di Burgundy è quella della luna: *The moon that night: a white man's face*.

La punizione comminata è esemplare, ma non è solo una questione di giustizia quanto di un "*British-accented lynching. To exterminate two germs*". Si ha quindi un primo indizio della dialettica interiore del poeta che, da un lato, condanna e, dall'altro, cerca di giustificare la motivazione del delitto. Questa è la giustificazione di Rue in *EXECUTION POEMS*:

*The blow that slew Silver came from  
two centuries back.*

*It took that much time and agony to  
turn a white man's whip  
Into a black man's hammer.*

Questa giustificazione, che non risponde al delitto compiuto, viene confermata da un riferimento preciso. Nella sezione *BLACK Mail*, le ultime pagine della raccolta, Clarke ricorda un analogo delitto eseguito con un martello: "during slavery, a black boy

was slain by a blow from a hammer wielded by his master”.

Gli impiccati dondolano, *Those dancing feet, peeling* quasi un rintocco per le coscienze e, allora, quale il giudizio?

*A murmur of light, eh?*

È quasi inevitabile pensare alle parole ricorrenti nel celebre sonetto di Milton, *When I consider how my light is spent*, sonetto nel quale il poeta chiede a Dio cosa l'uomo debba fare per salvarsi:

*“Doth God exact day-labour, light denied?”*

*I fondly ask. But Patience, to prevent That murmur, soon replies: “God doth not need*

*Either man's work or his own gifts*

E così si perviene, dopo l'impiccagione, alla prima contorsione poetica. Essa è costituita da una *Letter to a Young Poet*, forse il poeta stesso da giovane quando s'illudeva di potere scrivere “*a poem on Love*”, subito accorgendosi che avrebbe avvelenato l'amore con la poesia. La “nerezza” di quella reale ed emblematica impiccagione posta all'inizio della storia umana come un nuovo delitto di Caino, ha trovato sede nel cuore e nell'intelletto del poeta e ciò che egli può produrre è, da quel momento, “impurità”: il tormento del rifiuto, una “*ominous obsession*” di sostituire le parole con cose ripugnanti:

*See, the poet's body whelps carrion-insects,*

*Vomits some worms, some ants, some wasps, some bees –*

*Things malevolent and marvellous at once*

*Their horrifically mixed-up mouths chewing,*

*Ripping, devastating your heart.*

Segue una seconda contorsione spirituale quando il poeta sostituisce all'amore della *Letter to a Young Poet* il sentimento dell'odio. Con il termine *Hate* si entra nel dibattito interiore del poeta che è essenzialmente un dibattito attorno alla lingua. Anche qui il precedente culturale e storico sembra essere George di *EXECUTION POEMS*, che risponde a chi lo

interroga:

*I really speak Coloured, but with a Three Mile Plains accent*

(...)

*Ma English be a desert that don't bloom less watered by rum.*

Successivamente, in *Language*, la lingua inglese è:

*Balderdash and braggadocio: what English is*

(...)

*A tongue that cannibalizes all other tongues.*

E, in *BLUE, III.i*, descrive con ironia ciò che egli avverte:

*Your black mouth ought to be elegant with snow-*

*So words emerge icy, paralyzed: Britannic.*

Il poeta si trova davanti ad una inevitabile tentazione di impurità. Odia la lingua che l'Odio gli detta e si sofferma su un momento di inazione: davanti al nero inchiostro che rinchioda le parole, davanti cioè a una materia e a un colore che si configurano come innocenza ma che, tradotti in parole, fanno paura:

*Speculate on the words still bottled blackly*

*In placid ink –*

*Fear what may leap from that Innocence*

Da un lato sta la lingua inglese, come “*the tang and bray of a savage civilization*” (in *EXECUTION POEMS* è *Malignant English*) e, dall'altro, sta l'innocenza di una lingua che, in *DUET*, riesce ad esprimere un ideale edenico:

*India: Yesterday, I traipsed through an apple orchard*

(...)

*I glimpsed a different side of Eve, of Eden.*

È da questa consapevolezza che il poeta inizia costruire una sua identità. Una identità temuta poiché espressa, in *Language*, attraverso una lingua rifiutata; ciò che produce è:

*A botch of art in slovenly English, Bad grammar, bad everything; It cannot perform ethically.*

Seguono una serie di poesie sulla incapacità del poeta di usare l'inglese, nelle quali l'immagine ricorrente è quella del vomito, una sensazione fisica di espulsione:

*So I can only vomit up speech –*

*Half-digested English –*

*Soiling it with virulent Negro stomach juices.*

La conclusione inevitabile è di sostituire le parole con cose orribili e disgustose:

*I spit out vers – ruddy larvae, red writhing worms –*

*Like a TB victim hawking scarlet phlegm into a sink.*

In quest'ambito il poeta ha ampio gioco di manifestare le sue posizioni politiche e culturali, che G. E. Clarke ha espresso in precedenti lavori poetici e drammaturgici, come ad esempio *Antiphony* e *Calculated Offensive* di *BLUE*, *Whylah Falls* e *Beatrice Chancy*, opere nelle quali esprime una forte reazione alla letteratura britannica e alla cultura europea. È sufficiente ricordare come nella poesia *For Evelyn Shockley* egli si definisca “*A herring-choker' Negro with a breath of brine*” richiamando sia la sua origine della Nuova Scozia (“*My black 'Bluenose' brogue*”), sia un linguaggio che si definisce come “*A feinting langue haunted by each slave boat*”. Così Clarke viene costruendo e giustificando una scelta linguistica che tende a distinguersi per l'uso fortemente accentuato dell'allitterazione (“*My brain were brass, fucked, alloyed By alliteration*” e in *BLUE, III.i*, “*They say, Put away all that alliteration. It's too much like jazz*”), per il *pun* linguistico, il gioco assonantico e rimatico, per la scelta di un lessico poco usato, fortemente idiosincratico, a volte dialettale, slang, originale nel neologismo, nella sovrabbondante varietà delle scelte aggettivali: il tutto si può riassumere come:

*So rum-pungent Africa mutes perfumed Europe.*

Nelle ultime liriche della sezione *BLACK Lung* dichiara le sue ambizioni. Guardando indietro vede la debolezza della sua poesia “*Rhyming Oxonian et Negronian*”, e vuole trovare “*Higher quality coal – or iron – or gold*”. Pertanto si lascia andare in



*Spoken Word* ad una serie di impegni poetici (che ricordano *Nu(is)ance* e *To X. X.* di *BLUE*):

*invent stray, pungent lyrics,  
callous as jacqueries, violent*

*as addled presidents,  
to clap boisterousness into poetry,*

*to collide words together.  
Go, scratch poems in frost,*

*daub poems in sweat.  
Ain't Shakespeare a broke-ass tongue,*

*mixing pig's breath of sulphur  
with horse's breath of sugar,*

*some unpronounceable English trash –  
rancid, acidic, rash? Balderdash!*

La parola che Clarke introduce come novità nel suo agire poetico è “repercussions”, termine dai molti significati: reazione, eco, ma anche percussione con riferimento a strumenti come cembali, xilofoni, sonagli, tamburi di latta caraibici, un rumore lontano da “*grammar scummed far, so far, off an Oxford/ or Webster disciplinary*”. La sua poesia sarà dedicata ad un progetto politico e culturale:

*I tried to lift an entire ocean into literature –  
The slaver's Atlantic, yes, Africa's sepulchre.*

E, dunque, ha voluto recuperare il rumore e il chiacchiericcio delle taverne di Halifax, che gli permettono originalità di linguaggio:

*I had to sing – or wring out – black noise:  
dat hubbub and hurly-burly of  
Halifax pubs,  
girly, boyo, all dat hurdy-gurdy gabble,  
all dat bumpy, lumpy, frumpy speech!*

Nella poesia *IV. ii for Andrea Thompson*, Clarke descrive quello che viene percepito dai “*Caucasian critics*” come “*the repercussions of black voice*”:  
*...our exuberant, sing-song*

*Poetry”, our “sure-good Jive”, our Rap rhymes”,  
Our “big smiles”, our big fun with “big words.”*

La portata della sua innovazione stilistica e contenutistica si realizza nella sezione intitolata “*BLACK Ink*” in cui dopo avere definito la capacità offensiva di una buona poesia -  
*The good poem stabs like a dagger now,  
Explodes later like a grenade.*

- passa a descrivere il Canone, costituito sì dai grandi poeti del canone occidentale, ma come scrive in “*Let Us Now Attain Polyphonous Epiphanies*” (*Blues and Bliss: The poetry of G. E. Clarke*, ed. Jon Paul Fiorentino, Wilfrid Laurier University Press, 2008) egli dichiara di essersi nutrito di “*wanton tons of Afro-Americana, “Negro” verse, come all the way from Harlem, Chitown, and L.A.*”:

I read intensively the glow-in-the-dark names: Langston Hughes, LeRoi Jones (Amiri Baraka), Gwendolyn Brooks, Alice Walker, and Ishmael Reed. But I most adored the sultry, smoky verse of Jean Toomer (see *Cane*), the Southern-fried songs of Sterling Brown, the soul anthems of Carolyn M. Rodgers, the mystical bohemianism of Conrad Kent Rivers, the intellectual dandyism of Melvin B. Tolson, the Africanist musings of Henry Dumas, and, above all, the beautiful, baroque decors, gutbucket music, and history-informed genius of Robert Hayden (1913-1980), himself a pupil of W. H. Auden – and the blues.

E quando viene a descrivere i principi ai quali egli si ispira, oltre che accennare ad una “*sparkling thievery*”, ribadisce la potenzialità dirompente che dovrebbe avere la poesia: “*Ink and voice – the liqueurs of the savage – Ignite the very fire of freedom*” ed è significativo che la penna che dà voce ai suoi pensieri riesca a produrre “*psychological blues*”. C'è sempre nella poesia di Clarke una profonda frustrazione tra il mezzo e lo scopo, che determina la tensione esistente nei suoi versi, da un lato la condanna e l'accusa diretta ad una

tradizione civile e poetica che egli rifiuta e che sente inevitabilmente dentro di sé, e dall'altro il desiderio di raggiungere una sorta di trascendenza, di olimpo positivo a cui approdare, per cui:

*All true songs acknowledge Pain,  
But Love is everything.*

In altri termini, come scriverà in *VI. I for Walter M. Borden, C.M.*:  
*The poet is, the poet is  
A gardener in a graveyard.*

Se questa è la poetica di Clarke, allora mi sento di dire che la sua poesia tradisce una tensione, quasi una dicotomia, tra la realtà e una “verità” ancora indefinita a cui si appella, l'affermazione di valori ideali da riformulare che si riferiscono a concetti di bellezza e di giustizia. È nell'ambito della giustizia, in effetti, che si colloca la bellezza, cioè l'estetico, uscendo così l'estetico dall'ambito astratto ed elitario della tradizione poetica europea, nutrendosi invece delle voci perdute della storia, del fiato rauco della gente reale, di coloro che sono defunti nel viaggio atlantico o sono stati condannati dalla giustizia bianca, sia quando hanno commesso delitti che quando li hanno subiti. Nelle poesie più tormentate della sezione *BLACK Ink*, *À Edgar Mittelhölzer* (narratore della Guyana, morto suicida) e *À Arthur Nortje* (poeta sudafricano, morto per overdose) è proprio la parte giocata dalla ingiustizia e dall'alienazione sociale e umana che prevale. Qui si fa riferimento alle difficoltà incontrate da Mittelhölzer nel corso della sua vita come narratore e si realizza in un attacco feroce contro un mito della letteratura bianca, l'innocente Miranda stuprata da Calibano:

*A delicious rape, eh? Caliban tupping Miranda.  
The white whore whelps a black child: Poetry.  
But it's not Britannia's, it's yours.*

Le ferite della storia diventano il sangue della poesia, sono il soggetto di *spiritual* e di proverbi, di *blues* e di sermoni, di Vangeli e di giornali. La

voce del poeta che vuole diventare poeta, anche se sente urla di madri che si moltiplicano come scarafaggi, si distingue da quella dei poeti inglesi annoiati e schifiliosi, e degli americani che strillano:

*The English poets tut-tut; the Yankee poets yap:  
But the true Negro poet sings and drums and cries.*

Il canto di vendetta che Clarke si sente di pronunciare davanti all'immagine di Mittelhölzer che si dà fuoco (un fuoco che lo manda in frantumi come uno specchio), raccoglie le ceneri che Clarke mescolerà alla terra finché esse non divengano inchiostro "fresh India ink", con il quale dare forma al contorno dei suoi pensieri:

*A black flag of ink  
Proclaiming anarchy – or piracy – in  
a white desert.  
Your ashen heart reveals this ashen  
prophecy:  
All ex-colonial speakers of English be  
liars.*

Anche a Arthur Nortje è associata l'uso di una lingua e di una grammatica che nasce dalla sofferenza in cui è vissuto, che cancella la grammatica bianca dell'esistere:

*Your venacular sops and oozes black  
ink,  
The color of drool out a smashed  
mouth,  
Stammering, dyeing all those white  
grammars,  
Blotting the air.*

Nell'ultima parte della sezione la rabbia si calma davanti alla tomba di Pound a Venezia, e direi che nel resto della raccolta si sperimenta una nuova sensibilità che abbandona i toni veementi e si applica a costruire, a ricostruire, a descrivere sentimenti ed azioni, sempre all'interno di una poetica *black*: questa presuppone che la natura, i luoghi, gli incontri, l'amore siano risonanti di storia e di umana concretezza; l'amore in particolare appare la via maestra percorsa da Clarke, un amore che non disdegna toni sarcastici

ed erotici, ideali ed esplicitamente carnali, a volte rasentando la satira amara che Swift usava nei confronti della sua, pur amata, Celia.

Nella sezione *BLACK Earth* Clarke, pertanto, sembra diventare discorsivo e la sua poesia una wordsworthiana "recollection in tranquillity". La prima composizione, *Towards a Geography of Three Mile Plains, N. S.*, inizia con un atto di memoria: *Remember the well and its water encrusted by ice* ma, come si poteva sospettare, la figura di "Bill Wordsworth" rimane una fugace apparizione. Questa è una terra di forti odori di urina e di escrementi, dove l'unico albero di pere è stato incenerito dal fulmine, dove i dieci comandamenti si leggono sulle finestre di "abandoned, dead-minister-owned house", dove dai pianoforti abbandonati nascono erbacce repellenti. La condanna morale avvolge l'intero paesaggio, persino "The apples shaken from trees were gangrenous blossoms" e tuttavia "you set bulrushes alight", si accende un amore carnale descritto da "kinky ink", che si svolge attorno ai binari della ferrovia, tra zanzare, rovi, ghiaia "in the funk and honey slime". Come si diceva in precedenza il poeta, in *VI, i for Walter M. Borden, C. M.*, è "A gardener in a graveyard" e questo si legge in una visita ai giardini dove il poeta divaga in una esperienza che richiama *The Garden* di Andrew Marvell, ma dove invece egli vive le ambigue sensazioni di una secentesca *Et in Arcadia Ego*. Nell'"Imperial Rose Garden" il disegno geometrico gli suggerisce "mirrors triangulated, assassins' gunfire", e la meravigliosa complessità dei colori gli suggerisce "A political party of Machiavellian intent". L'inganno è presente ovunque in questo paradiso, non c'è mai un lasciarsi andare e vincere dalla natura nella quale, invece, si nasconde una serpe e un veleno. L'aria rosea profuma, ma anche puzza "like a bordello". Gli insetti luccicano tra le succose pere rosse "but teeming Also with maggots as fierce as asps". E così il cielo è color zaffiro "But the round stinks of dying apples, berries", l'acqua dello stagno in "Annapolis Royal's Historic Gardens", è quieta "As lethal flowers", e camminando tra gli alberi egli sente "the reek of rot under a thru-

sting tree". Queste forti contrapposizioni si quietano nelle poesie "italiane" come *À Bellagio (I e II)*, dove la memoria si fa delicata e sentimentale e dove si insiste sull'idea dell'addio ad un luogo certamente amato dal poeta. Alla natura si appella Clarke, alla quale dedica osservazione meravigliata e attenta, ma alla fine della prima strofa di *Nisan* (tempo del calendario ebraico che corrisponde a marzo-aprile) alla pioggia di aprile descritta come "polishing lenses Of water in fields", il poeta ritorna alla condanna politica: "Could such charged endless Churn even scour away Parliament's filth?". Un Parlamento che in *III, iv* di *BLUE* descriveva come "The Great Greasy Way". Si tratta di accenni saltuari in poesie dove prevale, invece, la natura e la passione umana soprattutto nel ricordo di sentimenti d'amore, quasi sempre agognati e perduti, come in *La Vérité à Ottawa* dove la descrizione puntuale e quasi tecnica della città si accompagna al ricordo di un "acidic love that seeped/ Into all the sutures and silences of the marriage" o alla citazione, in *La Vérité à Ottawa (II)*, di altre volubili esperienze amoroze più velleitarie che reali, più costruzioni di parole che atti concreti:

*I suffered vicious, viscous visions  
Of that Bible-toting tease, that hymn-  
singing quim,  
That wriggle of a woman in a squig-  
gle of a dress*

Seguono notazioni come "Their scented émail of baby powder and sweat", "Pythagorean obscenities", una "unique queen, Apricilious", una resa giocosamente linguistica dell'atto sessuale "In a lush organ grinding of plush organs" o addirittura mitica fatica, "Augean cock plunging into Stygian – o Sisyphean – pussy, sapping"; e così si arriva alla sezione denominata *BLACK Eye* che costituisce a mio parere una sorta di purgatorio nel quale il poeta dichiara, in *A Beautiful Plague*, di volere navigare attraverso "The dark fog of amour"; in realtà sembra volersi liberare di ossessioni o liberare un erotismo dalle dimensioni oniriche e cosmiche: sogna in un pasticcio di suoni "how to escalate from conjecture to ejaculate

joy” o immagina una donna che cada come una stella sul velluto di una pelle nera:

*Let her tumble like a star against velvet black,  
Her morals crumbling mine all night.*

O immagina di vedere, in *Watch*, una donna dal passo sinuoso, eroticamente desiderando di trasformare una sciocca ragazza in una “snorting bitch”,

*Her breasts jousting with her blouse:  
Nipples startingly, vividly rigid.*

Nell’universo erotico di Clarke trova spazio uno spirito libertario che rasenta il maschilismo, se non fosse che Clarke distingue tra realtà e immaginazione quando dice in *Gynography*: “Only the dream of Africadia is written here” o quando in *A Beautiful Plague*, ricorre alla favola:

*When Peeping Tom eyes Sleeping Beauty*

*Despair parades through Paradise.*

O quando riduce il sogno erotico alla copula dell’inchiostro:

*Ink copulates with Intellect; Poetry cries out.*

La sua è una glorificazione dell’amore, un godimento poetico più che una reale manifestazione, una visione del mondo attraverso la lente dell’erotismo che risuona nei versi con assonanze e allitterazioni anche in descrizioni della natura, ad esempio in *Nisan*:

*(...)Then lightning*

*Punches down through clouds, while rain’s lush push,*

*Rush, and gush, a crushing inundation,*

*Flushes out snow, but foundations first flowers.*

O quando usa immagini naturali per descrivere il desiderio d’amore:

*Craving to ply gold lacquer upon her limbs,*

*To be that brassy sunlight gilding her snow.*

Le sezioni denominate *BLACK Ice* e *BLACK Cloud* le trovo le meno suggestive, più esplicitamente politiche. Si va da *Moral Maxims* a brevi rifles-

sioni sulla storia del ventesimo secolo, a evocazioni degli assassini di J. F. Kennedy e di Malcolm X “*Black star having wings*”, al ricordo dell’abbattimento delle torri gemelle in *IX/XI*, alla contrapposizione tra il bistrattato Jean Chrétien e Pierre Elliott Trudeau, a cui Clarke ha dedicato un’omonima opera teatrale.

Le due ultime sezioni, *BLACK Light* e *BLACK Velvet*, mi sembrano invece costituire punti di arrivo. Qui la rabbia iniziale dell’uomo che cerca una identità negata come uomo e come poeta, sembra essere svanita e approdare ad una consapevolezza che ha a che vedere, in primo luogo, con l’identità del poeta, ritrovata nella famiglia e nei luoghi di origine e, in secondo luogo, con il sentimento amoroso, qui bel lontano dalle bravate erotiche delle poesie a cui ho accennato in precedenza. È qui che la dicotomia, segnalata all’inizio, si compone lasciando in tutta evidenza la tensione ideale, il desiderio di verità e di bellezza che caratterizzano l’intera opera di Clarke. Se dovessimo adottare una struttura dantesca, Dante essendo poeta che Clarke conosce bene, si potrebbe dire che Clarke è partito da un “inferno” per arrivare, attraverso un “purgatorio”, ad un “paradiso”. In queste sezioni si incontra un uomo pacificato, un uomo che scava dentro di sé divenendo consapevole delle sue origini e della sua umanità. *A Discourse on My Name* ci parla dell’uomo Clarke, mentre *À Geeta* (si confronti con *Discourse on Pure Virtue*, *à Geeta* di *BLUE*) ci parla dell’uomo e del poeta. Nonostante il nome *George Elliott Clarke* riporti a un triple ascendenza, inglese, scozzese, irlandese, egli si dichiara un Africadian, un nome, quindi, il suo, che denuncia “our utter subjection” oppure richiede “a most curious revenge” ed è quest’ultima che il poeta eseguirà.

È subito pronto all’ironia quando traduce il nome *Elliott* nel significato ebraico di *Man of God*, nonostante egli si senta “amongst the bleakest, blackest sinners” e tuttavia il suo nome spiega,

*My constant admiration of virtue,*

*My constant desire for redemption*

Ed è qua una prima verità dell’uomo e del poeta, che si destreggia tra l’es-

sere etimologicamente un “religious man”, uno “scholar” (Clarke) e un farmer (George). Dietro la proiezione di fantasie etimologiche emerge, però, la realtà della storia familiare e umana di Clarke: George è il nome del trisnonno, “*George Johnson, A Mi’kmaq still living when I was born*”; Elliott quello del protagonista Elliott Ness del film *The Untouchables*. E così si arriva a Clarke che è un titolo di dolore:

*The site of my bondage to African slavery*

*In its Caribbean phase.*

Il poeta orgogliosamente rivendica la sua origine caraibica e, allo stesso tempo, sente su di sé il peso della storia:

*But I feel that Clarke is too much a part of clanking history –*

*Anchors, chains, leg-irons, fetters, horseshoes –*

Nel successivo *Mortality Sonnet*, Clarke cambia tono e entra in una fase intimistica. Prima è una riflessione sulla morte, sull’inevitabile inarrestabile invasione del nemico di vene, arterie, nervi e muscoli, tessuti e organi finché anche il cuore “*calcifies to bone*”, e allora Clarke riprende l’orazione *Exegi monumentum aere perennius*, l’idea della poesia che vince il tempo, più duratura del bronzo:

*I hurl these words*

*To shout down Time*

*Just as it becomes Eternity.*

Ma, allo stesso tempo, *à la manière d’Ovide*, si descrive in *III. Iv (BLUE)* è anche terribilmente ironico riconoscendosi,

*Like some sad fool pissing against a hurricane*

*I fling these words against eternity.*

È la dimensione intimistica che prevale in *BLACK Velvet*, dove si trovano le due poesie conclusive della collezione. Direi che *À Geeta* costituisce la esatta conclusione delle immagini di bellezza rappresentata dalle fotografie di Ricardo Scipio che Clarke pone a introduzione di ciascuna sezione, la celebrazione della bellezza nera, che oscilla tra creazione let-

teraria e realtà. In *Gynography*, Clarke paragonava le fanciulle reali alla bellezza celebrata in *Whylah Falls*, raccolta poetica e dramma:

*Among all the beautiful girls down here,*

*Only that one from Whylah Falls is beautiful.*

Le ideali fanciulle si realizzano nella figura di Geeta. Si tratta di una lettura erotica e appassionata della donna che ama:

*Call yourself, glancingly  
"A small, brown woman"*

*for the phrase is exact:*

*You are diminutive, Indian, and a femme.*

e della volontà di dare alla realtà della donna amata una dimensione mitica, lasciandosi andare, come diceva in *IV. ii for Andrea Thompson* a "big words", cioè all'apoteosi dei "just five feet tall" di Geeta:

*But your mind encompasses God  
And your heart compasses the world,  
And you overwhelm even towering fools.*

La figura di Geeta oscilla tra l'erotismo della sua apparizione "whose skin is alive with night-undressing sun" e l'apoteosi mitica:

*Ah Pomona of Mauritius,  
Kali of Île Maurice –*

tra l'erotismo che si manifesta persino negli errori che escono dalle labbra voluttuose "Even your English errors are erotic!" e le spirituali apparizioni lungo le spiagge della Nord Carolina, Barbados e Mauritius quando "some crimson bird-of-paradise erupted from amid slippery greenery" e i veli che indossava erano "just a breeze" e lucenti come la luna dopo la pioggia. Clarke trova in lei la fine dei suoi trascorsi amorosi, un momento di pacificazione in una donna che, sulla scorta di John Donne, egli descrive "As a country no one has colonised". Allora le sue poesie d'amore potrebbero "even outrace you, Time!" e in *III. Iv* immagina un pubblico di amanti che, *Will love and make love and marry  
With some of my words on their lips.*

La poesia che conclude la raccolta si presenta come un testamento umano e poetico. Facendo forse seguito a *Au Tombeau de Pound*, *Le Tombeau de Bishop* in *BLUE* e *Au Tombeau de Pound (II)* di *BLACK*, Clarke immagina di essere arrivato al termine dell'arco temporale della vita e riassume ciò che più valuta di quanto ha vissuto. La poesia appare una continuazione naturale della precedente *A Discourse on*

*My Name*. In questa Clarke parlava di sé all'interno della famiglia e dei luoghi della sua famiglia, in *Will* Clarke parla di se stesso ed è inevitabile che parli di se stesso pensando alla morte. *BLACK*, pertanto, inizia e finisce con due immagini di morte, una esecuzione capitale e un sentimento di morte, che in realtà permette di interpretare la vita. Non ci sono idee eroiche in questa poesia: un semplice desiderio di dove e come vorrebbe condurre la vita:

*I would like, if possible,  
An oasis beside the Atlantic*

con un ampio corollario di gigli e lillà, "a stone bench for lovers", "volumi" di more in agosto e libri da non dimenticare, rum e un luogo dove aspettare che rifiorisca la bellezza di aprile. Le medesime aspettative si riprendono in "For my funeral": lino bianco, fiori selvatici, il cuscino ricamato da sua madre quand'era bambino, musica, tanta musica e soprattutto *The choir doing "Pass Me Not" Mournful, Mournful!*

Un auspicio che si leggano poesie e, accanto alla tomba, in Windsor Nova Scotia, "someone, please, plant Lombardy poplars nearby". ↯

# caraibi e oceano indiano



**Franca Bernabei**

Michelle Cliff, *If I Could Write This in Fire*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pp. 89

Michelle Cliff, nata a Kingston nel 1946, ha vissuto tra i tre e i dieci anni a New York, per poi tornare in Giamaica, completare la sua educazione a New York e Oxford, e stabilirsi definitivamente in America. Eppure, nonostante la discontinuità fisica del rapporto con la sua isola, l'origine giamaicana – come la scrittrice afferma in questa sua prima raccolta di scritti in prosa (in parte già pubblicati nel corso di un arco temporale che va dal 1986 al 2006) – è stata ed è tuttora l'elemento fondatore della sua scrittura e della sua definizione del sé. “I begin in the Caribbean, specifically on the island of Jamaica, and although I have lived in the United States and in England, I travel this world as a Jamaican. Jamaica forms my writing for the most part, and for the most part has formed me” (vii). Ma cosa significa essere “specificamente” giamaicana, e “viaggiare” in quanto tale per un mondo correntemente ritenuto postcoloniale, “ibridato” e globalizzato? Per Cliff, che non approva quelle che percepisce come categorizzazioni semplificatorie, mere espressioni del “gergo” accademico, significa innanzi tutto non dimenticare che

questo mondo è scisso, asimmetrico, tuttora marchiato dalla violenza costitutiva (materiale ed epistemica) che ha segnato il cammino della modernità e lo sfondo storico della dominazione coloniale. “Specificamente”, la Giamaica è stata una colonia fino al 1962, e Cliff, con la sua pelle chiara e la sua appartenenza a una famiglia borghese che si vantava di essere “rossa”, cioè con una componente bianca (frutto, ci viene precisato, degli stupri del passato), ha sperimentato in prima persona le conseguenze di un assoggettamento che divideva e ancora divide questa società caraibica secondo le rigide stratificazioni del colore. Ha vissuto la sua giovinezza (anche durante il periodo new-yorkese la famiglia ritornava regolarmente in Giamaica) in un contesto in cui i creoli avevano pienamente assimilato il *commandement* che inculcava il riconoscimento della superiorità e supremazia inglese, l'egemonia della corona e la trasmissione ai giamaicani di pelle chiara di un'eredità di collaborazione e lealtà nei confronti dei colonizzatori. Non solo. Internamente scissi da una “double consciousness” che li portava a valorizzare la loro parte “inglese” (risultato di un processo di imitazione) e devalorizzare quella che non lo era, a provare vergogna per la “homeland” e contemporaneamente a desiderarla, così come a disprezzare e desiderare allo stesso tempo la “mother country”, gli oppressi si erano trasformati in oppressori. Sulle

ragioni, implicazioni e modalità di questo “insano” avvicendamento egemonico, sintomo di una mancata presa di coscienza, di una irresponsabile incapacità di rendersi conto delle valenze letterali e simboliche del colorismo, Cliff continua a interrogarsi. O meglio, le ragioni per lei sono chiare: ogni aspirazione instillata dall'occidente è diretta a raggiungere il ruolo di oppressore. E, come troviamo in una poesia inclusa nella raccolta, “revolutionaries are made, not born” (3). Eppure, le rivolte, le ribellioni, volutamente ignorate dai dominatori, c'erano state. “They like to pretend we didn't fight back. We did: with obeah, poison, revolution. It simply was not enough” (21). Lei stessa si sente direttamente implicata in questo contorto processo di soggettivazione conseguita attraverso l'assoggettamento, da parte dei subalterni, delle classi più indigenti (e nere): “When did we, the light-skinned middle-class Jamaicans, take over for them as oppressors? I need to see how and when this happened [...] When the house nigger became master” (15). Anche il suo appassionato amore adolescenziale per Zoe, appunto povera e nera (si veda anche *Abeng*, [1984]) dava per scontati i limiti spaziali, temporali, e di classe nell'ambito dei quali aveva luogo. Quando, anni dopo, in una delle sue visite “back home”, Michelle ritrova Zoe, “[h]er front teeth are gone. Her husband beats her and she suffers blackouts” (17). Michelle, invece,

può andare e venire, e infatti se ne va per completare gli studi a Londra. "Why did we wear wide-brimmed hats and try to get into Oxford? Why did we not return?" (16).

In realtà, come Cliff stessa sottolinea alla fine del saggio introduttivo ("If I Could Write This in Fire...") l'intercambiabilità tra i vari *we/they/I* che scandiscono la voce narrante attesta come sia difficile se non impossibile districare il groviglio dell' "inizio". Ma questa, appunto, è la "condizione" giamaicana: una colonizzazione "from without" and "from within", un processo di partenze e di ritorni, di connessione e sconnessione con la propria indigenità. "I and Jamaica is who I am. No matter how far I travel – how deep the ambivalence I feel about ever returning. And Jamaica is a place in which we/they/I connect and disconnect – change place" (31). E se, alla fine, ci si può ritrovare anche "homeless", alla stregua del "fortunate traveller" di Walcott: "To that I would reply that the sea is my home, as are the volcanoes that create the islands, erupting from the sea" (87).

Dunque, quello di Cliff è stato, e continua ad essere, un viaggio, lungo e complicato, orientato verso la ricomposizione della sua frammentazione identitaria e la conquista di una parola pienamente decolonizzata, pienamente caraibica. "It is not a question of relinquishing privilege. It is a question of grasping more of myself. I have found that in the true sources are concealed my survival. My speech. My voice" (26). Una tale presa di coscienza, enfatizzata dalla ripetizione del possessivo, non può essere però racchiusa nell'ambito del personale: come Cliff dichiara in un'altra parte del testo, "I use this speech to craft fiction, which is not a record of myself, which is self-consciously – self-confidently – political" (58). Quanto alle "true sources", riappropriarsene ha significato smettere di occultarle e di lasciare che venissero occultate, annullandosi, "[b]ehind Black and white perceptions of who we were – who they thought we were" (25). Esse sono costituite dalla componente africana, dalle forme artistiche degli antenati, dal patois e

da una storia affondata nel mare o dispersa nelle piantagioni o inselvaticata nella boscaglia, non recuperabile nella sua interezza ma "re-visioned" attraverso il sogno e l'immaginazione – una sorta di mitologia culturale, o di pensiero dell'inimmaginabile (come sostiene in altra sede), che resiste all'indottrinamento e ai racconti del colonizzatore.

È con questo "sguardo informato", "the peculiar lens of the colonized – but one aware of itself" (xi), che Cliff affronta non solo il terreno della propria giovinezza "...a place almost incredible in its beauty. A beauty which can mask a great deal and which has been used in that way" [30] ma anche quello, contemporaneo, del paese in cui vive e che ha dichiarato di amare. L'amore esige una responsabile consapevolezza, e i quattro saggi successivi rappresentano infatti delle incursioni "cross-country" in cui lo sguardo forse più anticoloniale che postcoloniale della viaggiatrice disseziona i luoghi che attraversa per rintracciarvi, come indicava Benjamin, i sintomi del passato che insistono sul presente. Se nella Giamaica di oggi ancora si annidano le strutture e le immagini dei trascorsi coloniali inglesi e della schiavitù, intrecciandosi con la colonizzazione "from within" e la colonizzazione americana, anche l'America (alquanto desolata e desolante) "re-visioned" da Cliff rivela la collisione di simultanee temporalità. La tecnica del *jump-cut*, evocata nel titolo di quello che viene definito un documentario ("Cross-Country: A Documentary in Ten Jump-Cuts") e che dovrebbe enfatizzare la discontinuità delle varie esperienze di viaggio, sembra piuttosto sottolineare come dalla California al Maryland, dai deserti dell'Arizona e del New Mexico agli inferni industriali delle periferie metropolitane, incontri con figure straniate di donne, immagini di linciaggio ritrovate nei musei, apparentemente innocui souvenirs per i turisti e posizioni assolute che ignorano i punti ciechi che sono sfuggiti alla storia, rivelino la realtà di una nazione accomunata dal persistere più o meno subdolo del razzismo, dei pregiudizi, della violenza e dal-

l'assenza di memoria. Memoria che Cliff (si veda, in particolare, "Lynchburgh 2003") vuole chiaramente riattivare. Di qui il suo continuo evocare figure o movimenti che in varie forme hanno segnato la storia degli Afro-Americani. Di qui il suo pellegrinaggio ai siti noti e meno noti della memoria americana, come Lynchburgh appunto, dove dovrebbe essere sepolto (ma la sua tomba non c'è più) Ota Benga, un pigmeo esibito, tra un orangutan e un gorilla, nello zoo del Bronx agli inizi del '900. O la visita, nello stesso cimitero, alle tombe dei Confederati, in cerca della "unmarked negro Row". Ma l'intera città le appare come una necropoli, disseminata di indicazioni che rimandano alla guerra civile. "A place in thrall to death. And the past, far from dead" (68).

Anche un soggiorno in Germania ("Sites of Memory") conferma la ricerca contrappuntistica dell' "altra" storia, sia che questa riguardi l'olocausto o i figli non-cittadini dei *guest-workers* italiani e turchi. E conferma la sua avversione nei confronti degli accademici, in precedenza accusati di compensare con il loro "lingo" la mancanza di comprensione di "imagination entirely foreign to them, beyond their control" (41), e ora colpevoli di cercare un comodo rifugio intellettuale in altri paesi, pretendere di definirne la memoria e di etichettare in modo indifferenziato scritture e identità (in particolare quelle di Cliff stessa) che sfuggono alla loro comprensione. Cliff rivendica invece il diritto non solo di narrarsi ma di incarnarsi e incarnare attraverso il linguaggio la propria "specific" verità ("I am not a metaphor. My place of origin is not a metaphor. I inhabit my language, my imagination, more and more completely. It becomes me. I do not exist as a text. I am spoken into being – Leopold Senghor said of the world. I speak myself into being and with that speech my place of origin" [58]).

A questa fiducia nella parola, e nella sua capacità di creare un mondo nuovo, fa da controcanto la diffidenza manifestata nell'ultimo saggio ("In My Heart, a Darkness") nei confronti di quello che oggi potrebbe sembrare

il dato acquisito, o perlomeno non problematico, di una società multietnica: l'amicizia tra bianchi e neri. Ma, appunto, quando si parla di bianchi e neri il colore della pelle può rappresentare il confine invalicabile della discriminante razziale, e "[w]hen the white imagination is disrupted by matters of race, it becomes agitated". Nel suo caso, la pelle chiara non rientra nei parametri con cui gli euro-americani identificano chi viene dalla Giamaica, e "[w]hen the Other appears to be the One", "[the white imagination's] sense of neatness is disturbed". Di qui l'accusa di essere una "light-skinned non-American – Afro-Saxon – [...] wanting to be black" (87). Di qui, il tocco di "cinismo" con cui Cliff dice di affrontare il rapporto con i bianchi, consolidato da una serie di delusioni dovute al fatto che la maggior parte di loro ha internalizzato la convinzione della propria supremazia. E Cliff, che si muove attraverso questo scenario come un "double agent" ("The most important interracial relationship I have is within myself" [79]), ascolta e impara. "Sometimes it's best to keep one's distance, play the fool, the trickster, Anansi, the crafty spider – the Signifying Monkey –" (82). È questa l'altra faccia della "rabbia" incendiaria che aveva alimentato la stesura del pezzo che dà il titolo alla raccolta? Forse. Eppure, sempre in questa sede, Cliff afferma che nella sua opera i rapporti interrazziali assumono un valore rivoluzionario e al proposito evoca il concetto di agape celebrato da Che Guevara. Precisa anche come questo tipo di amicizia sia "hard-won". A proposito di amicizia, è proprio con l'epitaffio scelto per la propria tomba da Mary Ellen Pleasant, sconosciuta sostenitrice (bianca) dell'impresa di John Brown, e fatta riaffiorare dal silenzio in *Free Enterprise* (1993, 2004) che si chiude il viaggio (testuale) di Cliff. "She was a friend of John Brown". Un altro pensiero inimmaginabile immaginato cosicché le potenzialità, la resistenza e i fallimenti del passato si installano al cuore dell'esperienza contemporanea. e "a new world may be spoken into being" (58). –

**Francesca Torchi**

*Le roman haïtien: intertextualité, parentés, affinités, «Interculturel Francophonies», (textes réunis et présentés par Yves Chemla et Alessandro Costantini), 12, 2007, pp. 254*

Il numero 12 di *Interculturel Francophonies* è interamente dedicato alla letteratura haitiana, con particolare riferimento al romanzo. Il dialogo letterario bachtiniano, la comunicazione intertestuale, la filiazione letteraria costituiscono il filo rosso che guida la singola riflessione dei vari studiosi, suggerita del resto dalle tre prospettive *intertextualité, parenté, affinités* che danno il titolo al volume. Ognuno degli specialisti di cui il numero raccoglie il contributo interroga i testi haitiani da tempo oggetto delle proprie personali ricerche proponendo nuove piste di lettura e, al tempo stesso, ponendo le basi di una nuova riflessione comune e in divenire, per la letteratura haitiana.

Come viene esplicitato nel saggio introduttivo da Yves Chemla, la letteratura haitiana è nata – in ragione della sua postcolonialità – come una letteratura che di per sé ha sempre dovuto fare i conti con una serie di codici preesistenti e, si può dire, dominanti. Una letteratura fatta di relazioni più o meno conflittuali ma, contemporaneamente, anche in grado di produrre contaminazioni fruttuose con quella di espressione francese ma non solo (si pensi alla comunicazione profonda tra Haiti e Cuba che ha prodotto le *réel merveilleux* e il *real maravilloso* ai tempi di Carpentier ed Alexis). Chemla sottolinea cosa significhi questa dialogicità oggi, e la sua rilevanza: essa determina la presenza della letteratura haitiana nel tessuto della letteratura in quanto sistema, ne determina la storicità e la vitalità, la capacità di evolvere, di continuare ad essere attuale e il bisogno di continue e nuove definizioni. È una letteratura che ha le caratteristiche per essere emblematica, per definire alcuni tratti caratteristici della postcolonialità, che può essere osservata e letta da molteplici angolazioni.

Dedicarle questo insieme di saggi è un modo per ribadire la dinamicità e per dettagliarne, seppur in uno spazio contenuto, la complessità d'insieme. Dominique Chancé e Antonella Colletta si concentrano su testi haitiani in cui è esplicito un intertesto non-haitiano. Come seguendo un'oscillazione, le due studiose avvicinano e poi allontanano i testi del corpus scelto mettendone in luce le sostanziali affinità e distanze, speculari ma incolmabili. Seguendo il suggerimento che lo stesso Frankétienne dà in un'intervista, Dominique Chancé mette a confronto *L'oiseau skizophrone* di Frankétienne e i *Finnegans wake* di Joyce attraverso una lettura psicoanalitica del testo. Entrambi manifestazione dell' "écriture du cri", i due romanzi si esprimono con una lingua che subisce una rottura da parte dell'autore, il quale la rende ermetica e opaca, sovversiva nella forma, nel suono e nei contenuti. Il rapporto dei due autori con la loro terra di appartenenza una Dublino che sta 'morendo' e una Haiti senza scampo sotto la dittatura che da un lato avvicina i due autori, dall'altro li allontana. Per Joyce questa rottura, speculare alla frattura della struttura della società, corrisponde a una nuova genesi e non si spinge, come per Frankétienne, fino al massacro totale della lingua stessa. L'idea alla base del saggio di Antonella Colletta è che i testi che dialogano tra loro si possano a vicenda ri-caricare di senso in un'ottica senza dubbio universale. Così Antonella Colletta mette in relazione e avvicina Cesare Pavese e René Depestre. Depestre che ha letto Pavese, e che lo fa trasparire come intertesto evidente, in particolare riguardo alla figura della donna e al suo stretto legame simbolico e reale con la terra. Questa dinamica interpretativa si compie attraverso l'analisi puntuale di due componimenti poetici: *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* dello scrittore piemontese e *La mort coupée sur mesure* di Depestre. La presenza dell'altro come parte integrante del progetto fondatore della letteratura haitiana, un asse del suo paradigma, è uno dei punti focali del saggio di Yves Chemla su *Le tribunal des Grands Vents* di Roland

Paret. Il romanzo di Paret riformula i codici delle culture occidentali in maniera derisoria, grottesca ma anche sublime, proponendo l'interpretazione della cultura haitiana e delle altre messe in gioco. Al centro di questa grande opera di riscrittura, Medusa. La Gorgone diventa emblematica della letteratura e del ribaltamento e reinvenzione che essa è in grado di fare della Grecia e del suo mondo così come di Haiti e del suo vudù. Ma anche dell'eterogeneità della letteratura haitiana assunta come carattere distintivo. In quest'ottica, anche Alessandro Costantini mette in luce la parentela tra la letteratura haitiana e altre letterature attraverso l'individuazione di marche linguistiche nelle quali, in filigrana, è possibile scorgere, come filo conduttore, l'Altro, e il legame con esso. Costantini individua nella figura del cane una metafora ricorrente della condizione umana, come modalità per dare forma, attraverso un singolo soggetto, a una collettività di individui, a un popolo e al suo stato di oppressione. Al centro del corpus oggetto di studio c'è l'haitiano Francis-Joaquim Roy e il suo *Chiens*, messo a confronto principalmente con testi di René Maran e di Ciro Alegría. Oltre che nell'analisi del linguaggio e delle figure retoriche, il taglio semiotico del saggio si rivela in particolar modo nella considerazione della dedica di alcuni di questi testi e della funzione narrativa da essa svolta. La dedica come mini-genere letterario risulta un intertesto e al tempo stesso un paratesto, ammiccamento al lettore, avvertimento della volontà di inserirsi in un sistema di continuità, di ribadire l'appartenenza a un sistema di segni e di senso.

I romanzi che mettono in gioco la memoria appaiono particolarmente interessanti nell'ottica della ricerca collettiva, come dimostrano i saggi di Sarah Davies Cordova e di Alba Pessini. La prima prende in esame *Le livre d'Emma* di Marie-Célie Agnant e *Krik? Krak!* D'Edwige Danticat, pur non escludendo riferimenti anche ad altre autrici haitiane come Evelyne Trouillot. I romanzi delle due scrittrici haitiane esiliate in Nord America mettono in scena un gioco prospettico in cui la memoria, la memoria del-

l'isola natale, proprio a partire dalla condizione femminile, evidenzia la relazione del corpo della donna con la storia e alla geografia di Haiti. Allo stesso modo, ma con modalità narrative differenti, Alba Pessini mette a confronto e traccia le caratteristiche di una forma particolarmente fertile per gli scrittori caraibici: il *récit d'enfance*. Specifica forma di autobiografia finzionale, il *récit d'enfance* si fa interprete di uno sguardo e una visione di Haiti grazie allo spostamento, all'allontanamento temporale e spaziale del narratore. Questa modalità è comunque sfuggente, dai confini fluidi, ricca di contaminazione, e il confronto/dialogo che la studiosa stabilisce tra Laferrière, Dalember e Ollivier, scrittori haitiani dell'esilio, e gli scrittori caraibici di Martinica e Guadalupa, ne ribadisce il carattere non omogeneo, impossibile da ridurre in un'unica definizione o punto di vista. Sempre il tema della memoria è al centro della riflessione di Yolaine Parisot. In questo caso non si tratta solo di memoria di Haiti nelle opere di due scrittori in esilio Danticat e Ollivier ma memoria di una letteratura all'insegna dell'incompiuto, del "cahos-monde" glissantiano. Questa letteratura, strumento e voce di un immaginario e di una visione del mondo, viene proposta come un sistema di significati, patrimonio comune da riattualizzare e da reinterpretare. Diaspora ed esilio diventano allora paradigmi per leggere il mondo e la storia grazie a questo mosaico di riferimenti. Intertestualità significa dunque appartenenza alla letteratura in quanto sistema. È il punto di partenza 'istituzionale' di Kathleen Gyssels, che prende in esame, a partire dal loro successo di pubblico e critica, l'opera di Danticat e della malgascia Rakotoson. Gyssels rileva l'importanza della cassa di risonanza statunitense per il successo della prima, al di là delle problematiche al centro delle opere, che uno sguardo comparatista potrebbe senza sforzi avvicinare. Quello che le allontana è il posto nella "Repubblica delle lettere", (per usare la celebre definizione di Pascale Casanova), nel sistema letterario composto di campi riconoscibili: consacrato quello di Haiti, appena

nato quello del Madagascar.

In questa stessa ottica, il racconto tradizionale dello spazio occidentale viene identificato da Maria Isabella Mininni quale dispositivo narrativo per rilevare la presenza e le caratteristiche di un elemento profondamente haitiano, il *réel merveilleux*, visione del mondo in cui il "fantastico" non stupisce né sorprende, ma è parte integrante del reale. Per Mininni, un ascolto efficace e sensibile della letteratura haitiana significa interrogarsi sul suo realismo magico. Questa specifica visione del mondo profondamente legata a quest'isola e alla sua complessa e intricata storia culturale dà forma a un *romanzo meraviglioso realista*. I miti biblici nell'opera di Dorsinville sono, nel saggio di Anne Marty, un dispositivo discorsivo per rileggere il destino di Haiti ed ipotizzarne un futuro, attraverso una rilettura di situazioni e personaggi. Si tratta di un'intertestualità politica e filosofica, finalizzata alla ricerca e all'affermazione di una nuova etica basata sulla speranza della possibilità di un nuovo inizio, di una visione laica e pubblica della vita e, nello stesso tempo, di un rifugio contro l'angoscia della morte e della solitudine.

Importante la bibliografia relativa ai vari studiosi che hanno partecipato al numero della rivista, specialisti di letteratura haitiana in particolare, postcoloniale più in generale, utile per suggerire ulteriori piste di ricerca sugli autori e le singole tematiche scelte, ma anche per tracciare un quadro esaustivo, correlato e significativo di ulteriori appendici, sviluppi, ricerche e proiezioni

Dedicare questo numero al romanzo haitiano significa non solo sottolinearne la grande fertilità, ma anche evidenziarne la capacità di plurime interpretazioni, associazioni, intertestualità nel tempo ed iscriverne la definitività, preziosa appartenenza al sistema letteratura. ▸



# india



**Sandra Huisman**

Geetanjali Singh Chanda, *Indian Women in the House of Fiction*, New Delhi, Zubaan, 2008, pp. 348

Il mutamento dello spazio domestico e della percezione del luogo come conseguenza dell'incontro coloniale è il tema attorno a cui la studiosa indiana Geetanjali Singh Chanda sviluppa nel volume *Indian Women in the House of Fiction* la sua riflessione sul ruolo e la posizione delle autrici indiane e della diaspora indiana nell'ambito della letteratura in inglese del subcontinente. Geetanjali Singh Chanda è docente alla Yale University, dove insegna all'interno del Women's, Gender & Sexuality Studies Program. L'"Indo-British encounter" portò in India ad un cambiamento sia dell'ambiente, della percezione dello spazio, che dei modi di essere e di pensare e di organizzare lo spazio. "The crucial site of this change", scrive l'autrice, "was the domestic space. Both the actual homes and the relationships within the home were dramatically altered." L'autrice pone accanto allo studio delle modifiche dello stile abitativo indiano le sue riflessioni sull'elaborazione e la riconsiderazione della nozione di "womanhood" e di "Indianness" nella letteratura indoinglese. Geetanjali Singh Chanda accosta alla considerazione del ruolo rivestito dalle scrittri-

ci nella letteratura in inglese del subcontinente al mutamento dei *loci* in cui esse vivevano, da cui e di cui molto spesso scrivevano e scrivono. La sostituzione delle *haveli* con il bungalow portò ad un mutamento non solo di abitudini ma anche nella percezione del proprio ruolo nell'ambito della famiglia e della società indiana più in generale. Le *haveli* e la loro ideologia lasciò il posto a spazi forse più 'moderni', a nuove forme di domesticità. Nel volume, un capitolo è dedicato a quelle che l'autrice chiama "Women-Only Homes" in cui evidenza la problematicità degli spazi delimitati dominati da confini definiti che lasciano intravedere la violenza di una cultura patriarcale di natura oppressiva. Altri due capitoli sono dedicati all'India "As Home", alle "Diaspora Homes", a spazi abitativi quali ad esempio gli appartamenti. Sono numerosi gli studiosi e le studiose che l'autrice cita nel suo saggio, tra le autrici di cui prende in considerazione l'opera vi sono scrittrici quali Attia Hosain, Anita Desai, Rama Metha, Rama Rau e Shashi Deshpande. In *Sunlight on a Broken Column* (1961) la scrittrice Attia Hosain ci narra di un duplice trauma, quello della lontananza nella diaspora dalla propria madre patria e della necessità della scelta di una nuova casa e di una nuova patria che si presentò a molte famiglie con la "partition" tra India e Pakistan. Accanto alla problematica dell'identità nazionale l'autrice pone quella dell'identi-

tà religiosa, che diviene il motivo determinante per il trasferimento oltre il confine pakistano, e dell'uscita dal "purdah haveli world of privilege" di Laila la protagonista del romanzo. Sia *Sunlight on a Broken Column* che *Inside the Haveli* (1977) di Rama Metha narrano dell'istituzione delle *haveli* nel momento storico, scrive Geetanjali Singh Chanda, del loro disfacimento. Nel romanzo di Rama Metha l'ambiente cosmopolita di Bombay si contrappone a quello feudale degli abitanti delle *haveli* del Rajasthan. In romanzi quali *Remember the House* (1956) di Santha Rama Rau, *Thousand Faces of Night* (1992) di Githa Hariharan, *A Matter of Time* (1996) di Shashi Deshpande e *Ladies Coupé* (2001) di Anita Nair tipologie abitative quali la villa, il bungalow e il *kothi*, si sovrappongono a quella tradizionale delle *haveli* mettendo in dubbio una reale rottura con i modelli non tanto architettonici quanto tradizionali di interazione sociale. →

# irlanda



**Patricia Kennan**

Benjamin Black, *Christine Falls*, London, Picador, 2006; *The Silver Swan*, London, Picador, 2007. Trad. it. Dove è sempre notte, Milano, Guanda. 2007; Un favore personale, Milano, Guanda, 2008, (trad. Marcella Dellatorre)

.....

**John Banville's venture into crime fiction: *Christine Falls* and *The Silver Swan*.**

John Banville's mainstream fiction is well-known for its unsettling proings into the mechanisms and mysteries of the human condition. No surprise, therefore, to find him venturing into crime writing of a noir fiction slant, as ushered in by his *nom de plume*, Benjamin Black. And no surprise to find that his crime stories are as unsettling as his previous production. True, elements of standard noir fiction are there - sex jazzing up the narrative drive and a self-destructing protagonist/investigator getting enmeshed in the misdeeds. But the "Blackland" in which *Christine Falls* and *The Silver Swan* take place goes well beyond the norms of a literary subgenre to construct a dystopic world vision that is as distinctive and chilling as Graham Greene's squalid, seedy "Greeneland" with its population of losers and drop outs. The hub of "Blackland" is a drab and dreary Dublin of the early 1950s, well

before its makeover into the chic, go-getting boom town of the turn of the century. Rurality still impinges with drays, Clydesdales, donkeys and dung, while the streets ring with country accents. A mixed marriage still means between a Catholic and a Protestant (Papist and Prod), under the stern eye of a Church applying implacable rules and regulations and offering few signs of comfort or consolation. Banville's Dublin indeed works as powerfully in his texts as Edinburgh does in Ian Rankin's. It is the microcosm of a troubled society, unable to sort out issues like violent, incestuous fathers and shoals of unwanted babies, as well as being marred by a general sense of malaise engendered by "race-memories of the Famine and the death-ships". As yet no possible buzz or sense of exultation for Eire's success story, and no beating the birth-control ban by training up to Belfast for the Pill or boating over to London for a legal abortion. The notorious Magdalene laundries still loom large, taking in and over the "fallen" women and handing out their babies for adoption, both official and unofficial. In this context it is indeed a wise child that knows its own father, or even at times mother. It is no coincidence in fact that Quirke, the protagonist of both fictions, is an orphan (though it's not so hard to work out who his real father is), and he himself has evaded fatherhood, so setting off a complicated chain of consequences. Nor is it hard

to identify the real mother of his niece Phoebe, given the clues about hair colour teasingly scattered through *Christine Falls*. As Quirke's name suggests, he is an oddball, a pathologist/investigator with a bent for lucubration, a Prufrockian ditherer and blunderer, most at ease in his underground laboratory among his corpses, whose secrets he finds less complicated to dissect than those of the living. Small-footed but of enormous build, he is often compared to a crow in his long flapping coat ( scavenging among the living and the dead?). No muscle man, not body proud, yet attractive to women, seduced more than seducing.

The plot of *Christine Falls* is woven around the issue of unwanted babies, from Quirke himself to the newborns shipped out to Boston. With the death of Christine Falls severing a mother from her child, a parallel montage tracks their destinies, intertwining the lot of the baby farmed out to poor whites in Boston with Quirke's enquiries into the reasons for his obstetrician brother-in-law falsifying Christine's death certificate back in Dublin. The conspiracy widens, bringing in the upper echelons of Catholic society, stretching over to Boston and also leading to other deaths. The dénouement still manages to cause surprise and add a final turn of the screw, revealing Quirke's own unconscious role in the conspiracy, with an action born of grief and suffering almost twenty years earlier.

Personal involvement is initially very slight in *The Silver Swan*, where an old school friend Billy Hunt begs Quirke not to conduct an autopsy of his beautician wife Deirdre, presumed to have drowned herself. A kind of dual montage then follows, one strand looping back and tracing Deirdre aka Laura's struggles to make good, her marriage to Billy, involvement with two hustlers, a spurious faith healer Mr Kreutz, and just as shady business partner/lover, Lesley White. It is a more limited plot line than in *Christine Falls*, focussing on flotsam and jetsam survivors from WWII trying to make it in post-war Eire, from the German/Indian healer/porn-photographer to Deirdre's feckless no good English business partner and lover.

The second strand is more disturbing, tracing Quirke's increasing involvement in the case, with his daughter starting an affair with the Leslie White and he with Leslie's wife. As a sequel to *Christine Falls*, *The Silver Swan* offers an even gloomier vision of Quirke's relations and relationships - his adopted brother, dying adopted father, the two dead women who stood and still stand between them, his highly-strung daughter. In a nutshell, the very Irish theme of how the past can shackle and paralyse the present. Fifty years on and the middle class is as depressed and depressing as in Joyce's times. Brio or chutzpah only come from outsiders, the Southern belle Rose, the Indian Kreutz, the English conman White and Deirdre struggling to make her way up from the pits.

In his role as investigator Quirke is essentially a loner, bereft of any sidekick - no Watson to his Holmes, no Hastings to his Poirot, no confidant with whom he can thrash out the evidence and postulate on whys and wherefores. And his conversations with the police are laconic, reticent and diffident, obfuscating rather than clarifying. More than dialogue and action in fact, indirect and direct thought carry much of the weight of the story-line, tracking the thoughts of the various characters and so creating a multi-voiced, pluri-thought narrative. The strength of this kind of

fiction is that it illustrates the complexity of existence, the weakness surfaces when the thinking becomes banal, sloppy and/or unpleasant ( as indeed people can be). However true it is to reality the commonplace, naïve and/or crude can grate on the ear and distance the reader, as happens at times in these two novels.

*Christine Falls* and *The Silver Swan* are not crime stories for those after the fast-paced action-packed noir. Yes, there are gruesome hard-hitting details like the descriptions in the path lab, yes there plenty of twists and turns and erotic interest ( Banville is especially good at expressing feeling, repressed emotion, enforced reticence, sexual awareness), but much of the charm lies in the detail, which needs to be savoured slowly, like a good wine. Music drifts in and out of the pages, for example, like the famous old folksong refrain "Down among the Dead Men", quoted to underline Quirke's *locus amoenus*. Quirke hums the Inkspots' famous period piece "Sin to tell a lie", ominously heard again by a victim before she is done to death. Humorous touches can intervene, as with fifties tops of the charts later made world famous by Elvis Presley being summarily dismissed in the terms of "some heartsick hillbilly on the cab radio twanging away about hound dogs and lonesomeness and love". A few deft touches skilfully sketch in Dublin and its *mores* - topography, hotels and haunts, pubs as male territories off-limits to respectable women, heavy drinking and smoking, desolate sink estates, rain and wind. Clothing identifies the period - the blue-jeaned American girl with blouse bow-tied at the waist Marilyn Monroe style, the maid/nurse/floosie with a fox stole complete with the animal's head. Only one note is less sure - that of the niece changing into slacks before joining a formal reception. (Your reviewer and her age group only remember Katherine Hepburn swanning around in such pants and flaunting her elegant hips in the fifties - they recall trousered middleclass females only becoming acceptable in the sixties, and then only on informal occasions.) Banville's talent for cameo portraits has not waned. The fullest is that of

the Brendan Behan clone, while the Jewish assistant is described as "a puckish fellow with a sickle of a nose and glossy black curls tumbling on its forehead", and the stewardess sizing up Quirke appears as "frisky-eyed". The pub portraits come close to Grosz-like caricatures, as in "a large florid woman in purple, holding a glass of stout in a beringed hand, winked at her and smiled, showing a mouthful of gapped and tobacco-stained teeth; the man with her was lean as a greyhound with colourless, flat and somehow crusted hair". There are telling uses of similes like "telephone squatting toadlike by his elbow" (shades of Larkin here rather than Heaney?). For the reader who relishes word play there are also witty asides over language - an uneducated confusion between "biretta" and "Beretta", and meditations over a possible rhyming slang origin in a neologism (?) like "brasser". All in all, the two novels make for interesting reading, especially rewarding for their portrait of Eire in the 1950s, before reforms in education, health and the economy put the country into pole position to take off with the European Union. And rewarding too for the way noir elements are worked into the social comment. A lot is being said about human relationships as the plots twist and turn towards their conclusions. There is room in the crime fiction gallery for Quirke and other adventures: Time, therefore, in which to review *The Lemur* (2008), Banville/Black's latest experiment in crime writing, misdeeds in New York with, of course, Irish connections, but no Quirke. -

**Loredana Salis**

Ciara Breathnach and Aoife Bhreatnach (eds.), *Portraying Irish Travellers: Histories and Representations*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 117

.....  
Gli *Irish Travellers* sono una minoranza etnica irlandese. La seconda

per numero nel Nord, questa comunità nomade e indigena conta oggi oltre 28.000 unità residenti nell'Isola. I *Travellers* vanno di villaggio in villaggio vendendo manufatti o bestiame, barattando materiali usati o riparando oggetti metallici. Fino alla prima metà del 1900 si spostavano in piccoli gruppi all'interno di circuiti poco estesi stando coi caravan sul ciglio della strada per periodi di circa due settimane. All'indomani della Seconda Guerra Mondiale questo stile di vita fu investito dal processo di urbanizzazione che interessò il continente europeo e che nel caso degli *Irish Travellers* comportò anche una serie di misure governative atte a "risolvere il problema" del nomadismo in Irlanda. Parlare di nomadismo in termini di "emergenza sociale" o addirittura di "patologia" significava negare quello che è forse l'aspetto identitario più importante delle etnie non sedentarie. Di fronte al "problema" dei *Travellers* il governo irlandese ricorse a una politica di assimilazione e criminalizzazione della cultura itinerante, considerata per altro una forma deviante di vagabondaggio e parassitismo sociale. A monte di tale visione vi è una concezione errata delle loro origini: per alcuni essi risalgono al 1800 e discendono dalle classi contadine espropriate in seguito alla colonizzazione britannica; in realtà, gli *Irish Travellers* sono presenti nell'Isola da secoli e hanno una propria identità culturale *altra* da quella autoctona e stanziale.

La storia dei *Travellers* è contrassegnata da opinioni spesso fuorvianti che a loro volta nel tempo hanno indotto a forme di razzismo endogeno da parte sia delle istituzioni che della gente comune. Alla lotta per il riconoscimento della specificità culturale dei *Travellers* si è affiancato, negli ultimi anni, l'interesse accademico di chi si occupa di integrazione sociale in rapporto alle varie minoranze etniche dell'Isola. Si parla tanto di riconoscimento quanto di rappresentazione, ed è in questo filone che si inserisce la raccolta di saggi curata da Ciara Breathnach e Aoife Bhreatnach.

*Portraying Irish Travellers: Histories and Representations* fa tesoro di auto-

revoli studi quali *Irish Travellers: Culture and Ethnicity* (1996) e *Racism in the Irish Experience* (2004) per affrontare il problema della non visibilità storica e sociale dei *Travellers* a dispetto di numerose rappresentazioni che si riscontrano nella letteratura, nella tradizione orale e nelle arti figurative irlandesi. La raccolta – sette saggi ad opera di antropologi, socio-linguisti, storici e operatori sociali – si propone di dimostrare che i *Travellers* hanno una coscienza storica, e una loro storia che esula dalla versione ufficiale dei fatti del passato ma che è pur sempre valida e degna di essere narrata. Di ciò parla Sinéad Ní Shúinéar, antropologa alle prese con il dialogo interculturale tra comunità nomadi e stanziali, dialogo reso difficile tanto dalle idee preconcepite dell'osservatore esterno quanto dalla riluttanza e diffidenza del suo target (cap. V). Il saggio sottolinea, e a ragione, che parlare di storia come visione "condivisa, immutabile, lineare e verificabile" nel caso dei nomadi è "pura follia etnocentrica".

Analogamente Michael McDonagh ripercorre la sua esperienza presso il *Navan Travellers Workshop* offrendo un interessante resoconto della storia sociale della comunità irlandese degli ultimi quaranta anni (cap. VI). Il *Workshop* è un comitato per il coordinamento di progetti e attività interculturali che interessano le comunità nomadi e quelle stanziali e per la raccolta e divulgazione di materiale informativo sulla cultura *traveller*.

La gestione di tale materiale è il tema dei capp. I e II, incentrati sul problema della reperibilità e scarsa attendibilità delle fonti storiche. Si fa riferimento in particolare alle statistiche ufficiali del 1900 in cui non compaiono né i *Travellers* né i *landless people* poiché non proprietari di beni immobili. I due gruppi vengono spesso confusi l'uno con l'altro sebbene i *landless people*, persone indigenti e fuorilegge, praticino il nomadismo esclusivamente per motivi di sostentamento e non culturali, e non siano pertanto "nomadi" in termini etnici. Si richiama l'attenzione su certe inesattezze perché è proprio a partire da esse che scaturiscono atteggiamenti

ostili e di intolleranza a danno dei *Travellers*. A tal proposito, nel suo studio dedicato al ruolo sociale delle fiere e della vendita porta a porta nell'Irlanda pre- e post-urbanizzazione la Bhreatnach riferisce che i *Travellers* godevano un tempo di prestigio e stima presso le comunità stanziali con le quali intrattenevano buoni rapporti diplomatici e d'affari, e che negli anni Cinquanta il declino dell'organizzazione rurale comportò il tramonto delle fiere, e successivamente del porta a porta andando a creare una "rottura irreparabile tra caravan e focolare domestico".

Il rapporto tra comunità nomadi e stanziali fa da sfondo alla riflessione di Alice Binchy sulle origini della lingua *Shelta*, e sul ruolo della stessa nei processi di formazione dell'identità e conservazione della specificità culturale comunitaria. Si parla di "legittimità" della *Shelta* considerata dai non nomadi "gergo" o addirittura "codice segreto" di minoranze fuorilegge, ma ritenuta dai *Travellers* la loro lingua. Se una lingua è espressione della cultura di una comunità e la comunità è intesa come contesto fisico condiviso, che dire della *Shelta* e dei *Travellers*? La Binchy è convincente nel sottolineare come nel caso dei nomadi il contesto assuma i connotati del caravan o anche solo del nucleo familiare con chiare implicazioni a livello linguistico. Lo *Shelta*, difatti, manca di una grammatica *strictu senso* e conta un vocabolario limitato rispetto alle altre lingue ufficiali. La comunicazione però non è necessariamente verbale; ciò che conta è il senso di comunità e la condivisione di un *background* culturale distinto e distinguibile. È in tale senso che lo *Shelta* sopravvive, e in quanto lingua è espressione valida dell'identità *traveller*.

Un aspetto notevole del rapporto tra comunità nomadi e sedentarie è l'"esotizzazione" del *Traveller* e i relativi *discourses on nomadism*, pratiche discorsive cui attingono le opere letterarie e figurative dedite alla rappresentazione degli *Irish Travellers*. Paul Delaney fa riferimento a un modello "generico" di nomade creato per la fruizione da parte dello scrittore non nomade e che egli riscontra

nelle opere di James Stephens (cap. IV). Stephens si oppone all'ideale romanticizzato e idilliaco del *tinker* – il nomade fuorilegge, violento, promiscuo, e indomabile proposto dai letterati dell'*Irish Revival* – e tuttavia si serve di stereotipi analoghi. Portavoce e detrattore della medesima tradizione, Stephens ricerca modelli “tipicamente antinomadici”, creando personaggi vicini ai cicli della natura, generalmente vivaci, che vivono al di fuori della società organizzata e di un sistema capitalista fortemente osteggiato dallo scrittore stesso. La sua è un'opera chiaramente e strategicamente ambigua, o forse è semplicemente “testimonianza della difficoltà di scrivere al di fuori e contrariamente a sistemi discorsivi stabiliti”.

Altrettanto ambiguo risulta essere l'approccio di Jack B. Yeats (cap. IV). In una riflessione suggestiva, sebbene a tratti contraddittoria, Julie Brazil descrive alcuni dei lavori più significativi dell'artista sostenendo a più riprese come subisse il fascino di un ideale tradizionale di nomade e percepisse numerose affinità con la società sedentaria. Nel dipingere i *tinkers* Yeats era solito esaltare il loro isolamento: *A Tinker* (1905) ritrae un uomo dal volto incattivito; *outsider* per eccellenza e riflesso della paura dell'altro da parte della comunità stanziale. Analogamente *The Tinker's Curse* (1905) propone l'immagine di un uomo che si dimena con fare minaccioso, il che ci ricorda come la gente comune attribuisse ai nomadi poteri magici e li ritenesse in grado di portare fortuna o disgrazia nella vita altrui. Diversa è la rappresentazione delle *tinware lasses*, le donne nomadi, che in Yeats sono generalmente giovani, di aspetto gradevole e più equilibrate rispetto agli uomini. Impegnate nella vendita porta a porta, queste donne gestiscono le relazioni diplomatiche preservando i buoni rapporti con la popolazione stanziale. La buona predisposizione verso i personaggi femminili è riconducibile al background borghese dell'artista, cresciuto in un contesto, quello vittoriano, in cui l'ideale femminile era “costruito sul rispetto morale e sul senso di domesticità”. Secondo la

Brazil, tale senso di domesticità mancherebbe ai *travelling people yeatsiani* che non sentendosi al sicuro all'interno del focolare domestico hanno con esso un rapporto quasi conflittuale. Non a caso i *tinkers* di Yeats occupano generalmente spazi esterni mentre le donne “non tengono in braccio i propri figli”. Così suggerisce in maniera coerente, ma poco convincente la Brazil, la quale avanza in chiusura la più plausibile ipotesi che la rappresentazione del rapporto tra nomadi e contesto fisico nei dipinti di Yeats risenta di quelle pratiche discorsive già indicate da Delaney, e che pertanto l'artista non riconosca caravan e tende alla stregua del convenzionale focolare domestico.

Il volume riesce nel proprio intento di dimostrare come esistano ritratti e storie spesso fuorvianti degli *Irish Travellers*; riesce altresì a mettere in evidenza il problema della scarsa visibilità delle comunità nomadi irlandesi e tuttavia omette informazioni generiche che un lettore non informato non dovrebbe ignorare. Mancano inoltre riferimenti alla condizione attuale dei nomadi irlandesi, e al fatto che i *Travellers* siano ancora oggi *outsiders* d'eccellenza, socialmente emarginati e esclusi dalla Storia irlandese. Manca la loro voce, insomma, e un esempio di rappresentazione della cultura *traveller* per mano degli stessi *Travellers*. Sarà vero che un autore esterno alla cultura nomade non necessariamente ricade in modelli “riduttivi e razzisti” (Delaney) ma è altrettanto vero che la sua versione della storia risentirà di una visione necessariamente esterna e di parte. →

**Francesca Romana Paci**

Catherine Dunne, *At a Time Like This*, London, Macmillan, 2007. Trad. it. *Se stasera siamo qui*, Guanda, 2008, (trad. Paola Mazzarelli) pp. 269

.....

Da quando ha pubblicato il suo primo romanzo, *In the Beginning*, nel 1997, Catherine Dunne ha percorso molta

strada, come scrittrice e come ricercatrice. Ha ottenuto sempre più successo e si è guadagnata il rispetto anche di quei critici che erano inizialmente sospettosi della scrittura dell'amica e collega di scuola di Roddy Doyle, che Doyle sosteneva con molta energia. Alla prima opera, *In the Beginning*, sono seguiti altri cinque romanzi, *A Name for Himself*, nel 1998, *The Walled Garden*, nel 2000, *Another Kind of Life*, nel 2003, *Something Like Love*, nel 2006, e *At a Time Like This* nel 2007. Inoltre Catherine Dunne ha pubblicato nel 2003 uno studio, sotto forma di testimonianze, sugli emigranti irlandesi a Londra, *An Unconsidered People: The Irish in Sixties London*; un libro ricco di dati e situazioni; “oral history” la cui lettura coinvolge e spinge a cercare di sapere ancora di più su quel particolare estesissimo fenomeno migratorio. Tutti i suoi romanzi, e con essi anche il lavoro sulla migrazione, *Un mondo ignorato. Gli irlandesi dell'ultima generazione*, sono pubblicati in italiano dall'editore Guanda.

Il primo romanzo, pubblicato in Italia con il felice e fortunato titolo di *La metà di niente*, è stato recensito sul n.3 di Tolomeo (1997); il secondo, in italiano *La moglie che dorme*, è stato recensito sul n.4 di Tolomeo (1998-99), numero nel quale sono anche state pubblicate, per dono dell'autrice, le prime pagine, fresche di scrittura, dell'allora inedito terzo romanzo *The Walled Garden*, intitolato in italiano *Il viaggio verso casa*, e in seguito brevemente recensito sul n.5 di Tolomeo (1999-2000). Per non avere recensito i due romanzi seguenti, il quarto dedicato alla vita di tre sorelle della classe medio-alta irlandese e ambientato nei complessi decenni della fine dell'800, il quinto, ancora un'altra storia femminile di dolore, forza, e ri-affermazione, nell'Irlanda nostra contemporanea, dovremmo fare ammenda.

La narrativa di Catherine Dunne ha come figure centrali costanti le donne. È così anche in questo suo ultimo romanzo, nel quale le donne agoniste sono quattro, quattro amiche che si sono conosciute molto giovani all'università, al Trinity College, hanno intrecciato le loro vite e hanno

continuato a vedersi per venticinque anni in programmati incontri quasi mensili. Claire, Maggie, Nora e Georgie, quindi erano studentesse negli anni '80, appartengono alla classe media e medio-alta (come il Trinity College suggerisce subito), non hanno particolari problemi di denaro, anzi, hanno una buona cultura, sono tutte più o meno belle o comunque attraenti. La struttura narrativa di Catherine Dunne nei suoi romanzi, e questo non è una eccezione, offre ai lettori un percorso nel tempo nel quale scene e momenti del presente si alternano a scene e momenti del passato, che sono naturalmente creati in funzione del presente, per portare i personaggi in direzione di una possibile comprensione del proprio cammino. Gli episodi di ri-presentificazione del passato sono, come nei romanzi di Henry James, momenti di avanzamento dell'azione e maturazione. L'auto-analisi non è sempre completa, non è diretta, anzi a volte è vaga e opaca, ma è un avanzare verso una maturazione personale e sociale, comunque quella maturazione si voglia condividere e/o giudicare.

Nel prologo di *Se stasera siamo qui*, dopo un paio di pagine enigmatiche ma molto fluide, dalle quali, per esempio, i lettori sanno che le vicende si svolgono dopo il 2000, perché la moneta corrente è l'euro, attraverso il ricordo della voce femminile narrante sono presentate le quattro signore dublinesi al centro della narrazione, riunite a casa di una di loro, Nora. In questo modo ci sono tecnicamente fornite le informazioni necessarie – Catherine Dunne è una scrittrice generosa con i suoi lettori. Nel primo capitolo, guidato narrativamente da Claire, siamo condotti nel passato, al primo, o quasi, incontro di Claire e Georgie (Georgina). Un aspetto particolarmente importante è dato dalle differenze, suggerite con molta abilità di scrittura, tra come ciascuna delle donne sente e valuta se stessa e come è vista e valutata dalle altre. È un procedimento di costruzione dei personaggi che Catherine Dunne usa spesso e che ha affinato nel tempo. Così sono messe in luce le insicurezze, gli inganni, gli errori, ma anche le quali-

tà umane e intellettuali delle agoniste. Nei primi discorsi di Claire e Georgie è anche impostata una immagine sociale dell'Irlanda, della famiglia irlandese e della condizione femminile.

Nel secondo capitolo la voce narrante è Georgie, e il *setting* è il presente. Georgie ha lasciato l'Irlanda (nel Prologo) ed è in Italia a Volterra, "in my rented villa", dice, "in an exultation of welcome, dizzy on champagne and stars and velvety darkness" (Cit., 48-49). In seguito sapremo che Georgie comprenderà quella villa. Il tema dell'Italia si potrebbe commentare a lungo, perché ha una storia molto lunga e molto ricca, basti, comunque, ricordare, per tacere Henry James, il tema italiano in William Trevor, scrittore che Catherine Dunne ha più volte affermato di ammirare e di prendere a modello. Nel terzo capitolo la voce è quella di Maggie, quindi nel quarto capitolo ci si aspetterebbe la voce narrante di Nora, ma non è così: la voce è ancora quella di Georgie, che, in Toscana e non in Irlanda, nella prima riga del capitolo esclama "So. It is good to be home." (Cit., 84). Il tema italiano si amplia, con tonalità manieriste, ma calde, e dettagli che includono la lingua, il cibo, i modi di fare. Le vicende e le personalità delle quattro amiche, comunque, si sono delineate. Per consentire il piacere della lettura, le vicende, soprattutto, quelle a sorpresa, non si possono anticipare.

Nel quinto capitolo arriva finalmente la voce di Nora, che si era sposata senza concludere i corsi universitari e che aveva stabilito e organizzato gli incontri mensili con le amiche. La personalità di Nora è molto diversa da quella di Georgie e Claire, forse troppo insistita, ma ha le sue pieghe, le sue sorprese, e soprattutto un suo segreto – un segreto non molto inconsueto per una giovane donna inesperta, sia nella società irlandese sia altrove. Nora è una figura tradizionale, un *déjà vu*, ma non manca di calore, anche se, ancora una volta, come nel suo primo romanzo, Catherine Dunne tende a privilegiare toni teneri e positività umane e del caso che tutti vorrebbero incontrare, ma che la realtà

non concede spesso. Nora è fortunata, nonostante la sua vicenda giovanile dolorosa, ora può permettersi di rivelare il passato: "I think that a lot of secrets will be revealed this evening. I know that Maggie is building up to something, and Georgie was very evasive the last time we met. As for Claire, I feel sorry for her sometimes, despite all her talents and her beauty. I think she would have loved to be a mother. I may be wrong ... I've caught something in her eyes when she look at our children ... all eight of our children, Maggie's and Georgie's and mine" (Cit., 120-121).

Sarebbe interessante, ma certamente troppo lungo, seguire il romanzo capitolo per capitolo con l'alternanza delle voci, Claire, Georgie, Claire, Maggie, delle quali Georgie è palesemente la voce dominante. Il nono capitolo, affidato a Claire, è in realtà leggermente anomalo, ma è il successo *dénouement*. L'amicizia delle quattro donne è forte e duratura, ma lo sono anche la reciproca minuziosa crudeltà, le ostinazioni dei giudizi, i comportamenti. Tutte e quattro possono essere dure, impietose, sleali in amore, e quasi vendicative – anche se non sono, ovviamente, assenti le sofferenze.

Il romanzo si protrae per dieci capitoli e si chiude con un Epilogo, affidato, simmetricamente al Prologo, alla voce di Georgie. Georgie è una sorpresa, come le altre, ma più delle altre, anche se l'Epilogo è preparato una ottantina di pagine prima, quando Georgie nella sua villa toscana ricorda "For ever. *Per sempre*. That is what I was mulling over two nights ago as I made dinner for the last time in my suburban Dublin home ..." (Cit., 188); non dice 'rich, comfortable, affluent', ma ormai i lettori lo sanno. Nelle pagine che seguono la voce di Claire conferma tutto: "What you mean gone?" (Cit., 196). Georgie ha anche a disposizione molto denaro; le amiche a turno commentano e raccontano. Ma non solo Georgie, anche Maggie è una sorpresa, che non si vuole anticipare, perché è uno dei *coup de théâtre* nei quali Catherine Dunne eccelle. Gli eventi e le vicende di Georgie, Claire, Nora e Maggie sono molte di più e più complesse di

questi pochi accenni, e se a volte suona qualche nota di improbabilità, la lettura è sempre avvincente.

Nell'Epilogo, quello che Georgie persegue è palesemente un bilancio del passato, un bilancio dei suoi successi, delle sue rinunce, viltà, imprese, improbabili amori e scelte, e anche del matrimonio dal quale è appena fuggita: "And yet, and yet, and yet. I have been a good wife. I have given birth to and mothered two daughters. I have been faithful, after my fashion ..." (Cit., 247). Nelle ultime pagine Georgie si difende e si scopre: "Because no matter what, I am a realist. Am I heading for disaster in ten years' time when I am fifty-four? Robbie will then, most likely, be an even more handsome thirty-four-year-old man in his prime." (Cit., 268). Non a caso poco dopo compaiono le parole "fairy-tale". Ma Catherine Dunne fa dire a Georgie "no regrets", e le fa concludere il romanzo con note *bitter-sweet*. "Whatever happens, we'll share the moment. After all, its the only one we have," Forse! o forse è proprio una *fairy-tale*, e le *fairy tales* sono spesso anche crudeli. →

**Donatella Abbate Badin  
Ilaria Oddenino**

Anne Enright, *La veglia*, Trad. it. Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2008, pp. 289; *The Gathering*, Londra, Jonathan Cape, 2007

La veglia funebre, con il suo corredo di sbornie e rese dei conti famigliari, è uno dei *topoi* più visitati della narrativa proveniente dall'Irlanda a incominciare dalla più famosa delle veglie, quella di Finnegan. E spesso, come in quella joyciana, la ricerca di senso che caratterizza questo momento di passaggio avviene attraverso un totale sovvertimento della memoria e del linguaggio. Altro tema ricorrente è quello delle famiglie numerose che un tempo erano frequenti in Irlanda e nelle pieghe delle cui storie si nascondevano non pochi scheletri.

Il romanzo *La veglia* di Anne Enright, che ha vinto il prestigioso premio letterario Man Booker Prize per il 2007 ed è stato brillantemente tradotto in italiano da Sergio Claudio Perroni per i tipi di Bompiani, non costituisce un'eccezione: fra i pochi fatti certi di un romanzo in cui poco è certo, compaiono numerosi *topoi* della narrativa irlandese, primi fra tutti una dolorosa veglia e una famiglia numerosa (dodici figli fra i sopravvissuti e i morti). Le idiosincrasie di questa famiglia, che Veronica, la voce narrante, evoca nel corso del romanzo rivelando alcuni scorcio del passato, sono racchiuse e sintetizzate nel momento cruciale della veglia stessa, il ritrovo del "clan" degli Hegarty per dare l'ultimo addio a Liam, il fratello con cui Veronica era più intimamente legata, che si è tolto la vita in mare al largo di Brighton in un momento di ubriachezza.

La voce narrante segue il flusso di coscienza di Veronica, trentanovenne dublinese che cerca nella storia della sua famiglia, in parte ricordata e in parte immaginata, il perché del suicidio di Liam. E poiché, come dice la Enright in un'intervista concessa a *Panorama*, "la vita non è lineare" e neppure lo è il flusso di pensieri che vuole ricostruirla, la struttura stessa del romanzo risulta complessa, avviluppata su se stessa, dettata da una specie di monologo interiore in cui ricordi puntuali e illazioni sulla vita e gli amori dei vari membri della famiglia, farneticazioni e sequenze oniriche aprono larghi squarci del passato. Il romanzo è costruito su concatenazioni non sempre esplicitamente coerenti di pensieri e associazioni inquietanti, e di storie intricate e instabili continuamente rielaborate e arricchite di nuovi dettagli; il lettore è condotto attraverso un labirinto di speculazioni e ambiguità, intervallate da pochi fatti sicuri, verso un finale aperto, in cui Veronica, fuggita da Dublino dopo i mesi di insonnia e di tormento che seguono la veglia, si ritrova nel non-luogo di un albergo nell'aeroporto di Gatwick, in preda a una "paralisi" più freudiana che joyciana, incapace di reagire alle conseguenze del trauma che ha subito forse personalmente o per l'interposta persona del

fratello. Ferma davanti al bancone degli imbarchi non si sa se riuscirà a riprendere un aereo per ritornare alla sua famiglia a Dublino.

Attraverso questi elementi di indeterminatezza e la mancanza di una voce autorevole all'interno del romanzo, Enright sfrutta le possibilità di ciò che Wayne C. Booth, in *Retorica della Narrativa*, chiama narrazione "inattendibile"; di fatto, il lettore non sa mai fino a che punto gli sia concesso affidarsi al narratore, e la mancanza di chiare linee guida lo porta a essere in balia delle congetture, talvolta quasi deliranti, della protagonista.

È chiaro fin dall'inizio che Veronica è pervasa da un bisogno impellente di dar voce a un episodio cruciale della sua infanzia, ma è egualmente chiaro che il compito che si appresta ad affrontare sarà tutt'altro che semplice. I contorni di questo ricordo sono sfocati al punto da far dubitare che l'evento sia realmente accaduto, eppure è una presenza che lei sente scalfiare dentro di sé e a cui dovrà, per quanto dolorosamente, permettere di uscire. "Vorrei scrivere cosa successe a casa di mia nonna l'estate in cui avevo otto o nove anni, ma non sono sicura che sia successo davvero. Provo il bisogno di attestare un fatto dubbio. Me la sento strepitare dentro, questa cosa che potrebbe non essere mai avvenuta. Non so neanche come chiamarla. La si potrebbe definire una debolezza della carne, ma la carne si è dissolta da tempo, e nelle ossa non so quanto dolore possa permanere." L'effettiva rivelazione del tipo di "debolezza" a cui si riferisce non avviene che a romanzo inoltrato. Solo allora è svelata una scena dell'infanzia dei due inseparabili fratelli, a lungo rimossa dal racconto e dalla memoria, che si impone a Veronica come la chiave di lettura della spirale di auto-distruzione in cui era sprofondata il fratello. Il ricordo la costringe "ad occuparsi dei fatti", a cambiare il verso della scrittura: "È arrivato il momento di smetterla coi sogni a occhi aperti e i ricordi mutanti. È arrivato il momento di finirla con le favole e di raccontare senza indugi cosa successe a casa di Ada l'estate in cui io avevo otto anni e Liam quasi

nove". Ma anche in questo momento cruciale gli indugi permangono. Quello che era successo a casa della nonna Ada, a Broadstone, durante l'estate, a Veronica, Liam, e alla piccola Kitty, era stato un episodio di violenza sessuale, perpetrato da Mr. Nugent, padrone di casa della nonna e, in maniera alquanto controversa, amico (o nelle fantasie di Veronica, forse amante), ai danni dell'innocente Liam. Sarà l'inizio di una china che Liam non risalirà, un destino "scritto nelle sue ossa" da Mr. Nugent, non immediatamente riconosciuto come trauma neppure dalla sorella testimone degli eventi, ma soltanto come devianza di un ragazzo via via definito come "monello, ragazzaccio, teppista, disadattato, perso, pazzo, disastro". Solo quando alla fine degli anni 90 i media daranno grande risalto a scandali connessi con la violenza sessuale, specialmente in ambiente ecclesiastico, la memoria repressa di Veronica si sbloccherà, risvegliando in lei un sentimento di colpa verso il fratello e il dubbio di essere stata lei stessa vittima degli stessi abusi: "Nei successivi vent'anni, il mondo intorno a noi è cambiato, e ho ricordato Mr. Nugent. Ma non sarei mai riuscita a fare quel collegamento da sola - se non avessi ascoltato la radio, e letto i giornali, e sentito cosa succedeva nelle scuole e nelle chiese e in casa della gente".

Questo aggancio con le problematiche dell'Irlanda contemporanea è particolarmente rilevante, e si può dire che *La veglia*, come *Gente di Dublino* di Joyce, rappresenti un capitolo della storia morale del paese. Poco meno di un secolo più tardi, il termine usato da Joyce per definire i suoi racconti sembra, infatti, offrire una chiave di lettura al complesso sottotesto del romanzo di Enright, che pur trattando indubbiamente di un suicidio e della veglia funebre che segue, è altresì percorso da una fitta rete di narrazioni dense e nebulose (spesso accompagnate da un linguaggio duro, sgradevole e ricco di crudi riferimenti sessuali) che raccontano una storia più estesa. Tra ricostruzioni ossessive e maniacalmente dettagliate di vicissitudini familiari e memorie quasi allucinatorie di eventi

passati che potrebbero non esser mai accaduti, si svela di fatto un capitolo della storia morale dell'Irlanda di oggi. Questo capitolo ritrae Veronica Hegarty nel suo tentativo di reazione a ciò che potrebbe essere definito, di nuovo in termini joyciani, una forma di "paralisi" post-traumatica, che ha colpito allo stesso modo la sua vita privata e, su scala più ampia, la società in cui vive. La rivelazione delle ferite legate alle storie personali si riflettono infatti nelle più profonde cicatrici che stanno sfigurando l'intera nazione, dal momento che l'immagine di paese cattolico osservante in cui tradizionalmente l'Irlanda si riconosce è stata violentemente minacciata negli ultimi due decenni dall'esposizione di questi abusi sessuali su minori, non solo domestici ma anche in seno alle stesse istituzioni religiose. L'entità di tali scoperte sembra aver portato a una riconsiderazione di alcune delle colonne portanti della vita tradizionale irlandese, e se da un lato la difficile interazione di Veronica con la realtà rappresenta la sua risposta individuale a una specifica esperienza traumatica, dall'altro può essere considerata come metonimica di un momento di destabilizzante trauma culturale. La situazione, già di per sé insopportabile, è stata ulteriormente peggiorata dall'atteggiamento di diniego e copertura che le autorità ecclesiastiche hanno talvolta preferito a una più umile e onesta auto analisi; la combinazione di questi fattori ha senza dubbio contribuito in maniera decisiva a minare negli ultimi anni la credibilità del clero e dell'intero apparato ecclesiastico, e ciò è riflesso nel fenomeno che Tom Humbley, sulle pagine del *Chicago Tribune*, ha chiamato "fuga dai banchi di chiesa". È impossibile negare che il cattolicesimo in Irlanda stia attraversando una grave crisi, minacciato dalle forze congiunte della modernità e della secolarizzazione e colpito ora da quest'ultima devastante sferzata.

L'attitudine di Veronica è dunque da interpretare sia come manifestazione del suo disagio personale sia come risposta a una più generale perdita di credibilità della realtà circostante. Nemmeno la famiglia, che costituisce

uno dei perni del romanzo, è descritta da Veronica come un rifugio accogliente e sicuro, e l'appartenenza a un nucleo familiare viene anzi da lei percepito come "il modo più straziante possibile di essere vivi". In *La veglia*, la famiglia è un luogo affollato, un ambiente scomodo popolato non dai frutti dell'amore tra due persone, ma dalle conseguenze inscienti di troppo sesso sconsiderato. Inoltre, il dolore e il fallimento non sono solo confinati a famiglie insolitamente numerose, poiché le stesse condizioni si ritrovano anche in contesti in cui i genitori non sono "semplicemente incapaci di resistere", che e nella vita non hanno figliato "con la stessa naturalezza con cui potevano cacare". Ogni famiglia ha il proprio modo di giocare al "gioco dell'infelicità", e la frustrante interazione di Veronica con suo marito Tom non fa eccezione. Persino il pensiero delle sue due bambine sembra talvolta non riuscire ad avvicinare le posizioni di Veronica a una nota più positiva. Se nel caso di sua madre il concepimento veniva visto come mera conseguenza della sua cieca stupidità, nella sua situazione arriva a essere percepito come inutile atto di egoismo: che senso ha mettere al mondo un'altra vita se poi finirà solamente con l'essere sepolta nella terra come tutte le altre? "Guardo le mie mani sul parapetto, e sono vecchie, e il mio corpo bistrattato dalle nascite, di cui andavo fiera per i nuovi esseri che ne erano usciti, pronti per i vermi, pronti per i vermi! vorrei gridare a questi sconosciuti. Vorrei avere un megafono e un cartello per bandire la fine della procreazione." In ogni caso, l'atteggiamento di Veronica non può essere liquidato come freddo e indifferente nichilismo, poiché le sue riflessioni ciniche e desolate, amaro frutto della disillusione e della sconfitta, non sono quelle di una persona incapace di amare, bensì di una che ha amato troppo e non è comunque riuscita a salvare l'oggetto del proprio affetto. Liam, il suo "quasi gemello", rappresentava il legame più puro e prezioso di tutta la sua vita, e ora non solo l'ha perduto, ma non può fare a meno di ritenersi almeno in parte responsabile.



È innegabile che un libro come *La veglia* abbia un retrogusto cupo e sgradevole, ma non vi erano altri colori che Enright potesse scegliere per dipingere un momento di collasso sociale e personale, o, come dice Veronica, di “annegamento”. Il peso sotto cui le cose annegano è quello del pudore (“Ecco cosa fa il pudore. Ecco l’anatomia e il meccanismo di una famiglia - di un’intera cazzo di nazione - che annega nel pudore.”), ma se è vero che l’elaborazione di un trauma comporta necessariamente la rielaborazione della propria identità, è anche vero che un primo passo in questa direzione risiede nell’atto della narrazione. È qui che il processo di guarigione ha inizio, nel momento del racconto, nell’attimo in cui si affronta il peso della vergogna e di quel pudore a cui Veronica si riferisce. Lei lo ha fatto raccontando dopo lungo tempo la storia della sua famiglia, per quanto parziale e frammentaria; lo stesso processo è iniziato su scala più ampia nel momento in cui, nel corso degli ultimi anni, sono stati svelati pubblicamente gli aspetti più inquietanti di una storia ben più grande. La strada da percorrere per questo nuovo viaggio può non essere ancora ben tracciata, ma il dibattito e il confronto oggi possibili su un argomento così scomodo provano che l’incantesimo della paralisi è comunque stato spezzato. ▸

**Giuseppe Serpillo**

David Marcus (ed.), *The Faber Book of Best New Irish Short Stories*, London, Faber and Faber 2007, pp. 312

“Puritan Ireland’s dead and gone, / A myth of O’Connor and O’Faoláin”: così John Montague in una delle liriche di *The Rough Field*. Proprio così! Niente di più lontano dall’Irlanda raccontata dai due grandi ‘short story writers’ del secolo scorso ricordati nei versi, questa raccolta di racconti di scrittori irlandesi contemporanei! Dei ventiquattro narratori che vi sono rappresentati, la maggior parte è sulla

cinquantina e non pochi sulla quarantina – o l’hanno da poco superata, il che significa che si tratta di una generazione formatasi a contatto con un’Irlanda più ‘europea’, più rivolta verso l’esterno, avida di conoscere l’altro e di confrontarsi con lui, aperta agli influssi di un mondo globalizzato e fortemente influenzata dagli Stati Uniti d’America e dal Canada, dove molti degli scrittori, più o meno giovani, trascorrono ormai molto del loro tempo per cicli di conferenze, come ‘visiting professors’ o ‘writers in residence’.

Quello che resta ‘irlandese’, se vogliamo giustificare il titolo del volume, trascurando l’ovvia circostanza che sono tutti scrittori nati o vissuti in Irlanda, è la qualità del raccontare, spesso apparentemente casuale, sussultoria, a volte sconcertante e incongruente, retaggio dell’antica arte del racconto orale, che presuppone la presenza di un gruppo, prevalentemente ristretto, di ascoltatori, che determinano l’andamento del racconto per la loro stessa presenza, le loro reazioni, verbali e non verbali, e che non possono e non vogliono essere intrattenuti per troppo tempo, non oltre, comunque, la normale durata della curva dell’attenzione.

David Marcus, il curatore, è egli stesso scrittore ben noto, se non altro per la sua spiritosa traduzione del poemetto satirico settecentesco *Midnight Court* dell’irrispettoso Brian Merriman, e per i suoi romanzi e racconti; ma fra le sue attività c’è anche quella di compilatore instancabile di antologie sia di poesia, sia di ‘short stories’; la penultima, pubblicata da Faber nel 2005, raccoglie ventiquattro racconti di altrettanti scrittori irlandesi, ed è proprio il successo ottenuto da quel libro che ha indotto l’editore inglese a commissionargli la presente nuova raccolta – alcuni scrittori sono ancora presenti, altri sono nuovi. È singolare che il numero delle scrittrici rappresentato nelle due raccolte sia pressoché lo stesso: nove nella prima, otto nella seconda, ossia in entrambi i casi non più di un terzo. Nella breve introduzione al volume, Marcus afferma che “Ireland has always had more male than female

writers in print”, il che è certamente vero, ma l’‘editor’ non si interroga sulle ragioni che hanno determinato questa selezione, né forse era suo compito, anche se sarebbe interessante conoscere se l’affermazione si riferisca alla storia letteraria irlandese degli ultimi duecento anni, oppure sia espressione di una tendenza che permane anche ai nostri giorni, il che – viste le straordinarie trasformazioni subite dal Paese negli ultimi trent’anni – sarebbe inquietante e richiederebbe un’opportuna, ben più approfondita riflessione.

I racconti presenti in questa raccolta, come è ovvio, non sono tutti della stessa qualità. Alcuni sembrano mere esercitazioni di stile e di arguzia e strizzano l’occhio, più che al lettore comune, alla ristretta cerchia degli addetti ai lavori – critici letterari o colleghi scrittori: ne è un esempio il racconto di Éilís Ní Dhuibhne, “A Literary Lunch”, che non a caso raccoglie, in un bistro vicino alla casa dove si svolge il racconto di Joyce, “The Dead”, scrittori ed editori in un gioco di ipocrisie, schermaglie e allusioni ai racconti joyciani di *Dubliners*, che alla lunga finisce col diventare fine a se stesso, pura esibizione di intelligenza, e che conduce a una conclusione piuttosto deludente nella sua prevedibilità. Vincent Banville, da parte sua, nelle sedici lunghe pagine di “In the Lovely Long Ago” sembra aver messo insieme una serie di appunti e osservazioni di momenti diversi e non correlati, e averci costruito successivamente sopra una storia; e Carlo Gebler (“Room 303”) ci propone una tiritera di dialoghi abbastanza irrealistici fra due ex coniugi, che si ritrovano nella stessa stanza del medesimo albergo alla vigilia dell’anniversario della morte di un figlio ucciso in un attentato, un tira e molla che non è giustificato dalla qualità più concentrata, intensa e rivelatrice delle ultime due pagine alle quali però il lettore giunge stremato.

Altri racconti non tradiscono la fama dei loro autori: ne sono buoni esempi Patrick McCabe, e Sebastian Barry che contribuiscono all’antologia rispettivamente col racconto più lungo e il più breve della raccolta, e

Joseph O'Connor. "The Fall of Nineveh", di McCabe, per certi versi è un racconto nella più pura tradizione della short story irlandese: il protagonista è un prete cattolico spretato che rivive le circostanze della sua fanciullezza che lo hanno condotto a quei comportamenti che hanno determinato il suo esonero dal magistero della Chiesa. In John Cunningham, il protagonista – il riferimento al Martin Cunningham di *Dubliners* e *Ulysses* non è certamente casuale – si percepisce una certa familiarità con il "ragazzo del macellaio", il *Butcher Boy* dell'omonimo romanzo del 1992, se non altro perché entrambi sono rappresentazione di un'originaria innocenza tradita, denunce dell'ipocrisia di una "church ridden country", devota e pia nelle sue manifestazioni esteriori, e ipocrita, corrotta e corruttrice dietro le facciate ornate di fiori e di statue inneggianti a Cristo e alla Madonna. McCabe porta a esplicitazione ciò che in Joyce è talvolta solo implicitamente accennato, soprattutto in *Dubliners*, per esempio in un racconto come "An Encounter". Detto questo, il racconto di McCabe è fra i più godibili della raccolta per la capacità dello scrittore di creare un piccolo mondo di figure perfettamente individuate nei loro tratti caratterizzanti, che non diventano mai caricaturali o evanescenti, e per la profonda conoscenza di una società periferica – largamente soppiantata da quella urbana che si muove su ritmi e prospettive postmoderne – che tuttavia non è affatto scomparsa, almeno nei suoi tratti caratterizzanti, nell'Irlanda di oggi, e che sopravvive, forse sepolta sotto uno strato appa-

rente di noncuranza, in quelle stesse forze che orientano le scelte politiche, morali e sociali del Paese.

Tutto giocato su sfumature, sottintesi, trascorrere quasi impercettibile di stati d'animo, è "The Talks" di Joseph O'Connor, che segue padre e figlio in un viaggio notturno in automobile, da Dublino a Wicklow e ritorno, sul filo di una comunicazione sempre al limite dell'equivoco, del fraintendimento, impedita com'è da reciproco pudore e dal peso della solitudine e della depressione nel quale il figlio è precipitato dopo la separazione dalla moglie. Una scrittura scaltrissima, che lascia al dialogo più che alla narrazione, e all'inespresso più che all'esplicito, il compito di far procedere il racconto, mentre fa intuire la conclusione inevitabilmente catastrofica di una tragedia del nostro tempo.

In gran parte metanarrativo, ma condotto con l'astuzia dello scrittore esperto, anche il racconto di John Banville, "First Light", che apre significativamente la raccolta. Quello che sembra un racconto tradizionale su uno dei temi più sfruttati dalla narrativa irlandese di ogni tempo, il ritorno di un figlio al capezzale di un padre morente, rivela quasi in conclusione che la voce che si era creduta di un banale narratore onnisciente è in realtà quella del dio greco Ermes, che si è beffato di tutti: del lettore, dei personaggi, della storia stessa, perché niente è davvero accaduto: è il dio dei ladri e dei truffatori che si è inventato tutto! In fondo, però, Ermes è lo stesso Banville, che ha concepito la storia e ha cercato di coinvolgerci in qualcosa che non si è mai verificato, nep-

pure come finzione: doppia o tripla ironia: nei confronti dei personaggi, di noi lettori, e anche dello scrittore, che per un momento ha forse creduto veramente di essere il creatore del mondo, anche se solo di quel piccolo mondo che è rappresentato dal racconto stesso.

Un diverso tipo di piacere è riservato al lettore che giunga alla conclusione dell'antologia. Il brevissimo racconto, quasi uno sketch, di Sebastian Barry, "A Russian Beauty", è la memoria tragica di una bellissima donna russa, moglie di un attore e regista, che la voce narrante ha voluto incontrare, mentre lei, avvelenata per errore – in seguito a uno scambio di posti a tavola – dal KGB a un pranzo ufficiale al quale avrebbe dovuto partecipare uno dei figli di Breznev, attende rassegnata la fine che il veleno – il veleno agisce lentamente ma inesorabilmente – le sta preparando. Il racconto di una vicenda così dolorosa, tuttavia, si muove con una levità quasi cecoviana, trascorrendo – come in una conversazione lieve e rilassata – da un pensiero a un'osservazione casuale, da un commento di humour tagliente a una intensa commiserazione umana di fronte allo spettacolo della miseria e della disperazione di un paese, come la Russia, in cui continuano a convivere devastanti contraddizioni vecchie di secoli. È l'arte della conversazione alla Oscar Wilde: agile, spiritosa, ma insieme riflessiva e compassionevole, che nei momenti in cui tutto ci sembra greve, ripetitivo e banale, ci riconcilia con la meravigliosa varietà dell'esistenza. ▬

# italofonia e europa postcoloniale



**David Newbold**

Monica Ali, *Brick Lane*,  
Doubleday (UK), 2003, pp. 389

*Brick Lane* is a novel about culture clash, assimilation, and the multiple faces of love. The first novel of Monica Ali, who was born in Dhaka of a Bangladeshi father and British mother, and grew up in Britain, was a publishing sensation when it appeared in 2004. Shortlisted for all the major prizes for British fiction, it rapidly arrived on screen as an 'examination of love in all its different guises' as Ali herself puts it, 'in no way controversial or political'.

But coming out as it did in the climate of post 9/11 anti-Muslim feeling (and just months before the London bombings in July 2005), the novel could not avoid close scrutiny as a portrayal of a Muslim community in London. *Brick Lane*, after all, is a real place, in the east end of London, well known for its curry houses and its Sunday market, and for decades the centre of the Sylheti community which originates from north-east Bangladesh. As it happened, the discontent it generated mainly concerned a (putative) negative portrayal of Sylhetis (rather than for being 'anti-Islamic') and a proposed book-burning demonstration in 2006 came to nothing.

The novel tells the story of Nazneen, sent to England at the age of 18 to marry a man twenty years older than

herself. Nazneen is 'the real thing' as her young lover Karim is going to tell her fifteen years later, an 'unspoiled girl' in the words of her husband, a village woman, loyal, hardworking, quietly resilient, whose mission in life seems to be to come to terms with her own destiny.

But her husband, Chanu, is no less real. Big-bellied and pompous, an over-educated lover of poetry repeatedly passed over for promotion in his local government job, he is much more than the figure of fun he might at first appear to be. Resilient in his own way, resurfacing smiling after every setback, his journey of self discovery is going to take him in the opposite direction of Nazneen. At the end of the story he boards a plane carrying a suitcase full of bars of soap to start a new life as a salesman in Dhaka. Nazneen, and with her their two daughters, (their first child, a son, died as an infant) declines to go at the last minute.

The tender relationship between the two partners in an arranged marriage, and the passionate but short-lived affair Nazneen finds herself drawn into (in spite of misgivings) with a young Muslim community leader, are at the heart of Ali's 'examination of love', and absolutely central to the novel.

But *Brick Lane* is also interesting from the linguistic point of view. The Nazneen who arrives in London in 1985 doesn't know a word of English. Six months later, she has

just two words: *please* and *thankyou*. She speaks, thinks and dreams in Bengali, or so we have to assume. When her mind drifts she imagines herself walking through the rice fields, in the company of her sister, who has remained in Bangladesh, beneath the 'wide and empty heaven', while the reality of life as a muslim wife in England is confined space: 'she saw that she was trapped inside this body, inside this room, inside this flat, inside this concrete slab of entombed humanity.' The television gives her glimpses of a wider world, a fascinating range of hitherto unknown human activities, and some more, difficult, words in English:

'What is this called?' said Nazneen. Chanu looked at the screen. 'Ice skating,' he said, in English. 'Ice e-skating,' said Nazneen. 'Ice skating' said Chanu. 'Ice e-skating.' 'No, no. No e. Ice skating. Try it again.' Nazneen hesitated. 'Go on!' 'Ice es-kating,' she said, with deliberation. Chanu smiled. 'Don't worry about it. It's a common problem for Bengalis. Two consonants together causes difficulty. I have conquered this issue after a long time. But you are unlikely to need these words in any case.' 'I would like to learn some English,' said Nazneen.

And, slowly, she does learn, a word at a time:

'Hospital, hospital, hospital. She had another English word. She caressed it all the way down the corridor'.

Ali is not the only postcolonial writer to probe a character's fascination for new words in the new language (English), or focus on self-consciousness generated by learning difficulties - we can find examples in Kiran Desai and Jhumpa Lahiri - but the process in *Brick Lane* is complex. The novel is written in the third person, but Nazneen is ever present, controlling and evaluating the sequence of events; everything is seen through her eyes. It recounts her story on her own terms, and because of this it is perhaps not being over-fanciful to see a parallel between the development in the language and imagery as the novel progresses, and Nazneen's growth as a woman, and as a language learner. (At least one commentator, Natasha Walter, writing in *The Guardian*, draws attention to the uninspired conventional imagery with which the book begins, in its description of Nazneen's birth and childhood).

As readers we have to indulge in the fiction that everything is happening in Bengali; in dialogue, or in the imagery jostling around in Nazneen's mind. Everything, that is, except when we are explicitly told that English is being spoken. Chanu, for example, likes to resort to the occasional word in English when speaking with the family:

'This is a very good book. *Sense and sensibility*. He said it in English. 'It's difficult to translate. Let me think about it.'

Or, on the problems of the housing estate where they live:

'Ah, it's *Overcrowding*,' said Chanu, dropping in the word in English. '*Overcrowding* is one of the worst problems in our community.'

This is the code-switching of the educated classes. But although he has to use English in his job (when he has

one) Chanu sees it as his role to bring his daughters up speaking Bengali, and his tactics include forcing them to recite Tagore by heart when a Bengali guest is present. Not surprisingly, following a well-documented pattern of second generation immigrants, the girls use English between themselves, as soon as Chanu is out of the house, and take every opportunity to make fun of his own less than perfect control of the language:

'What is the wrong with you?' shouted Chanu, speaking in English.

'Do you mean,' said Shahana, "'What is wrong with you?'" She blew at her fringe. 'Not "the wrong"'

He gasped hard as if she had punched him in the stomach.

In the wider community, too, it's Bengali, with the occasional English word dropped in, and signaled appropriately. Razia, Nazneen's friend and eventual confidante, tells her about her daughter's plans for the future:

'Then she wants a Year Off.' She spoke the words as if they were two turds dangling from the end of a stick.

'What is it?' asked Nazneen. 'Year Off?'

'Before going to university. She wants to spend one year doing nothing.'

But Year Off had an official ring to it and Nazneen knew that she had not yet understood.

These brushes with English serve as a regular reminder that Nazneen's story is set at the front line of the immigrant experience; and she is not a fast learner. When she gets a job sewing jeans, the middle man Karim brings them to the flat. Although of Bengali origin, his first language is English, and when he speaks, or tries to speak, Bengali he stammers. So they start out in English.

'I make tea' offers Nazneen, choosing an inappropriate form, and when Karim (talking about his father) says 'That's what you get' she echoes him, but dropping the pronoun, 'Is what you get'. Soon after which, we read, she 'slipped into Bengali'.

There are very few examples of Nazneen 'caught' speaking English like this. But one of the most noticeable, and successful features of the novel - and which serves as a useful structuring device - is the lengthy correspondence sent to Nazneen by Hasina, the sister who stayed behind. Thirty pages and as many letters take us from May 1988 to January 2001, a thirteen year interlude in which Hasina's accounts of her own misfortunes give glimpses of a country struggling with domestic violence and civil unrest, and the scourges of pollution, homelessness, and HIV. The 'broken English' style is supposed to convey the language of a semi literate woman writing in Bengali:

'Sister I have many thing to tell. New address in Naranyanganj. Job in new factory I am machinist real woman job now.

Mr Chowdhury tell to pack and not worry. "Pukka building" he say. "Bigger room." He bring in Toyota Land Cruiser. Air conditioning radio ashtray for cigarette and everything. He is father to me. Always he tells "Anything you need. Any time you in trouble. Come to me." This is kind of man. Everyone giving him respect.'

And so on for thirty pages. The spelling is noticeably and consistently accurate, which is not what one would have expected in a realistic portrayal of illiteracy. But that is not the point. Ali gives a consistent and convincing representation of a fossilized (spoken) interlanguage, and she can only do it through English. What emerges is a voice, parallel to Nazneen's own voice. It sounds very familiar, the language of millions of immigrants across the English-speaking world. What is presented as Hasina's written Bengali, is in reality Nazneen's own faltering spoken English, as two sisters half way across the world tell each other how they have accepted their fate ('My child must not waste any energy fighting against Fate' their mother had intoned at the start of the novel). The language of the letters becomes a sort of metaphor for this resignation.

It is only in the second part of the story, in the brave new post 9/11 world, that Nazneen begins to take control of her own fate, first by breaking off the relation with Karim, and then by deciding to stay on in her adopted country, as the bumbling, well-meaning and ultimately heroic husband that she has come to love returns to his homeland, because, he feels, he cannot do otherwise.

It might seem strange to suggest that the novel is about assimilation rather than, say, conflict and failure. The second half of the novel is set against a background of inconclusive community marches intended to defend the Muslim community from a hostile white working-class backlash; Chanu's return to Bangladesh is an acknowledgement of failure rather than the crowning achievement of his life. Nazneen herself is largely uninterested in the world beyond her own family, and she doesn't have much patience for outward symbols of 'Britishness' such as the union jack T-shirt which her friend Razia sometimes wears. In Nazneen's eyes, the local white community seems to be solidly and permanently represented in her mind from day 1, in the figure of the 'tattoo lady' - a chain-smoking, beer-swigging woman who sits in the window of the flat opposite hers.

And yet, *Brick Lane* recounts a process. In the final pages Nazneen's daughters Shahana and Bibi blindfold her and take her and Razia (who's been let into the secret) on a bus ride, to a mystery destination near Liverpool Street. When the blindfold is taken off, she finds herself in an ice-rink. Shahana holds out a pair of boots for her. Nazneen protests, but only mildly, because she is excited and enchanted:

"But you can't skate in a sari."  
Razia was already lacing her boots.  
"This is England", she said. "You can do whatever you like."

It is an assimilation, of sorts. -

Itala Vivan

Tariq ALI, *All'ombra del melograno*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore 2007, pp. 345, traduzione di Luciana Pugliese (ed.or. *Shadows of the Pomegranate Tree*, London, Verso 1993); e *Il libro del Saladino*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 2008, pp. 488, traduzione di Giuliana Giuliani (ed.or. *The Book of Saladin*, London, Verso 1998)

Il ciclo narrativo *Quintetto islamico* di Tariq Ali, la cui traduzione italiana è stata avviata nel 2006 con l'avvincente romanzo *Un sultano a Palermo*, storia del re normanno Ruggero e della breve stagione di idillio con il mondo musulmano in Sicilia, continua con altre due tappe altrettanto vivaci e attraenti, *All'ombra del melograno* del 2007 e *Il libro del Saladino* del 2008.

Si tratta, complessivamente, di una saga sulla storia dell'Islam e dei suoi rapporti con l'Europa e il cristianesimo. Lo sguardo di Tariq Ali - intellettuale di matrice marxista ed esponente di rilievo della sinistra in Gran Bretagna, ma nato e cresciuto in Pakistan, condirettore della gloriosa *New Left Review* - parte innanzitutto dall'intento di osservare l'Islam nel suo svolgersi storico, passando dai suoi momenti di gloria e di potenza anche politica e territoriale alle fasi di crisi e di scontro con i sovrani cattolici e con la chiesa di Roma, nell'intento di indagare le ragioni dei ripetuti fallimenti delle dinastie islamiche di creare forme statuali forti e stabili. A fronte di tali fallimenti, il narratore propone l'altissimo livello di civiltà raggiunto dalle comunità islamiche e le loro tradizioni di eccellenza nei vari campi del sapere e delle arti. Come è potuto avvenire, si chiede Tariq Ali, che civiltà così avanzate e raffinate, così ricche e potenti, non abbiano saputo organizzarsi in strutture solide e durature, in modo da mantenere le posizioni raggiunte dopo la conquista in Occidente e respingere la sfida dei cristiani presentando un fronte compatto? Come è

potuto accadere che un mondo colto e sofisticato, che aveva sviluppato un tenore di vita di altissimo livello e sapeva godere dei piaceri della vita in un clima di gioioso abbandono, abbia esposto il fianco all'attacco brutale delle armate dei crociati, alla spada dei baroni normanni, alla ferocia dell'Inquisizione spagnola e al braccio armato di Isabella di Castiglia affidato al comando del giovanissimo, spietato Cortes? Il dolce recinto dei melograni sarà violato e distrutto; i libri dell'antico sapere islamico vengono bruciati su una piazza di Granata dopo che l'ultimo califfo, Boabdil, ha ceduto l'Andalusia ai castigliani rinunciando addirittura a resistere. "Non c'è religione, sia pure in dose massiccia", osserva uno dei protagonisti del romanzo dei melograni, lo scettico ed emarginato al-Zindiq, "che possa riuscire a cambiare l'atteggiamento dei sovrani se non è basato [...] sulla solidarietà. Le nostre sconfitte sono il risultato della nostra incapacità di difendere al-Andalus. Abbiamo permesso che il califfato cadesse e al suo posto abbiamo lasciato crescere semi velenosi, che hanno finito con l'infestare tutto il nostro giardino. [...] Abbiamo fondato varie dinastie ma non siamo riusciti a trovare un modo per governare la nostra gente su base di regole logiche. Noi che abbiamo guidato il resto del mondo nei campi della scienza e dell'architettura, della medicina e della musica, noi che eravamo un popolo privilegiato, non siamo riusciti a trovare una via verso la stabilità e verso un potere basato sulla logica. Ecco quale è stata la nostra debolezza, e i cristiani d'Europa hanno tratto insegnamento dai nostri errori." Già nella vicenda di *Un sultano a Palermo* risuonava alto il medesimo lamento dinanzi all'incapacità dei potentati islamici di coalizzarsi contro i normanni, a causa di invidie, gelosie, rivalità meschine e, soprattutto, mancanza di una visione politica complessiva che sapesse sostenere le comunità islamiche. In questi due romanzi successivi si aggiunge la nostalgia che percorre un tempo ancora felice ma ormai lambito dal disastro e prossimo alla fine. *All'ombra del melograno* dipinge

l'atmosfera calda e vivace di una famiglia patrizia in cui l'attuale equilibrio di affetti e di rapporti si rivela precario, perché percorso da memorie di errori trascorsi, e da tensioni emotive violente e anche drammatiche. La giovinezza delle giovani generazioni è soltanto presagio di morte, poiché i suoi rappresentanti non hanno altro scampo che la fuga se si vogliono salvare dal destino che travolgerà l'intera comunità musulmana; è una giovinezza già segnata dalla tragedia, come è il caso dell'audace e cavalleresco Zuhayr che incanutisce nel giro d'una notte. Il romanzo è pervaso da un acuto senso di nostalgia vissuto ancor prima di perdere se stessi: mentre si godono i piaceri della tavola e dell'eros, gli agi della ricchezza e le raffinatezze intellettuali nutrite da una biblioteca che tra poco verrà avvolta dalle fiamme, già si intravede la fine e la perdita di ogni cosa, e anche della vita. Questo fatto conferisce al racconto un fascino complesso, misto di gioia e sofferenza, e sempre pervaso di melanconia. I personaggi più attraenti, qui, sono i giovani, con le loro speranze destinate a essere tarpate, con la loro bellezza e anche i loro capricci, come è il caso del ragazzo Yazid, beniamino di tutti, che perirà durante la presa della nobile magione della casata dei Banu Hudayl, fuggiti secoli addietro da Damasco per rifugiarsi nella ridente al-Andalus governata dagli arabi. Le vicende si articolano fra la città di Granata, già sede del califfato arabo finito appena otto anni prima, e il villaggio musulmano al-Hudayl, popolato di agiati tessitori di seta. Alle soglie di al-Hudayl v'è il giardino dei melograni che suggerisce il titolo al romanzo: un luogo di delizie, ove nascono e fioriscono corteggiamenti e amori, "quella macchia di melograni [...] dove, se ti sdrai, hai l'impressione di trovarti sotto una tenda di melograni [...] e dove, quando apri gli occhi e guardi attraverso quello spazio aperto in alto, vedi le stelle che ancora danzano nel cielo". Qui si svolgono gli incontri della bella Hind con il suo innamorato egiziano dagli occhi verdi, i due soli giovani che si salveranno dalla strage scatenata dai cristiani; qui avevano trovato rifugio,

una generazione addietro, Zahra e il suo amante sfortunato. Storie di amori, di poesia e di guerra si intrecciano nel romanzo, a celebrare la ricchezza di sentimenti ed esperienze d'un mondo distrutto dalla violenza.

*Il libro del Saladino* si colloca invece nel XII secolo, al vertice della massima fioritura della potenza islamica, appunto al tempo del grande e saggio Salah al-Din, chiamato Saladino nel mondo cristiano e reso popolarissimo in Italia anche dalla tradizione teatrale dei pupi siciliani. Ma anche qui è già presente un presagio di rovina, perché Saladino capisce che il vastissimo territorio che egli è riuscito a unificare e dominare non rimarrà tale dopo la sua morte, mancando una base di unità e una struttura di solida statualità all'interno del mondo islamico. Il Saladino che ha riconquistato Gerusalemme e respinto l'ondata delle forze coalizzate della cristianità non è stato in grado di fondere insieme durevolmente il mondo islamico. Tariq Ali trasferisce la straordinaria personalità di questo condottiero islamico nel libro che su di lui scrive un personaggio coevo, l'ebreo Ibn Yakub, esaltando la saggezza dell'uomo e il suo desiderio di pace, costantemente eluso dalle vicende storiche che lo richiamano alle armi. Anche qui, storie di guerra si intessono con vicende d'amore, e il personaggio femminile centrale è la donna più amata dal Saladino, la bella Jamila, per una breve parentesi travolta da un amore omosessuale che ben presto respinge. Il filo del racconto memorialistico si articola intorno alla rete dei viaggi di Ibn Yakub. Gli schemi potrebbero sembrare ripetitivi da un romanzo all'altro del ciclo, se non venissero rinnovati da un piacere del narrare e dell'inventare storie che distrae anche l'occhio del critico, con un'operazione che travalica stili orientali e occidentali per affascinare un largo pubblico contemporaneo. Il ciclo narrativo di Tariq Ali offre una lettura intensa e ricca di insegnamenti, invitando a ripensare il mondo islamico al di fuori degli stereotipi e dagli orientismi di maniera trasmessi da una certa cultura cristiana: un mondo i cui sviluppi verso nuove

modernità sono stati troncati da instabilità politiche, e le cui capacità di ibridazione e meticcio sono sfumate nel clima di odio e persecuzione che si è venuto a creare nei secoli. L'andamento del racconto, che si nutre anche delle modalità sinuose e avvolgenti della narrativa indopakistana, è sapientemente popolare senza essere però popolaresco, anzi, attingendo anche alla cultura alta della poesia e filosofia dell'Islam. Il *Quintetto islamico*, complessivamente, offre spazio e materia a una lettura avvincente e colma di risonanze culturali e storiche. Non rimane ora che attendere la traduzione italiana di *The Stone Woman*, che Tariq Ali ha pubblicato con Verso nel 2000, per completare questo ampio sguardo antiorientista e materiato di interesse profondo, di conoscenze sottili, ma anche di passione amorosa per il mondo islamico. →

## Cristina Lombardi-Diop

*Romanzi a più voci, genealogie della storia: Gabriella Ghermandi, Regina di fiori e di perle; Cristina UbaXAli Farah, Madre piccola; Igiaba Scego, Oltre Babilonia*

.....

Il tragitto che, dall'inizio degli anni novanta, ha segnato la nascita della letteratura italoфона, ha raggiunto quest'anno una nuova tappa in virtù dell'uscita di tre romanzi, da lungo attesi, di tre giovani scrittrici della diaspora africana in Italia: *Regina di fiori e di perle*, il primo romanzo della scrittrice ed artista italo-etiope Gabriella Ghermandi; *Madre piccola*, esordio narrativo della scrittrice e poetessa italo-somala Cristina UbaXAli Farah; *Oltre Babilonia*, secondo romanzo della scrittrice di origine somala Igiaba Scego. Tre scrittrici, tutte originarie del Corno d'Africa, una minoranza rispetto al canone, se così può già definirsi, della letteratura italoфона in Italia, che ha visto l'affermarsi, sin a partire dalle prime autobiografie, di scrittori come Pap Khouma (*Io venditore d'elefanti*,

1990), Salah Methnani (*Immigrato*, 1990) e Mohammed Bouchane (*Chiamatemi Ali* 1991) e che si è conquistata un primo riconoscimento di pubblico e l'interesse di grandi case editrici con i romanzi di successo di altri scrittori: Younis Tawfis (*La straniera*, 1999), Ron Kubati (*Va e non torna*, 2000), e Amara Lakhous (*Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, 2006).

È fuori dal canone della letteratura migrante e dentro una nuova genealogia postcoloniale che queste scrittrici si presentano al lettore italiano. Questa genealogia, a differenza di quella degli scrittori appena menzionati, affonda le proprie radici in un passato vicino all'Italia, quello della sua esperienza coloniale in Eritrea, Somalia ed Etiopia. Di quel passato ne sonda le ombre e gli inquietanti retaggi. Con il senno del poi, ne trasforma il significato per poterlo rendere intellegibile al lettore contemporaneo nelle sue molteplici contraddizioni.

In quanto così intimamente vicini alla storia, ancora indicibile, della disavventura italiana in Africa, questi romanzi postcoloniali scritti da donne si compongono tutti di voci la cui funzione è quella di testimoniare il legame del passato coloniale con il presente della diaspora. La testimonianza, in questo caso, non è quella del soggetto-autore che racconta la propria storia di immigrazione ad un mediatore italiano, il quale, dopo averla raccolta, si occuperà di trascriverla per il pubblico italiano. È al contrario interna al testo in quanto offerta, attraverso il proprio filtro, dai personaggi stessi del romanzo. Oculatamente filtrata dal ricordo, la voce della testimonianza diventa espediente narrativo che permette alle scrittrici di muoversi tra passato e presente e fuori dalla contemporaneità, spesso limitante, del genere autobiografico. La novità, in questo gioco ad incastro di voci, è che il lettore italiano non è il destinatario esclusivo, e quindi privilegiato, del narrato. I personaggi-voce dei romanzi di Ghermandi, Ali Farah e Scego parlano ad altri personaggi-voce che al tempo stesso gli rispondono. In questa polifonia di voci, il testo diventa

una rielaborazione collettiva di memoria che serve ai personaggi stessi per capire l'esistenza e il quotidiano di una collettività di voci. È così che questi romanzi affermano una loro autonomia esistenziale e culturale che non tende più ad adattarsi agli stilemi, al linguaggio, e ai riferimenti culturali dell'Italia e dei suoi cittadini nativi, ma si rivolge anche e soprattutto ad un pubblico plurale, interno alla diaspora africana, e se ne fa portavoce.

In *Regina di perle e di fiori*, la cornice narrativa è quella di Mahlet, una bambina che ascolta e raccoglie le storie di cinque personaggi, uomini e donne, i quali ricordano il loro passato e la loro vita in vari momenti storici, dall'Etiopia sotto dominio coloniale alla contemporaneità, attraverso gli anni dell'indipendenza e delle guerre civili che hanno devastato e ancora devastano i paesi del Corno. I protagonisti raccontano le loro storie e Mahlet, insieme a noi lettori li ascolta, per poter essere lei a trascriverle, al termine di un processo elaborato di narrazione e memoria che implica un ritorno del passato attraverso il rituale dell'esilio (Mahlet lascia l'Etiopia per poter andare a studiare in Italia), del rientro in patria e della preghiera. Il romanzo nasce dalla raccolta di testimonianze che la stessa Ghermandi ha effettuato nel corso dei suoi molti viaggi di ritorno in Etiopia. Nel gioco ad incastro delle narrazioni è lei il principio ultimo di creazione del testo. Ghermandi tesse con abile mano passato e presente, testimonianze orali e fonti storiche, personaggi storici e leggendari dell'Etiopia, dettagli quotidiani ed eventi storici che hanno cambiato le relazioni tra l'Italia e l'Africa. Come Mahlet, si fa cantora di un'epoca attraverso le voci dei suoi protagonisti invisibili, quelli che non appaiono nei libri di storia.

In *Madre piccola* di Cristina Ubx Ali Farah due voci di donna, le cugine Domenica e Barni, e di un uomo, Taageere, si alternano capitolo dopo capitolo raccontando la propria storia in prima persona. Come nel romanzo di Ghermandi, anche in *Madre piccola* i personaggi-voce si rivolgono ad interlocutori interni al romanzo ma,

in questo caso, esterni alla comunità somala a cui appartengono: una giornalista, un mediatore culturale, una psicologa. Questi interlocutori fittizi rappresentano i giornalisti, i critici accademici e gli operatori culturali che in Italia si sono fatti rappresentanti delle voci dei migranti; la differenza sta appunto nel fatto che non sono più loro a regolarne la presenza tra l'opinione pubblica italiana, ma è la scrittrice che regola la loro presenza nel testo e ne controlla l'intervento. L'alternanza di voci, che Ali Farah crea con l'abile misura poetica che la distingue e che le viene dal suo lavoro sul verso, sconvolge la linearità narrativa in un "modo concentrico di raccontare" di cui Barni va fiera ma che disorienta sia la giornalista che l'ascolta sia il lettore. Disorientante e coinvolgente è del resto la lettura di questo romanzo corale che riesce ad esprimere, attraverso il senso sospeso della nomadica esistenza quotidiana dei suoi personaggi, una vera poetica del vivere.

Nel romanzo di Igiaba Scego *Oltre Babilonia* le voci narranti in prima persona sono ben cinque, quattro donne ed un uomo, due madri, due figlie, ed un padre. Alla proliferazione di voci corrisponde un'allargamento dello spazio geografico e culturale di riferimento: dalla Mogadiscio del colpo di Barre, agli anni del colonialismo italiano, fino a quelli dell'Amministrazione fiduciaria e dell'indipendenza della Somalia di cui Maryam Laamane racconta alla figlia Zuhra, anch'essa voce-personaggio del romanzo. Si ritorna poi a Roma, città che, insieme a Mogadiscio, rappresenta lo spazio del presente postcoloniale e dell'esilio in quasi tutta l'opera di Igiaba Scego. Ci si ritrova poi a Palermo e a Tunisi, città dalla forte identità mediterranea, fino a Buenos Aires dei campi di concentramento e dei *desaparecidos*. Igiaba Scego non risparmia nulla ai suoi personaggi e nulla rimane senza interpretazione per il lettore in questo romanzo il cui eccesso risulta spesso un ostacolo alla sua incisività. La Roma contemporanea è in questo romanzo speculare alla città ormai fantasma che è Mogadiscio dopo quasi venti anni di guerra civile.

Maryam ne conosce tutti i luoghi segreti ed invisibili ai cittadini non-immigrati in quanto legati ai percorsi dei suoi compatrioti, così come Zuhra, sua figlia, ne parla il dialetto e ne conosce le contraddizioni di "Negropolitana" e giovane lavoratrice precaria. Anche Miranda, la protagonista-voce della poetessa argentina che appare come "la Reaparecida", parla alla figlia Mar del suo passato rimosso di violenza ed esilio. Miranda e Maryam, le madri esiliate da regimi violenti e corrotti, hanno bisogno del testo per ricomporre la propria storia e trasmetterla alle figlie.

Questo percorso formativo di presa di coscienza individuale e collettiva attraverso il racconto accomuna i romanzi di queste donne scrittrici e ne costituisce il dono simbolico ma anche tangibile che esse offrono alle loro comunità in esilio. Questo dono, che nell'epigrafe e nel titolo del romanzo di Ghermandi corrisponde a "fiori profumati e fiori la cui fragran-

za segreta/ racconta storie dell'anima" è donato anche per svelare segreti indicibili. In *Regina di fiori e di perle*, l'oggetto rimosso che serve a scaturire il racconto del vecchio Jacob sul suo passato di guerrigliero sconfitto dagli italiani è l'atto di sotmissione al governo della colonia che il vecchio tiene nascosto in un vecchio baule. In *Oltre Babilonia*, Zuhra e' stata violentata da un uomo italiano nel collegio romano dove ha trascorso parte della sua prima adolescenza e da allora vive la propria sessualità come colpa. Nei capitoli ad essa dedicati, Igiaba Scego mette a nudo con coraggio i dettagli delle elucubrazioni e delle vicissitudini di questa donna-vergine "con l'imene del cuore intatto" legate al trauma dello stupro e ad un'infibulazione mancata ma sempre presente nel suo immaginario sessuale. Il colore rosso, che ritorna come simbolo salvifico di femminilità, è quello del sangue mestruale e della ferita dell'infibulazione ma anche il colore della stella

al centro della bandiera somala: "È rossa la sua stella. Un po' umida. Ma bella. Emana luce. Una stella mestruale che brilla solo per lei, infinita. Le forme si disperdono. La stella si allarga. Una costellazione. Dentro la costellazione, la sua storia di donna. E dentro la sua storia, quella di altra prima di lei e di altre dopo di lei". La storia di Zuhra, come quella di Mar, figlie della diaspora, sono legate tra loro e costruiscono un intreccio alternativo a quello delle madri, sia nella forma linguistica in cui sono narrate sia nelle situazioni narrative.

Nel passaggio delle voci da madre in figlia, da donna a donna, da anziano a bambina, i romanzi di Ghermandi, Ali Farah e Scego ripercorrono le genealogie dei rapporti storici tra Italia e Africa e ne preannunciano un'idea di futuro, un futuro possibile in cui il romanzo italiano e i suoi lettori non parleranno più con una sola voce, ma con una pluralità di voci, di lingue, e di culture. →



# malta



**Johanna Sciberras Trigona**

Two Poems by Contemporary Maltese Writers from *Il-Malti, Rivista ta' l'Akkademja tal-Malti, Klabb Kotba Maltin, Harga Letterarja, 2007*  
 .....

One of the most significant developments in Maltese literature is the emergence of women writers. Lillian Sciberras whose poem "Statistika" I shall be discussing below is considered to be one of the leading and pioneering contemporary Maltese female writers.

The second poem analysed here belongs to one of Malta's best known writers Immanuel Mifsud whose works include five collections of short stories and three collections of poems some of which have been translated into English.

Lillian Sciberras is one of Malta's foremost bilingual contemporary poets. Her mastery over both English and Maltese has enabled her to write poetry in both languages in a seemingly effortless manner which belies her great poetic talents. Her works are works of great humanity, sensitivity and insight. She can be both tender and idealistic as well as harshly sceptical. She never loses sight of reality and can be a scathing critic of the ways of man and society as can be seen in the poem I have chosen to discuss, 'Statistika'.

This poem is down-to-earth and factual. It scathingly depicts a world that has lost its humanity and its ability to empathize with others. In this poem, Lillian Sciberras leafs through the pages of a dispassionate yearly book of statistics where people are just numbers printed in black on white. This book blandly and coldly enumerates birth rates and death rates, the number of accidents, the number of church and state marriages. The list is endless and the lines follow one another monotonously and impersonally like the figures in this book of statistics. But what this 'well-informed' book does not seem to know is what lies hidden and locked up within the hearts of the people it has translated into dull numbers. It does not know how many beautiful hopes were nurtured and shattered with every marriage celebrated or anything about the anxiety felt by people, how many tears were shed and how hard migrants strove and struggled, how much love is given or not given to each baby born or what Marija felt in the last hours before she died, what joys and what sorrows resound though every house and with what vainglory dreams the young and the old fill the vacuousness of their daily lives.

It is a poem which incisively and poignantly reveals a world that is cold and uncaring in a language that is as simple and as unadorned as the numbers in the book of statistics, but,

unlike the numbers, Sciberras's words, albeit calm and restrained, reverberate with feeling and leave us with a hushed sense of sadness.

On a different note Immanuel Mifsud's 'In-Nisa tal-Kantunieri' roughly translated as 'Street Whores', is a salacious and graphic description of the nocturnal movements of prostitutes in Gzira, a disreputable red-light district in Malta. In this poem Mifsud starkly portrays the sordid lives of these women who stand at the corners of streets, plying their trade, in a manner which shows that he is both titillated yet disgusted by what he sees and imagines they do behind closed doors. The poet's sexual cravings and erotic longings coupled with feelings of repugnance are palpable.

Its opening line boldly and unashamedly reveals that he dreams about and is aroused by these scantily dressed women loitering in the street corners. Their eyes reddened by tiredness or maybe pain, carefully scan passing cars in the hope of making some quick money by giving their bodies to ugly men who pay them for fifteen minutes of carnal gratification on stained sheetless beds. The poet seems to relish, like a voyeur, in the lurid and scabrous details he gives the readers of these women's movements betraying, simultaneously, a prurient mind as well as an obsession with these women. Their images haunt his mind in the same way as these

women haunt the street corners as darkness falls.

The poem then shifts and focuses on one particular whore, Mojra, who is depicted waiting behind a glass door, legs crossed, mobile phone in hand with music blaring from a radio back in the kitchen. The cars, the radio and the mobile phone lend a contemporary touch to Mojra's age-old trade. She is no longer young. Her body and her features have hardened with age and experience. Her mouth is coloured with the lies of the hollow compliments she pays to each and every naked body which secretly creeps into her bed. The poet again focuses on the eyes. They are tired and hollow, staring fixedly, bored and lifeless, but to the poet these blank eyes tell other stories which would take only ten minutes to relate revealing the emptiness of Mojra's life. Yet, she must carry on with the pretence. Her hands and legs move woodenly all the while to the same tedious rhythm and her mouth utters false moans. Her clients, however, are gratified and gratefully compliment her. The last one line stanza poignantly describes Mojra staring out into the night as blankly as she looks at the five pound note she is given for her services. —

### Franica Pulis

#### Stories tinged with Sepja

.....

*Sepja*, published in 2007, is one of Trevor Zahra's adult books which narrate childhood in Malta in the 1950's through a series of short stories featuring the same characters. The name 'Sepja' was chosen by the author because the stories are a collection of memories derived from an album of old sepia photos.

In the same book there is another set of 10 short stories totally independent from those in the same volume.

When I first started reading the book, my first dilemma was why is it being sold as an adult's collection of sto-

ries? The author is neither crude nor aggressive in his writing unlike contemporary Maltese author Immanuel Mifsud, who is very explicit in some of his works.

However in the midst of all this innocence the author throws a provocative bomb, or to be more precise, he uses sexual innuendos which give a special bonus to those readers who understand their subtlety.

Zahra starts his book by talking about his grandparents Cens and Salv describing them as looking old even if they were young.

*'When sepia photos of my grandparents, aunts and uncles used to fall into my hands in my childhood, I used to think that during that time there were no youths around. There were only... children or old people. No half way in between. At 18 years old grannie Cens used to look like a woman of 50. And all men sported moustaches: curled upwards, dragged down, pointed, full, stiff. But always there. You either looked like a stupid boy in shorts or a man in moustache. My grandpa Salvu's moustache was the beginning, and may have been the end, of whatever followed.'*

The grandparents are two of the many characters who form part of his family mentioned in the first batch of stories that narrate mementos about his grandparents' parents, their children, nephews and nieces. Yet, the child-adult narrator remains the main character. Most of the time the narrator is the adult recalling the memories of what he used to feel when he was a child. However, when he delves deeply into his memories and fears, it is the child who takes over in the narration of the story.

The child's fears are so vivid that the reader feels the same sensations, which are capable of bringing back to life those buried childhood fears, like when at night you would not dare look under your bed at all costs. The poor child narrator passes through many terrifying experiences through his own doings because of his fertile imagination.

Zahra has the knack of playing and teasing with the reader's curiosity. In

more than one story he tells two 'truths' that I imagine he does on purpose to leave the reader questioning if that story really happened or not, keeping in mind that they are fictitious.

A major theme is the strong religious indoctrination that the characters were brought up in. Most of the adult characters keep up the social appearances, but once behind closed doors they behave otherwise. An example of this could be the episode when his aunt and uncle had sex before marriage. The uncle felt rotten because he had sinned but, on his way to confession, he ends up thrusting aunt Ofelja against the neighbour's window shutters for more sex... "since he had not yet gone to church for confession, then it's in for a penny, in for a pound," the aunt recalling what her lover told her that day.

The other 10 stories are very short and their style totally different from the rest. In some of them Zahra uses the same kind of humour used in the first batch of stories. However, most of them are surreal and sometimes even a bit macabre.

*Mewg* (Waves) impressed me most. It narrates the story of a young man's obsession with a girl whom he sees waiting for the first time at the bus stop on his way to work. From this day onwards he persists daily with this route just to see her.

*"That day was the beginning and the end of a new life for him":* a sentence with which the author could not have explained the character any better.

*Trevor Zahra is one of the most popular writers in Malta. He is mostly known for children's books which filled a great void in Maltese literature for children. Besides children's books, he has also wandered in the field of adult fiction, with Sepja; il-Hajja Sigrieta tan-Nanna Genoveffa, (The secret life of grandmother Genoveffa) which is a sexual diary of a woman who was young in the 1950's; and his autobiography Il-Genn li Jzommi f'Sikti (The madness which keeps me sane). —*

# eventi



**Itala Vivan**

## **Locating 2010: speranze sudafricane alla Biennale di Architettura di Venezia**

.....

La Biennale di Architettura viene affidata ogni volta a un diverso curatore generale, che dà il la all'intera macchina espositiva suggerendo un tema che viene comunque posto al centro del settore da lui direttamente organizzato. Nel 2008, la parola d'ordine **Out There: Architecture Beyond Building** è dettata dallo statunitense Aaron Betsky, il quale spinge a guardarsi attorno nel mondo per individuare un ruolo dell'architettura che non si limiti al costruire. Se nel corpo centrale della Biennale questa esortazione si è tradotta nella creazione di installazioni più vicine al discorso figurativo che a quello architettonico, nei vari padiglioni e nelle mostre nazionali i curatori hanno interpretato il tema secondo le proprie istanze culturali, facendo affiorare le spinte inventive specifiche ma anche i discorsi sociopolitici che stanno a monte di tutto ciò.

Il Sudafrica partecipa per la seconda volta alla gloriosa Biennale, confermando una presenza importante in una rassegna che sinora non aveva visto nessun contributo dall'Africa, come ha sottolineato Betsky nel suo

discorso di inaugurazione precisando che il numero complessivo dei paesi in mostra è aumentato considerevolmente, facendo crescere le presenze dell'America Latina, mentre l'Africa appare ancora troppo debole.

La mostra sudafricana – che si intitola **Locating 2010** – è particolarmente interessante dal punto di vista di un'invenzione architettonica allargata e necessariamente globale, perché mira a illustrare gli sforzi che sta compiendo il paese in vista del campionato mondiale di calcio che ospiterà fra due anni, attrezzandosi senza però dimenticare quali siano i bisogni e le sfide con cui si sta confrontando dopo la fine dell'apartheid. Ciò significa non soltanto costruire, ma anche riadattare, sviluppare, ristrutturare una rete di luoghi destinati allo sport più popolare fra i neri, soprattutto giovanissimi, facendone dei gangli vitali per l'incontro, il dialogo, lo scambio e la comunicazione. La curatrice Hannah Le Roux, coadiuvata dalla giovane collega Mpho Matsipa, e in collaborazione con Mphethi Morojele (già curatore della mostra sudafricana del 2006), ha presentato una scelta di dieci stadi di calcio (nuovi o ristrutturati) inserendoli nello sfondo del territorio e facendone risaltare la funzione di raccordo con i centri urbani oppure con l'ambiente rurale.

Dinanzi al visitatore che si reca allo Spazio Thesis della Biennale situato all'interno dell'Arsenale, nelle corderie (Tesa 109), si spalanca il vasto e complesso raggio d'azione dei pianificato-

ri sudafricani che hanno approfittato dell'occasione del mondiale di calcio per disegnare reti di trasporto pubblico che, lanciate per una contingenza particolare e conclusa nel tempo, rimarranno poi sul territorio a facilitare le comunicazioni. Esempio migliore di ciò è la Rea Vaya nel Gauteng, Johannesburg. Reti di autobus e treni, strade e percorsi ciclabili offriranno nuove modalità di comunicazione a un paese ove la cultura dell'apartheid aveva imposto frammentazione, separatezza, incomunicabilità, chiudendo i gruppi etnici in recinti separati e diversificati. Non è cosa facile invertire la rotta segnata dai lunghi anni dell'apartheid, grazie ai quali una modalità di vivere in privato e in pubblico si era consolidata con misure di prescrittività, proibizioni, ingiunzioni discriminanti e rigide.

Nuove vie e nuovi sistemi di collegamento dovrebbero contribuire a sciogliere queste antecedenti rigidità, liquificando la granitica asprezza di un mondo costruito di blocchi più compatti della pietra, isolati da barriere più odiose del filo spinato.

Nella giornata dell'inaugurazione, mentre a Venezia imperversava una tempesta di vento e pioggia a raffiche fortissime, all'interno dell'Arsenale veneziano Hannah Le Roux e Mphethi Morojele mi hanno illustrato il senso di questo sforzo del governo sudafricano che ha accolto con grandissimo favore l'occasione del 2010 per impostare un nuovo discorso culturale e tradurlo in nuovi e diversi spazi, luoghi

Itala Vivan

## Seduzioni orientaliste di marca britannica

### Mostra "The Lure of the East. British Orientalist Painting". Londra, Tate Britain, 4 giugno - 31 agosto 2008

.....

La Tate Britain di Londra, istituzione culturale solidamente partecipe dell'establishment britannico, presenta quest'anno un'iniziativa di estremo interesse di cui la stampa italiana si è occupata soltanto brevemente e a titolo informativo, e che neppure in patria ha goduto di quel successo di pubblico e di critica che ci si sarebbe potuti aspettare, dato che propone un tema di estremo interesse culturale. È importante analizzare la natura di questa mostra significativamente intitolata "The Lure of the East." (Il fascino dell'oriente), il suo discorso implicito ed esplicito, e il suo destino quanto a successo di pubblico e soprattutto di critica: dato che si tratta della prima ampia e (quasi) esaustiva rassegna della pittura inglese cosiddetta "orientalista", cioè che prende a soggetto paesaggi, luoghi, volti e costumi dell'area culturale un tempo definita Levante o Medio Oriente, entro un arco temporale fra il 1780 e il 1930. In realtà la pittura che la Tate espone in sei sale dalle pareti neutre e volutamente asettiche – a evitare ogni sospetto di suggestione interpretativa – esprime, più che un oggetto esterno (paesi, genti e culture di una certa zona), il proprio stesso slancio verso tali genti e culture: mette cioè il mostra il proprio sguardo più che una realtà esterna. L'oggetto viene così alterizzato dal soggetto, che rimane pertanto centro e fine ultimo della rappresentazione. L'occhio europeo, anzi inglese, si sofferma su scenari costruiti ad arte per raccontare una storia che rimane pur sempre inglese, anche se filtrata attraverso una vicenda di seduzione e di incantamento. Ma

di incontro, vie di scorrimento e di scambio.

Al di là di questo tema di fondo, il padiglione sudafricano espone le nuove costruzioni, i capaci ed eleganti stadi di Nelspruit, Durban, Città del Capo, Johannesburg: ma anche qui ci sono delle novità. L'enorme stadio di Johannesburg (il Soccer City Nasrec Precinct) è sorto a Soweto, rompendo così una tradizione che escludeva la township più celebre del paese da contatti internazionali di massa. Questo fa sì che nel 2010 fiumi di spettatori entreranno a Soweto e vedranno con i loro occhi le distese di casupole a un piano indistinguibili l'una dall'altra, a perdita d'occhio, nella zona a sud del Golden Reef dove nell'Ottocento sono nate le miniere aurifere intorno a cui si è formata la città che gli africani chiamavano Egoli, ovvero 'città dell'oro'.

Lo stadio di Greenpoint a Città del Capo, invece, con logica altrettanto rivoluzionaria ma diametralmente opposta nei suoi esiti più apparenti, è collocato quasi sul bordo dell'oceano, in un'area di grande pregio immobiliare e di natura prevalentemente residenziale. Si è voluto spezzare l'ostracismo che la città bianca aveva sempre eretto nei confronti di uno sport popolare come il calcio, idolizzato dai neri e frequentato da masse di tifosi, preferendogli il rugby, praticato e amato dalla popolazione bianca, oppure addirittura il cricket, di impronta inglese e coloniale. Non è stato facile penetrare la cittadella bianca e piazzare lo stadio di calcio a Green Point, anche perché contro questa scelta si erano allineate resistenze di ogni genere, in nome di una difesa del paesaggio e dell'armonia del piano urbanistico cittadino (senza contare le tensioni create dalle lobby dei golfisti che si sono visti sottrarre un campo di golf situato in posizione invidiabile lungo il mare). Qui al Capo lo stadio è stato disegnato con particolare accorgimenti tecnici, in modo da potersi chiudere completamente in caso di cattivo tempo: evenienza tutt'altro che rara nei mesi invernali e primaverili.

A Durban il nuovo stadio Moses Mabhida si colloca al di là del porto, su un'area da sviluppare dove la nuova struttura darà il via a una dinamica di

ripresa urbanistica e quindi anche economica. Durban è il maggiore porto sudafricano e uno dei principali del continente, e in questi ultimi anni, con la fine dell'apartheid e il boom dei traffici internazionali, sta vivendo un rilancio straordinario; la sua famosa skyline verrà ora potenziata dalla sagoma del nuovo stadio e delle costruzioni ad esso collegate. Infatti il Sudafrica ha progettato e distribuito in punti nevralgici – a Durban come anche altrove – una serie di strutture dette *fan parks*, o parchi dei tifosi, destinate alla vita sociale e all'intrattenimento sia durante il campionato sia negli anni che seguiranno.

Particolarmente significativa la scelta di costruire un grande stadio a Nelspruit, località contigua alla frontiera con il Mozambico, in modo da offrire una occasione di partecipazione agli abitanti di Maputo, la capitale mozambicana. Anche da questi brevi cenni introduttivi si vede come la linea di tendenza cui si ispirano i progetti per il 2010 sia tesa a incrementare le comunicazioni e gli incontri, e ad aprire il Sudafrica a una platea internazionale, invertendo clamorosamente la rotta segnata dalle politiche dell'apartheid.

Nella rassegna veneziana sono illustrati anche i moltissimi stadi 'poveri' delle regioni rurali, dove vanno a giocare i ragazzi in tutte le nove province del paese: piccoli campi di rossa terra battuta, disseminati nel veld e lontani dal tumulto delle città, ma capaci di attirare gruppi di giovani che le iniziative del 2010 dovrebbero poter nutrire di sport e di allegria. Il piano di sviluppo comprende un nuovo aeroporto a Durban e la ristrutturazione della stazione ferroviaria di Città del Capo, caduta in uno stato di degrado e cannibalizzata, per così dire, da tassisti e ambulanti.

La mostra del Sudafrica è stata ideata come opera itinerante e girerà il mondo per raccontare il senso del futuro in questo Paese ancora così colmo di speranza, nonostante le tremende difficoltà che si trova a fronteggiare. –

la seduzione trasmessa con tanta intensità (sebbene mai con totale abbandono), il clima estetizzante che trasuda dalle opere, l'apparente trasporto amoroso per i paesaggi e le figure, i colori e le forme di un mondo diverso e allontanato e confuso in un unico abbraccio, si propongono con una terribile ambiguità, una mancanza di senso, nella prospettiva dello sguardo egemonico e anzi imperiale che domina ogni momento espressivo e sottende ogni atteggiamento culturale.

Insomma, i 120 quadri (e disegni) dell'esposizione, sono stati radunati per raccontare che cosa, ci si chiede? La storia di una seduzione unilaterale, di cui sono stati vittime soltanto gli europei (qui gli inglesi)? E dove sono gli altri, la cui diversità viene idolatrata, ma non rispettata come differenza fra eguali? Dove sono gli arabi, egiziani, siriani, palestinesi, ebrei, il cui fantasma serve soltanto a far godere agli europei il piacere del travestimento e del viaggio, dell'avventura e della scoperta? Nella tensione sessuale che sottende le immagini, dove si colloca l'altro?

Questi temi di fondo, che animano la riflessione di Edward Said, di Jacques Derrida e di altri critici postcoloniali e culturali, non emergono dalla presentazione della Tate. Certo, ciascuno può certamente ripercorrere da sé la vicenda dell'orientalismo così come la suggeriscono gli studi culturali contemporanei, da Said in poi; ciascun visitatore può costruire una propria lettura dell'orientalismo inglese, basandosi sui quadri in mostra, e trarne le proprie personali deduzioni. Ma la mostra in sé non suggerisce linee di dibattito, non prospetta analisi che riallaccino queste immagini seduttive alla violenza imperiale di ieri, e ancor meno al nostro oggi, alla guerra e alla rivolta, all'asprezza delle differenze squaderate dal mondo contemporaneo, e accenna solo obliquamente al fatto che le date del periodo compreso nella mostra - 1780-1920 - corrispondono a quelle del massimo fulgore imperiale britannico, all'occupazione dell'intera area, al suo assoggettamento, alle plurime e sempre sfortunate guerre afgane, alle terribili campagne in Egitto e in Sudan e alla spartizione dei

territori, cui seguiranno, più tardi, le decisioni che nel 1948 hanno dato origine allo Stato di Israele e alla polverizzazione della Palestina. I quadri esposti parlano della bellezza delle donne e degli uomini, dello splendore dei panorami, del fascino del deserto dai colori così diversi per chi proveniva dall'isola di smeraldo; descrivono i travestimenti e le parate, i costumi e lo sfarzo di una classe coloniale europea che trovò nell'altrove una dimensione di gratificazione ed esaltazione personale resa ancor più seduttiva dall'ambiguità di abiti e gesti intimamente trasgressivi rispetto al proprio sé culturale.

Una mostra come questa avrebbe potuto anzi dovuto destare grandissimo interesse e curiosità fra i giovani, creando dibattito e inducendo alla riflessione. Così come è presentata, invece, rischia di gratificare i nostalgici dell'impero e degli orientalisti e indulgere a un gusto rétro senza offrire gli strumenti di analisi che pure esistono.

Ma perché, ci si chiede: perché evitare il discorso critico che pure è da tempo aperto fra gli studiosi culturalisti e non? Perché aggirare i problemi e corteggiare invece la più facile seduzione, consegnando la rassegna all'apprezzamento di un determinato settore di pubblico? Perché marcare la distanza fra una lettura dettata dagli storici dell'arte e una analisi animata dagli studi culturali?

Dato che non è possibile sospettare che gli esperti della Tate non fossero consapevoli delle opportunità ma anche del pericolo che avrebbe offerto una esposizione critica più aperta e sincera, sembra di poter dedurre che si siano voluti evitare i suoi rischi, anche se ciò implicava necessariamente ridurre la misura e la qualità del successo. Questa mostra andava fatta, come dicevano molti; ma non doveva creare fratture e antagonismi, e soprattutto non suscitare opposizioni né urtare suscettibilità. Tanto è vero che si è deciso di esportare l'intera rassegna, dopo la chiusura londinese, prima a Istanbul e poi negli emirati arabi, quasi a compiere un gesto di apertura, quasi a consegnarsi armi e bagagli, con la propria scia di compiacimenti imperialistici, allo scrutinio

dell'altro, deponendo sulla soglia del mondo arabo il fardello dell'uomo bianco (per citare Kipling).

Posta questa necessaria premessa, si osserva che l'approccio orientalista di marca inglese ha delle caratteristiche ben diverse da quello che si ritrova nel mondo francese. Innanzitutto, il taglio della pittura britannica si vuole più documentaristico rispetto a quello francese, che risulta invece totalmente abbandonato al fascino di un'alterità vissuta come enigmatica e misteriosa, di una sessualità più apertamente riconosciuta. Nello sguardo britannico permane comunque un certo *restraint*, un autocontrollo che si traduce anche in espedienti formali, come ad esempio il desiderio di mettere ordine in un mondo che viene avvertito come caotico, magmatico, e perciò pericoloso. L'ordine diventa anche geometria nei quadri di paesaggio e architettura, come in certi quadri di John Frederick Lewis e addirittura nei profili rigidi e le forme chiuse delle raffigurazioni di William Holman Hunt, in cui il compiacimento estetizzante di stampo preraffaellita si nutre di pittoresco ma anche di mitologie religiose. In effetti le suggestioni religiose cristiane ricorrono sovente in questa pittura orientalista, sostituendo le più note odalistiche e gli harem trasgressivi della pittura francese e saldando la politica coloniale con l'antico mito della riconquista cristiana dei luoghi sacri. Compagno spesso anche il volto e la figura femminile, in molti ritratti e quadri di genere; la donna è anzi oggetto preferito di questa pittura, dato che offre aspetti particolarmente adatti allo sguardo orientalista che si pone come accentratore di una realtà subalternizzata e tuttavia arricchita di fascino ambiguo. La presenza femminile non giunge però ad assumere un ruolo sessuale trasgressivo, e anche all'interno dell'harem mantiene una amabilità da clima familiare, pur nella gestualità indolente e nell'atteggiamento sognante. Esempi di tale discorso sono, fra i molti altri, un olio di John Frederick Lewis, *Harheem Life, Constantinople* in cui la domesticità assume toni di placidità fiamminga, con l'aiuto di un accenno complice a

un famoso dipinto di Vermeer dove il profilo femminile rimbalza anche da uno specchio; mentre la languorosa *Odalisque* di Frederic Leighton prende a prestito il mito di Leda e il cigno per trasmettere l'idea di una seduzione perversa. Non compaiono in questa rassegna opere prodotte da mano femminile, e si ignora se ciò sia dovuto a una scelta curatoriale oppure – come sembra più probabile – al fatto che non esistevano molte donne pittrici che fossero anche viaggiatrici nei territori mediorientali, mentre, come è noto, vi sono state scrittrici di viaggio che hanno descritto il Medio Oriente e in particolare la vita dell'harem nei loro racconti e diari, basti pensare alla settecentesca Lady Montagu, qui ritratta da Jonathan Richardson in *Lady Mary Wortley Montagu in Turkish Dress with Page*.

Fra gli artisti degni di nota va ricordato il pittore Richard Dadd, visionario e sorprendente, che spicca per il suo intento di rappresentare il tumulto e la molteplicità di un mondo che gli appare alieno. Numerosi sono i dipinti di Edward Lear, il celebre autore ottocentesco dei *nonsense*, che rimase affascinato dagli splendori di Costantinopoli e dai paesaggi aspri del deserto; e numerosi anche i dipinti e disegni del bravissimo David Roberts, che, al pari di Lewis, visse a lungo al Cairo e viaggiò nei paesi di lingua araba. La rassegna comprende ritratti di personaggi famosi ed eccellenti, inglesi ma anche arabi, raffigurati in abiti sfarzosi, come un bel quadro di Lord Byron abbigliato alla turca: ed erano gli anni in cui il poeta concepiva opere che lo avrebbero reso celebre, prima *Child Harold* e poi *Il giurro*, conferendogli anche un'aureola di eroismo avventuroso percepito come esotico. Questa galleria di ritratti rivela come il genere fosse accettato socialmente ma anche da un punto di vista estetico, e quindi costituisse una variante di *divertissement* nell'iconografia ufficiale. Nessuna compromissione integrale con l'altro da sé, nessun artista 'maledetto', bensì un compiacimento ampiamente accettato dall'establishment. L'orientalismo inglese, si sa, si avvia nel Settecento, come risulta anche da segnali letterari importanti (già la Lady Roxana di

Daniel Defoe, a inizio secolo, organizzava feste in maschera di stile appunto 'orientale', e si travestiva alla turca); ma se le prime manifestazioni del fenomeno sono confinate all'aristocrazia, nell'Ottocento, e ancor più nel Novecento, esse dilagano scendendo lungo la scala sociale, sino a toccare e travestire un *parvenu* quale era T. E. Lawrence, presente in mostra nel noto ritratto in abito arabo che gli fece Augustus John. I *civil servants*, i funzionari coloniali e i militari, insieme ai mercanti e agli avventurieri, popolano il mondo vittoriano che aprì loro tanto spazio grazie alle estese provincie delle colonie d'oltremare, e in funzione degli intricati servizi amministrativi e strategici, ma anche di *intelligence*, che affidava loro. Insomma, l'orientalismo era un atteggiamento e una funzione che non escludevano anzi normalmente implicavano altre attività professionali e altri approcci estetici.

Per confrontarmi con i criteri che hanno diretto la curatela di questa mostra ho incontrato Paul Goodwin, il quale opera all'interno della Tate con funzione di *cross cultural consultant*, benché non abbia rivestito alcun ruolo nella preparazione di questa mostra che era in cantiere da prima della sua assunzione. Goodwin ha preso posizione nei confronti dell'iniziativa preoccupandosi, appena giunto alla Tate (e dopo che la mostra era già stata definita nelle sue linee), di organizzare un convegno dedicato a "Orientalism Revisited: Art and the Politics of Representation", che si è svolto alla Tate l'11 e il 12 giugno 2008 e che si è soffermato, benché con qualche difficoltà e incomprensione fra critici d'arte e studiosi culturalisti, su questioni ai bordi della mostra. Goodwin sottolinea l'intenzione precisa dei curatori di de-sessualizzare l'orientalismo britannico, presentandone un volto quasi asettico nella sua narratività e nel suo distanziamento documentaristico. "In un certo senso – osserva Goodwin – l'approccio britannico è quasi un ricordo e una descrizione storicizzata dell'Oriente, anziché una resa fresca e immediata. E la lettura critica che offre la mostra, benché menzioni Edward Said e il suo fondamentale saggio intitolato appunto *Orientalism*,

che risale al 1978, non continua il filo del discorso saidiano nel prosieguo della mostra, ma lo abbandona in nome di una piatta presentazione storicistica." E quando gli si fa notare come si sia accuratamente evitato, fra l'altro, di nominare la questione dell'esotismo pur presente nell'orientalismo (anche se non coincidente con esso), ha concluso concordando che il punto centrale nella mostra – la vicenda della seduzione di sguardi e rappresentazioni – è stato accuratamente evitato dalla presentazione curatoriale, sottolineando la differenza che distingueva l'orientalismo di marca inglese da quello francese. "Va comunque ricordato – conclude ancora Goodwin – che questa della Tate è la prima rassegna completa dell'orientalismo inglese. In precedenza v'era stata una presenza di alcuni pittori inglesi all'interno di una ampia rassegna generale sull'orientalismo europeo ospitata dalla Royal Academy di Londra negli anni Ottanta. Allora, però, i pittori inglesi costituivano soltanto una minima parte del panorama. Questo fatto, cioè il ruolo storico dell'attuale iniziativa della Tate, spiega anche la preoccupazione prevalente dei curatori di documentare il fenomeno inglese."

Oggi la stagione dello sguardo orientalista è definitivamente tramontata, con la fine dell'impero britannico, ma anche con la nascita dell'impetosa fotografia, che non concede menzogne e nel documentarismo e ancor più nel reportage di guerra rivela la tragicità sconfinata della vita in quei territori che un tempo si chiamavano Levante o Medio Oriente, divisi e come allontanati dall'Europa da una definizione fatale, un muro di alterità. →

Claudia Gualtieri

**“Try Freedom”  
EACLALS  
Conference, Venezia,  
2008**

.....

Nella straordinaria cornice dell'isola di San Servolo a Venezia, Annalisa Oboe

(Università di Padova) e Shaul Bassi (Università Ca' Foscari) hanno organizzato il convegno triennale dell'EACLALS (European Association for Commonwealth Language and Literature Studies) dal titolo "Try Freedom. Rewriting Rights in/through Postcolonial Cultures," che si è svolto dal 25 al 29 marzo 2008 [www.maldura.unipd.it/eaclals2008]. In questo periodo dell'anno, i fragranti gelsomini che profumano l'isola a primavera sono senza fiori, ma offrono una coreografia preziosa, assieme ad altre piante rare, per le passeggiate mattutine nel clima ancora frizzante e tagliente di fine inverno. Quest'isola, che in un passato recente faceva parte del cordone sanitario della laguna di Venezia, fu utilizzata come ospedale psichiatrico fino al 1978. Ora gli edifici storici originari sono stati in parte recuperati e ristrutturati secondo un sapiente progetto edilizio per ospitare la Venice International University, residenze per studenti e un centro convegni. Il museo dell'isola, con il laboratorio, le mostre fotografiche, la biblioteca e il parco documentano la storia trascorsa. In epoca lontana, l'isola era sede di un monastero benedettino e, sfruttando il particolare microclima dell'area, i monaci vi avevano curato un giardino botanico di cui rimangono esemplari stupendi.

Una collocazione dunque prestigiosa, in una delle più belle città del mondo, quella scelta per un convegno che ha accolto centinaia di accademici, scrittori, intellettuali, artisti, studenti e appassionati di studi postcoloniali, letterari, culturali, filosofici, antropologici e storici in un'ottica trasversale di dialogo interdisciplinare e di riflessione su una cogente tematica della contemporaneità: la libertà. In un mondo di migrazioni e flussi globali, la libertà come valore umano e come diritto politico universalmente condiviso non è un dato di fatto. È una nozione messa a rischio dai fondamentalismi e dall'inasprirsi del confronto tra le nazioni del mondo occidentale, la loro visione della realtà, e gli "altri" che, con strategie diverse, sofisticate e spesso subdole, vengono percepiti, rappresentati e trattati come inferiori e subalterni. Minacce alla libertà si concretizzano in diverse forme e

modalità di espressione, e vari contesti di attuazione, compromettendo in tal modo qualsiasi speranza di convivenza dialogica e democratica. Il dibattito teorico si è articolato intorno a una varietà di applicazioni dell'idea di libertà. Se si riflette sulle diaspore, sulle migrazioni, e sulla necessità di elaborare nuove forme di cittadinanza e di diritti cosmopoliti, si ripensano anche modelli geo-politici e questioni ambientali, mentre la cooperazione internazionale diventa fondamentale perché si possano tutelare le libertà fondamentali, gli accessi non selettivi alle risorse, il diritto alla pace, e il rispetto per le libertà tradizionali di ogni cultura (come si legge nella presentazione del tema del convegno e nel "Call for Papers").

Il titolo del convegno "Try Freedom" richiama la riflessione fondamentale che Peter Abrahams, intellettuale e scrittore sudafricano, ha proposto in *Cry Freedom* al grido di *Dire Libertà*, e riflette l'intento di 'testare' la libertà, di metterla sotto processo, ma anche di provare a cercarla e ottenerla. Lo scopo generale del convegno è stato quello di articolare un dialogo interdisciplinare nei contesti in cui le libertà umane, civili e politiche, individuali, di gruppo o collettive, si esprimono. Ciò contempla un ripensamento delle teorie postcoloniali, tradizionalmente coinvolte nell'impegno etico e politico, e una negoziazione con le complesse e vortuose dinamiche globali della contemporaneità e con l'affermarsi di nuovi approcci teorici, rivolgendo particolare attenzione anche agli ambiti pedagogici e alle pratiche didattiche. Nello specifico, l'esplorazione di nuove riflessioni e le risposte critiche provenienti da diverse sfere letterarie e artistiche del mondo postcoloniale hanno prodotto una varietà articolata di sessioni raccolte intorno ad aspetti fondamentali del tema "libertà", quali: "The Theoretical Freedom of Many Postcolonialisms", "Literatures and Liberties", "Contextualizing and Historicizing Liberties", "Comparing Empires and Freedoms", "Sacred Rights", "The Right to (Changing) Identities", "The Right to Knowledge and Information", "The Right to Live in a Livable World", "The Freedom to Move", "Academic Freedom". Secondo

una suddivisione in sotto-sessioni ancor più mirate, si sono messi a fuoco artisti e scrittori (come nelle sessioni su Salman Rushdie, J.M. Coetzee, Caryl Phillips e Michael Ondaatje), filosofi e teorici (ad esempio la sessione su Fanon e la conferenza plenaria di Patrick Williams "Sartre's 'Morality and History': Ethics for Postcolonial Times"), aree tematiche di interrelazione tra autorità e libertà, libertà e identità, libertà e genere (come in "Prison Rights", "Writing Rights: Authorial Freedom", "Migrant Identities", "Slavery" e "Imoinda: The Slave Woman Wrestling the Right to Voice"), e specifiche aree geografiche e culturali (nelle sessioni "Contextualising Literature and Liberties", diversamente dedicate ai Caraibi, al nuovo Sudafrica, all'Africa, all'Australia, alle Americhe e al Medio Oriente; "Changing Identities in Post-Imperial Britain"; "Indigenous Rights", riguardanti la Nuova Zelanda e l'Australia; e nelle sessioni sull'Italia: "Freedom in Colonial Italy" e "Postcolonial Venice").

Al paese ospitante è stata anche dedicata una sessione plenaria dal titolo "Women Writers from the African Diaspora in Italy: Shirin Fazel, Cristina Ali Farah, Gabriella Ghermandi," che ha offerto coinvolgenti interpretazioni artistiche dell'esperienza diasporica nelle espressioni dello spaesamento, dell'adattamento e dell'ibridazione nella vita di Cristina Ali Farah (di padre somalo e madre italiana, scrittrice); dell'italo-etiope Gabriella Ghermandi (attrice e scrittrice, autrice del romanzo *Regina di fiori e di perle*, 2007, tra i fondatori della rivista *El-Ghibli*); e di Shirin Ramzanali Fazel (di padre pakistano e madre somala, scrittrice, artista, giornalista e attivista impegnata in diversi ambiti riguardanti i diritti delle donne in Africa).

Le tavole rotonde hanno notevolmente arricchito e qualificato il convegno. La rivista di studi postcoloniali *Wasafiri* ha organizzato una "Wasafiri Roundtable" dal titolo "Writing through Cultures of Terror" e una sessione "Wasafiri Writers", alle quali sono intervenuti scrittori e artisti di rilievo come Abdulrazak Gurnah, Linton Kwesi Johnson, Meena Alexander e Elleke Boehmer, sia pronunciandosi

come intellettuali e accademici sul tema del convegno, sia leggendo e recitando brani dalle loro opere. Altre tavole rotonde hanno esplorato gli aspetti dell'editoria riguardanti le riviste di studi postcoloniali, mentre in quella dedicata a "Globalization, Ecology and Rights" l'intervento di Helen Tiffin (decano degli studi postcoloniali) ha approfondito un aspetto non ancora scandagliato negli studi postcoloniali, quello dei diritti degli animali, suscitando un interessante dibattito teorico sui meccanismi di interpretazione e rappresentazione e sulle tecniche di imposizione e sottomissione.

Il convegno si è articolato in cinque giorni di intenso lavoro intellettuale e coinvolgimento emotivo.

Inevitabilmente incompleta, questa rassegna non rende giustizia all'intrigante e costruttivo dialogo che è emerso all'interno delle sessioni, nei momenti di dibattito e nelle occasioni conviviali. Già in apertura del convegno Annalisa Oboe ha delineato con eloquente chiarezza i percorsi di analisi e le aree di indagine, situando i lavori che sarebbero seguiti su un alto livello di riflessione teorica e di impegno pratico. Se gli interventi sulle libertà e sui diritti avrebbero aiutato a stilare un elenco di auspici e desideri per il futuro, ha sottolineato Oboe, il convegno si sarebbe offerto anche come occasione di celebrazione e come nodo di memorie. Lungo questa linea, ha ricordato anniversari di momenti di tripudio e di dolore di eventi chiave nella storia del mondo: il sessantesimo anniversario della Dichiarazione dei diritti umani da parte delle Nazioni Unite e dell'uccisione del Mahatma Gandhi (1948), il quarantesimo anniversario dell'assassinio di Martin Luther King, Jr. e della firma del Civil Rights Act da parte del presidente americano Johnson (1968), vent'anni trascorsi dalla prima uscita (per motivi di salute) di Nelson Mandela dalla prigione in cui si trovava dal 1964 (1988), dieci anni passati dall'istituzione del "National Sorry Day" in Australia in riconoscimento dei soprusi subiti dagli aborigeni (1998), e cinquant'anni trascorsi dalla pubblicazione di *Things Fall Apart* (1958) di Chinua Achebe, un testo cardine per la

scrittura e la riflessione postcoloniale. Un crocevia di memorie convergenti nell'anno 2008 che nell'immagine appunto del "crossroads", incrocio e luogo di passaggio, di incontri e di dialoghi (come anche la città di Venezia che per secoli ha dialogato con mondi lontani e vicini al di là del mare), colloca il convegno EACLALS investendolo di un'ulteriore, simbolica, rappresentatività.

A seguire, il "keynote address" di Achille Mbembe, "Reflections on Death and Freedom in Black Thought," ha entusiasmato il pubblico per l'eccellente e acuta analisi delle ambivalenze che presenta la nozione di libertà. Centrale al discorso sulla modernità eppure elusiva al tentativo di definizione teorica, la libertà si pone oggi in urgente correlazione con il diritto, manifestando incongruenze e difficoltà nei possibili e auspicabili ambiti di applicazione pratica. Citando Marx, Weber e Foucault, Fanon e Glissant, Mbembe ha analizzato problematici scenari contemporanei che pongono sotto processo la libertà. La legittimazione di visioni parziali della realtà ("the logic of incarceration", "the logic of self-segregation") e di giustificazioni ingannevoli delle scelte politiche ("the act of lying") da parte di gruppi di potere egemonici sembrano indicare un'apparente esaurimento della forza utopica che stimola il perseguimento della libertà. Dalla Bibbia, che connota la libertà come una promessa, associandola alla speranza, alla libertà come forma di resistenza e di lotta, teorizzata dal "black thought", la tensione verso la libertà, nel discorso di Mbembe, si realizza anche nella consapevolezza della possibilità della morte per essa (come nei casi citati di Biko e Mandela), che tuttavia apre la strada al futuro ("the event of death as a moment of becoming"). Sono momenti di "anticipation" e "transfiguration" quelli che rendono il cammino verso la libertà una costante mediazione con il tempo su tre livelli collegati. La libertà è "ora" urgente, è un'emergenza presente; è anche una tensione ideale, "the yet to come", nella "politics of anticipation" è una dialettica di speranza e promesse. Questa libertà è anche "at last", un tempo che verrà, oggi impossibile da

prefigurare ma verso cui inevitabilmente andare.

Le sessioni plenarie hanno presentato intellettuali e artisti di grande prestigio che, in diversi modi, hanno messo in luce le multiformi sfaccettature e le complessità tentacolari dei discorsi sulla libertà. Se la scrittrice indiana Anita Desai, premiata per l'occasione con il Ca' Foscari Prize, ha affascinato la platea per il carisma della sua scrittura e della sua figura d'artista, la figlia Kiran Desai, anch'essa scrittrice, e lo scrittore nigeriano (attualmente professore all'Università di California a Riverside) Chris Abani, hanno trascinato gli ascoltatori nei viaggi della migrazione, del movimento attraverso i mondi e dei percorsi nella scrittura. In particolare Chris Abani, abile narratore di storie e cantore di poesie (*Song For Night*, 2007, *The Virgin of Flames*, 2007, e *Becoming Abigail*, 2006), ha esplorato la sua adesione fisica e intellettuale al tema della libertà tracciando metaforicamente la propria autobiografia come scrittore/viaggiatore.

"The Anna Rutherford Memorial Lecture" è stata presentata da Alexis Wright con un intervento dal titolo "Where to Point the Spears? A Question Posed in the Literary Imagination of *Carpentaria's* Indigenous Australia". Aborigena australiana della nazione Waanyi dei territori meridionali del Golfo di Carpentaria, Alexis Wright è un'affascinante figura di attivista politica, intellettuale e artista, portavoce della lotta per l'autogoverno degli aborigeni, per le riforme costituzionali nel Northern Territory e per l'istituzione di sistemi di tutela dei diritti aborigeni. La sua carriera artistica e politica sono indissolubilmente legate alla lotta per l'emancipazione degli aborigeni, come dimostrano i suoi romanzi *Carpentaria* (2006) e *Grog War* (1997), e come lei stessa ha sottolineato nel suo intervento mirato a sostenere la lotta per la libertà del popolo aborigeno, in generale, e della propria nazione in particolare. La concretezza del contesto in cui si attua la lotta per la libertà nel discorso di Alexis Wright, è contrastata dalla prospettiva di lettura offerta dalla filosofa femminista Anna Cavarero nel suo intervento



"Horrorism: Towards a Global Theory of Violence". Con agghiacciante chiarezza, Cavarero ha dimostrato come i discorsi sulla guerra e sulla violenza appaiano sempre più disancorati dai loro referenti concreti. Occorre dunque un nuovo vocabolario più ampio e, al contempo, definito, per parlare della violenza spettacolare contemporanea e per poter parlare di libertà. "Guerra" e "terrore" sono, per Cavarero, usurati e inutili, in quanto determinati dalla prospettiva di chi li usa. Ma i discorsi e le azioni di guerra oggi provengono da agenti invisibili. E all'invisibilità dei guerrieri corrisponde paradossalmente l'investitura della gente comune come protagonista della guerra, costruendo quella che si definisce un'ontologia della vulnerabilità. Cavarero propone un nuovo termine, "horrorism", e invita a una nuova consapevolezza sugli operatori fisici e metaforici della violenza e sulle vittime vulnerabili, perché si possano identificare percorsi possibili verso la libertà nella contemporaneità (*Horrorism: ovvero della violenza sull'inerme*, 2007)

La sguardo sui diritti e sul dissenso è posto da Robert Young con l'intervento "The Right to Resist" nella sessione plenaria "Postcolonialism and Ethics". Interrogando le possibili forme di resistenza, la loro legittimità, i contesti e le strategie di attuazione, Young riflet-

te sull'etica della resistenza nella teoria postcoloniale, sulla connessione tra diritto e resistenza e dunque sul diritto stesso alla resistenza. Esaminando eventi passati nella storia anticoloniale dell'Irlanda verso il governo britannico e di altre colonie dell'impero, Young identifica linee di continuità e somiglianze con le lotte contemporanee nel mondo globale. La riflessione postcoloniale dunque, nella visione di Young, articola un paradigma etico per il diritto alla resistenza valido a tutt'oggi e utilizzabile per la difesa del diritto alla libertà.

La conclusione del convegno è stata affidata alla plenary lecture di Caryl Phillips "Rude Am I in My Speech." Con straordinaria abilità performativa, Caryl Phillips interseca una riflessione sull'*Othello* shakespeariano con la narrazione di un incontro personale con il padre dopo anni di distacco, e con le storie degli immigrati di prima, seconda e terza generazione, lette in filigrana nell'esperienza individuale. Negli sguardi incrociati del padre sul figlio e del figlio sul genitore si legge lo scarto generazionale, l'adesione a diversi modelli identitari e la mutazione dei termini di riferimento e dei criteri di relazione. L'immigrato di prima generazione trova negli sguardi amichevoli del gruppo di appartenenza nel pub o nel club il conforto del riconoscimento

altrimenti impossibile fuori dai contesti famigliari. Ma l'immigrato di seconda generazione (il figlio) considera con sospetto l'autorità proveniente dal comportamento approvato dal gruppo. L'insicurezza di Otello, il "self-doubt" dei primi migranti riguardo alla loro razza o stato sociale, gradualmente scompare nelle generazioni successive. Tuttavia, nella riflessione di Caryl Phillips, l'essere testimone delle difficoltà incontrate dalla prima generazione (il genitore) si connota come una responsabilità per la seconda generazione (il figlio) che ora può essere "Rude am I in my speech. Rude am I in my visage. Rude am I in my faith", ma che sulla condivisione e sulla memoria familiare e locale ha costruito una diversa identità e una nuova libertà.

Lascia solamente memorie felici questo convegno. Piccoli inconvenienti scompaiono di fronte alla ricchezza degli stimoli culturali, alla piacevolezza degli incontri e alla bellezza naturale e artistica dei luoghi. Solo, questa "responsabilità" a tutela della/delle libertà pesa un poco, nella particolare difficile contingenza della situazione politica italiana e nei variegati e problematici contesti del mondo globale. La riflessione teorica porta necessariamente all'impegno politico per un mondo migliore. -

# interviste

Marina Migliasso and  
Carmen Concilio

## Athol Fugard and his *Tsotsi*

.....

**M.M.** The story of the manuscript of *Tsotsi* is a novel in itself. Why did you decide to tear it up around 1962? What did not convince you?

**A.F.** To be absolutely honest with you ... I can't remember. But I have obviously also puzzled over the answer to that question in view of the subsequent history of the published novel and now film. What I do know is this: I was not in love with it. I had given my heart to what I knew was the first of my plays in which I had discovered my own voice ... that of course was 'The Bloodknot'. What I can remember is that I didn't even bother to re-read the manuscript when I decided to abort it. If I had done that my story and career as a writer might have been very different. My reason for saying that is the realization I now have that the prose voice in 'Tsotsi' was as authentically my own as was the dialogue voice in 'The Bloodknot'. So I live now with the intriguing (and tormenting) thought that without realizing it I was at some sort of crossroads as a writer: Prose or Dialogue? Novelist or playwright? Did I make the right choice? Was it in fact ever a case of a choice being made? Idle questions

really. The young man who filled all those scribbled pages in my daughter's little school case has since gone through a dozen transformations. I can't turn back the clock, Marina, and be him again.

**M.M.** I read that after your marriage, your wife and you moved to Johannesburg and spent most of your time in Sophiatown, the black ghetto. Here, you got to know the urgency black people of the township lived with, and you drew inspiration for the character of *Tsotsi*, certainly. But where did the idea of 'kidnapping' (did *Tsotsi* take it inadvertently?) a child in a shoebox come from? Did any events of that kind really occur at that time that influenced you, or was it simply the result of your imagination?

**A.F.** No. My imagination is not that good - heaven knows I wish it was. The truth is most probably that it was something I read in a newspaper. Little two inch stories in news papers have been the launching pad of quite a few of my plays. Two inches in the New York Times gave me the story of the Russian deserter who lived in a pig sty and which went on grow[ing] into 'A Place With The Pigs'. So also was the case with my two apprenticeship plays 'Nongogo' and 'No-Good Friday', and most important of all because it is one of my favourites 'My Children! My Africa!' and also a couple of my short stories in 'Karoo Stories'. Read that beautiful Brecht poem 'The Infanticide

Marie Farrar'. That poem has been very important in shaping my soul.

**M.M.** Sometimes the English you employ is incredibly musical and rhythmical. I am thinking, for example, of the following passage: "One day one day God help you that day/one day you won't know what to do what to do" (Chapter 3). Was that an experimentation?

**C.C.** I would add that more than by Bach's fugues, that is an influence you acknowledged in your writings, your novel seems to be very much influenced by the marabi jazz that was so popular in Sophiatown. Would you agree with this view?

**A.F.** Yes Yes Yes! Always music!!! I structure monologues like operatic arias. I structure plays like piano sonatas by Beethoven, I think of my life's work as my personal cantata. My listening at the moment as I work on a new play is Bach, Bach and still more Bach ... the fugues transcribed for string quartet at the moment as I work on a new play.

[I would like to add this to my answer about the 'musicality' of my language.] For me the first and most final of all instruments is the human voice - and that is the one and only instrument I play ... whether it is the narrative voice in 'Tsotsi' or the various characters I speak through in my play. When all our beautiful organs, our marvelous Steinway and Bechsteins,

our exquisite Stradivarius and Cremonas have been reduced to ash by the coming nuclear holocaust, if only one human being survives we will still have the most perfect of all musical instruments. The most beautiful sound in the world is a woman's voice in song.

**M.M.** On a wider level, I see the story of Tsotsi as a metaphor of the history of South Africa. The awful life of the violent and merciless young man, victim of his society, starts to change with the arrival of the child. And he starts to remember who he is and his past. In the same way, do you think it is possible to say that people of South Africa (black people above all), had to rediscover their identity and common roots in order to change and free themselves from the apartheid system?

**A.F.** A marvelous question and a wonderful answer. As with all births – because that is what freeing ourselves from Apartheid and creating a new identity is – as with all births the process can be long, laboured and painful. I know at first hand what I am talking about because I had to take on that birthing experience every bit as much as my black brothers. Tragically a lot of South Africans – black and white – have clung to their old identities and while this is certainly tragic for the individuals concerned, it is potentially South Africa's greatest tragedy.

**M.M.** Moreover, could the child be a symbol for love that makes mercy and forgiveness possible? Seen in retrospective, could the novel have foreseen in advance the feelings and values that were at the basis of the Truth and Reconciliation Commission?

**A.F.** While I can claim no prophetic anticipation of a Truth and Reconciliation Commission, I know that from the first day of my career as a writer I have known and felt the power of the two great mysteries of the human heart... confession and forgiveness. I am on record as saying that if there was just one human being alive in the world who was beyond

redemption – Hitler? Stalin? etc – I would have to stop writing. Belief in redemption is the cornerstone, the keystone, the very foundation of everything I have written.

**C.C.** In the book, you seem to explore obliquely the problematic relationship between father and son in the character of Tsotsi, particularly focussing on the absent and violent father. Can you comment on this type of relationship?

**A.F.** All I know about them is that they exist and that I have seen a few of them up close. My own father – for all his being an alcoholic – was a gentle man whose most beautiful gift to me was to abhor violence as much as he did.

**M.M.** Would you link the character of Morris, the cripple man, with that of Lena of the play *Boesman and Lena*? I think there is a relationship between them in terms of 'endurance in living', do you agree?

**A.F.** Another emphatic yes from me young friend. You can add to the connection between Morris and Lena the names of Hester, Miss Helen and a host of other characters in my plays and what connects them all and makes them all children on one of God's forsaken families is *Survival*. It is a key work in my writing. Let me put it to you this way: on my daily walks I stop and marvel more often at a little weed growing out of a crack in the cement pavement than I do for the beautiful flowers in the gardens that I pass. That is what has fascinated me all of my 76 years. It is not the palaces and mansions, the Taj Mahals of the rich that my imagination wants to explore but the shanties, the shacks, of the poor and under-privileged. As a little boy during the war years I remember sitting with my mom in her old motor car and driving out in the country to look for black-market meat. What made those twilight drives memorable for me were the humble little dwellings of the poor people that flashed past, giving me the briefest glimpse of candle lit interiors. That fascination has never left me. I attach to this letter a draft of my latest play in which you will see

that fascination still at work. And remember – it is not just physical survival I am talking about but also spiritual realities – the survival of a dream, of a vision, of an ideal.

**M.M.** The last part of the novel sponges on religiosity, Tsotsi discovers the entity of God and the errors of his life. Can we speak in term of conversion and redemption (through his final death)? If I may dare, are you Christian?

**A.F.** God alone knows what I am Marina! And if there is no God – as I sincerely believe some days – then nobody knows. I certainly don't. I will say this however that I was still powerfully under the influence of my Christian upbringing when I wrote *Tsotsi*. Its legacy of course in my undying faith in mysterious power of repentance and forgiveness. When my Daughter was a little girl she was asked once by a journalist: Tell me Lisa, you are a Catholic, your mother was a catholic and is now a Buddhist ... what is your dad. She had a prompt answer: He is an agnoserous ... meaning of course to say an agnostic. A good title for my biography don't you think? "Confessions of a horny Agnoserous."

**M.M.** Why this tragic ending? Did not you think it would be discouraging for the reader?

**A.F.** It's as simple as the fact that our beautiful life (if you are one of the lucky ones) or miserable life (if you are one of the unlucky ones) will end in death. Canus was right. There are no happy endings.

**M.M.** Did you like the movie? Is there something you would have changed? Have you any particular anecdote to tell about this novel? Or any particular comment to report that have struck you?

**A.F.** I positively hated the clean white shirt he was wearing when he went to give the baby back. And yes – the police should have, would have, shot him. That's the way South Africa ends its stories. –

**Carmen Concilio**

## “Architetture della mente, spazi del pensiero.” Colloquio con Alexis Wright

.....

**C.C.** Per cominciare, una delle cose più affascinanti di *Carpentaria* (*I cacciatori di stelle*, traduzione di Andrea Sirotti e G.L. Staffilano, Rizzoli, Milano 2008, pp.550, € 21,50) è l'incipit e la genesi della storia che riprende le movenze del Serpente ancestrale e il conseguente mito della creazione, può spiegare meglio questo mito tradizionale?

**A.W.** Queste credenze sono molto radicate in tutta l'Australia. Originariamente vi erano più di 250 nazioni tribali. Ciascuna nazione ha sviluppato una propria mitologia, alcuni miti però sono comuni e hanno circolato in forma di narrazioni attraverso il Paese. Altri di questi racconti sono molto "locali": riguardano, per esempio, peculiarità territoriali o caratteristiche geografiche del luogo. Poi vi sono storie che riguardano la spiritualità, la medicina, e tutto ciò che ci circonda, perché tutto ha significato, tutto è sacro. Questo concetto è ancora molto sentito tra le nazioni aborigene in tutto il territorio dell'Australia. Alcune di queste storie sono "grandi storie" come ad esempio quella del Serpente Arcobaleno che, seppure con molte varianti, è nota in tutto il Paese. Ci sono poi molte altre storie come questa che accomunano il Nord e il Sud del Paese e, per così dire, percorrono lunghe distanze. Il mito del Serpente Arcobaleno è molto radicato nelle terre del golfo di Carpentaria. Quando pensavo a come scrivere questo libro, mi sono posta il problema di come avrei potuto raccontare le storie di "tutti i tempi". Non potevo preoccuparmi solo del tempo "ora", ma dovevo tenere conto del tempo di tutti i tempi e tradurlo in forma di romanzo contemporaneo. Cercavo di rendere il modo tradizionale in cui noi pensiamo, i nostri valori e allo stesso tempo

mostrare tutto ciò in un'opera di finzione. Molto di ciò che accade nel nostro mondo non viene compreso, particolarmente dagli altri australiani, anche se pensano di sapere tutto di noi. Il romanzo inizia con quel canto tradizionale della mia nazione per far conoscere al mondo anche questa parte di noi, la nostra mitologia e le nostre credenze, come a dire "lo sapevate questo di noi?". Ho cominciato il romanzo con l'immagine del Serpente Arcobaleno cercando di immaginare come sia avvenuta la creazione del paesaggio, del fiume: è una storia immaginata però, non è la trascrizione delle credenze associate al Mito perché quelle sono cose che io non posso raccontare, perché appartengono alla nazione e solo alcuni, in genere gli anziani, sono autorizzati a narrarle. Il serpente è un simbolo importante dell'area del golfo, così come la "*morning glory cloud*", che compare sulla copertina dell'edizione australiana, un fenomeno meteorologico tipico del golfo di Carpentaria che è un altro simbolo mitico della regione. Questi due simboli dicono "chi siamo" e caratterizzano la popolazione della regione del golfo.

**C.C.** Quindi ci sono storie che lei non può narrare in quanto non è autorizzata a farlo?

**A.W.** Sì, sono le storie ancestrali sulla tradizione e sulla Legge e bisogna rispettare questa tradizione. La conoscenza di queste storie è tramandata solo a determinate persone attraverso cerimonie speciali in cui si cede la conoscenza della Legge e la conoscenza del territorio. Questo ci rende consapevoli di "chi siamo" e ci rende "speciali" in quanto comunità. Queste leggi ci insegnano rispetto per il territorio, per il paesaggio, ci invitano a prenderci cura di una certa regione, ci aiutano a conservare un legame forte con il senso del vivere, del "perché esistiamo". Questa Legge esiste da migliaia di anni e dunque la reputo un patrimonio di immenso valore. Il rispetto per la terra, la conoscenza di questa legge, ha permesso alle nazioni aborigene di sopravvivere, ci dice come dobbiamo vivere in quanto comunità. Ci ha permesso di sopravvi-

vere ed è qualcosa di prezioso con cui e per cui vale la pena di vivere. È qualcosa che è più importante di te stesso, come persona e come individuo legato ad altre persone, alla tua famiglia, alla tua comunità, ma anche alla terra, al cosmo.

**C.C.** E allora come è possibile per uno scrittore far conoscere al mondo le nazioni aborigene, senza poter raccontare le storie tradizionali?

**A.W.** Questa è proprio la domanda a cui ho cercato di rispondere scrivendo il libro. Come si vive con le storie di "tutti i tempi", e come ne scrivi? È proprio ciò che ho tentato di fare con *Carpentaria*. Ho preso la decisione di scrivere in forma di narrazione rivolta agli antenati. Così i personaggi del romanzo parlano agli antenati, agli spiriti ancestrali della terra, per raccontare loro ciò che accade oggi a "noi". Il narratore onnisciente del romanzo conosce molto bene i personaggi come Norm Phantom e la sua famiglia, Mozzie Fishman e attraverso le loro storie narra della nazione e del luogo, di ciò che accade a "noi ora", come farebbe un anziano aborigeno. Io ho immaginato la voce di un anziano che narra, come accade nella Legge aborigena, capace di trasmettere quel senso quasi religioso di legame con la terra indigena, in grado di comunicare con gli spiriti, parlando però di ciò che accade a "noi" "qui e ora", in questa epoca. Questa è una storia contemporanea. Ma non mi sono preoccupata di voler comunicare qualcosa a qualcuno, che fossero gli australiani o un pubblico internazionale, o persino la mia stessa comunità. Spesso mi chiedono per chi scrivo, ma è difficile avere in mente un pubblico che sia locale o internazionale quando si lavora a un romanzo. La soluzione che ho trovato è di far parlare un anziano e di farlo parlare alla terra, agli spiriti della terra, per mostrare come viviamo "noi" oggi, ma anche, poiché viviamo tempi molto difficili, per chiedere come vivere ancora, e in che modo, pensando proprio a chi siamo "noi" nel mondo di oggi. I personaggi del romanzo, che sono vari e diversi tra loro, pongono queste domande, su quale sia la via da scegliere, quale il modo più giusto di

vivere, quale il modello migliore da seguire. Per esempio vi è un giovane, Will Phantom, che lotta per comprendere come vivere nel mondo moderno di oggi, portandoti dietro il senso di "chi sei" e i tuoi valori e le tue credenze.

**C.C.** Quali sono i momenti storici critici e i temi principali nel suo romanzo?

**A.W.** Ci sono molte storie nel romanzo. Per esempio quelle di Norm raccontate al suo cacatua, il pappagallo, perché considera i suoi figli dei poco di buono, che non sono interessati alle storie o a spiegare il proprio legame con la terra, e le storie accadute che sono importanti – la nostra è una cultura orale – per esempio narra la storia dei suoi genitori all'epoca della *colonizzazione*. Però si rivolge al pappagallo, pensa che sia più furbo dei suoi figli, che abbia più memoria dei suoi figli.

Affronto temi cruciali e monumentali per noi come *le miniere* scavate nella terra ancestrale che per noi è sacra. Ci sono importanti Luoghi del Sogno, che riteniamo sacri, e dunque cerco di esaminare come quelle espropriazioni abbiano effetti sulle persone.

Vi sono nel romanzo anche vari tipi di relazioni, in particolare *l'amicizia*. Per esempio tra Norm Phantom e Mozzie Fishman, tra Norm ed Elias – l'uomo giunto a piedi dal Mare – questo loro rapporto è davvero speciale, perché basato sulla conoscenza che Elias ha del mare. Egli proviene da un'altra parte del mondo. Quello che volevo dimostrare nel libro è che le persone che vengono da parti diverse del mondo, come è accaduto in Australia, arrivano con la propria cultura, e di questo spesso ci si dimentica, specialmente quando si enfatizza che siamo tutti australiani e siamo un unico popolo. Questo è innegabile, siamo tutti australiani, però le persone hanno un bagaglio di conoscenze e di cultura che ha radici altrove e che conta, anche le persone di origine anglosassone provengono da una cultura antica, ma spesso se ne dimenticano. Elias rappresenta un po' questo ed è capace di un'amicizia che si fonda sullo scambio di un patrimonio di antiche conoscenze.

L'altro tema fondamentale su cui rifletto nel romanzo è *la responsabilità*: le persone nascono con una responsabilità, in particolare nei confronti di un territorio, e mi sembra che questo sia un fardello, soprattutto in relazione alle lotte che dobbiamo combattere nel Paese: il diritto alla terra, che deriva dalla storia coloniale dell'Australia. La politica del precedente Presidente verso gli Aborigeni ci ha danneggiato in molti modi e questo lo vedo riflesso nel libro. Ogni personaggio porta, o sopporta, o è sopraffatto dal peso della responsabilità. Non in quanto aborigeni, ma in quanto esseri umani, con una cultura e valori e credenze, situati in un'area geografica particolare del Paese. Ma gli effetti del colonialismo hanno appesantito quel fardello di responsabilità. Queste sono le cose che si trovano nel romanzo. Ho anche sottolineato come i personaggi, talvolta, siano *isole*, e questo è legato al fatto che l'Australia venga percepita come una gigantesca isola e abbia favorito una mentalità isolana. Le persone hanno una mentalità isolana, al punto che gli individui divengono isole e agiscono singolarmente, e questa è una di quelle caratteristiche forzate che derivano dal colonialismo, che ci ha insegnato a vederci diversi gli uni dagli altri, che ha imposto l'individualismo, e ha privilegiato piccole comunità chiuse o piccole regioni chiuse, separate le une dalle altre.

**C.C.** Lei ha accennato al Diritto alla terra, come è stata affrontata la questione in Australia?

**A.W.** Nel Territorio del Nord esiste una legislazione sul Diritto alla terra, e diversi popoli là sono riusciti a farsi restituire delle terre, spesso in seguito a lotte durate per più di venti anni, che sono costate enormi somme di denaro. Sono pochi i gruppi di aborigeni che hanno ottenuto la restituzione sulla base del concetto di proprietà ancestrale. Il dispendio di denaro avrebbe davvero potuto essere evitato, riconoscendo quel diritto di fatto. Altri gruppi hanno avuto indietro pezzi di terra, sebbene con molte condizioni e restrizioni. Altri gruppi non sono riusciti a dimostrare e provare un ininterrotto Vincolo Nativo verso la terra ancestra-

le. È molto difficile provare ciò: prima di tutto bisogna poter dimostrare la continuità del vincolo alla terra e molti gruppi aborigeni furono soggetti a deportazioni forzate, o furono uccisi e non sono mai riusciti a tornare al proprio luogo di origine, e i tribunali hanno avuto la meglio nel sentenziare che non vi erano i presupposti di un legame duraturo e continuativo con la terra contesa. Tutto questo è molto stupido: è come dire, per esempio, ad un italiano che è andato via per due o dieci anni, tu non puoi più tornare nella tua terra. Dunque la questione del Diritto alla terra è ancora cruciale come è sempre stata del resto in Australia, anche se in anni recenti, particolarmente sotto il precedente governo conservatore si è tentato di far passare l'idea che le nazioni aborigene non devono rivendicare diritti particolari, tanto meno sulla terra. L'idea che si voleva promuovere è che il passato deve essere dimenticato, siamo tutti australiani, e bisogna smetterla con quelle rivendicazioni che noi abbiamo cercato di portare avanti per più di cento anni. Hanno cercato di rimetterci al nostro posto, e di esercitare un controllo totale sull'informazione, riguardo discussioni o pratiche politiche su temi concernenti la questione aborigena, e lo hanno fatto "demonizzando gli Aborigeni", liquidati quali violenti e ubriaconi. L'opinione pubblica australiana ha trovato pane per i suoi denti e ha davvero cavalcato l'onda; i giornali erano pieni delle opinioni di chiunque si sentisse in dovere di dire la sua su come avremmo dovuto vivere "noi" e cosa è meglio per "noi". Nessuno era più disposto ad ascoltare le nostre voci, ma piuttosto era la loro voce a parlare *di, su e per* noi. L'idea era che gli aborigeni avrebbero dovuto assimilarsi e smetterla con le rivendicazioni di originalità culturale, e nel dirlo sottolineavano di non volersi più sentire accusati di aver rubato le terre agli aborigeni; bisogna dimenticare il passato. Siamo tutti australiani ormai.

**C.C.** Lei ha solo evocato l'alcolismo, ma ha dedicato un lungo saggio alla "Grog War", cioè al problema dell'alcolismo nelle comunità aborigene. Ce ne può parlare?

**A.W.** Questo è un problema che va risolto. Quel mio libro è la cronaca di dieci anni di strenua lotta della comunità di Tennant Creek per diminuire la quantità di alcol che veniva venduta in quella città. È una città piccolissima, eppure vi sono un numero incredibile di rivendite di alcolici e questo è pazzesco. È diventato un caso eclatante, la gente di Tennant Creek ha lottato con le unghie e coi denti per ridurre quel tipo di commercio, ricorrendo ai tribunali, cercando di ottenere restrizioni sulle quantità di alcol vendibile, a causa del danno che questo procura ai bevitori e alle persone che non bevono affatto. L'alcol era un problema non solo per gli indigeni ma per tutta la popolazione. Quello che si chiedeva era di agire per l'interesse di un'intera, piccola comunità. Non è stato facile, soprattutto per gli aborigeni, montare cause giudiziarie, fare ricerche per poter documentare e difendere la propria posizione. Però in tutto il Paese altre comunità sollevavano la medesima questione e lottavano per bandire l'alcol dalle proprie comunità, e parliamo di gente poverissima, anzi, molto ricca di cultura, ma al limite della sussistenza. Gente che non sa più "chi è".

Il governo ha sempre avuto un atteggiamento ipocrita: questa lotta è durata decenni, noi abbiamo consumato le nostre vite a lottare per avere migliori risorse, migliori infrastrutture, case che non siano sovraffollate, scuole, uguali opportunità, perché il sistema educativo per gli aborigeni è pessimo, le condizioni di vita e quelle sanitarie sono vergognose e l'alcol è solo uno dei sintomi di queste condizioni generali, che non sono una novità per noi, ma questioni decennali. Il precedente governo ha semplicemente voltato la faccia, sostenendo che l'alcolismo era un problema endemico alla comunità aborigena, per indole, incuria, oziosità e ha biasimato solo noi. In realtà la politica a lungo termine del governo ha ignorato totalmente gli aborigeni e questo ha prodotto uno sfacelo a lungo termine nelle comunità. L'apice di tutto questo si è avuto poco tempo fa, quando il Governo ha promosso una serie di leggi chiamate "*Intervention into the Northern Territory*". Hanno mandato l'esercito

nel Nord per esempio per garantire che i bambini venissero sottoposti a controlli sanitari; hanno ritenuto che fosse necessario che i militari scortassero i bambini alle visite mediche, e in seguito sono stati denunciati casi di abusi e violenze, anche sessuali. L'unico risultato prodotto da tutta questa campagna è stato un solo caso di "anomalia" rispetto a quanto già non si sapesse sui bambini aborigeni del Nord. Il governo ha impegnato migliaia di dollari in quella che è stata una vana prova di forza che non ha prodotto nulla, che è stata un'imposizione sulle comunità aborigene, che ha terrorizzato i bambini. Questa campagna è costata molti soldi, tutti soldi che avrebbero potuto essere risparmiati e destinati al miglioramento delle infrastrutture. Ci ha reso la vita molto più difficile di quanto non fosse prima, e ha provocato un'ondata di disperazione e perdita di speranza. La ragione principale che quel governo aveva era demolire le credenze e i vincoli degli aborigeni verso la loro terra, il loro avere cura della terra, e del vivere sulla loro terra, costringendoli ad andarsene. Questo spezza quel legame forte, e rende più facile per il governo riguadagnare il controllo delle terre che erano state restituite, e rende più facile lo sfruttamento di quelle terre per le miniere o lo sviluppo urbanistico; riesce a rompere la sacralità del significato del territorio per gli aborigeni e lo rende vulnerabile all'accesso di gente che dissacra i luoghi ancestrali che gli aborigeni avrebbero curato e rispettato. La legislazione che restituiva quei territori, lo faceva a condizione di non negare a nessuno il transito e il libero passaggio sulle terre sacre. I tre ultimi governi conservatori in Australia non sono mai stati severi nelle restrizioni, non hanno mai creduto fino in fondo al Diritto alla terra degli Aborigeni. Il governo conosceva già il problema dell'alcolismo e conosceva già il tipo di lotte intraprese per arginare l'abuso di alcol. Quelle politiche hanno solo creato più confusione. I costi diventano sempre più alti per porre rimedio ai danni procurati da quelle politiche. Il governo australiano si è comportato in modo diverso dal governo canadese, per esempio, che invece ha capito che

ignorare le rivendicazioni delle nazioni indigene avrebbe avuto un costo molto alto, anche in termini economici, e così in Canada il Diritto alla terra è stato riconosciuto, congrui trattati sono stati firmati, moderne riserve sono state concesse, così come è stato riconosciuto l'autogoverno ai nativi. In questo caso i costi sono minori rispetto a quelli di una politica votata all'oblio, o alla violenza del controllo con la forza. Un altro atto di egoismo da parte del precedente governo – che è stato ammesso pubblicamente da alcuni ministri – è stato il cercare di guadagnare voti e consenso attraverso la campagna intrapresa contro gli aborigeni nel Territorio del Nord. Questo è accaduto molte volte in passato, intendo l'uso strumentale delle nazioni aborigene per guadagnare voti. Però alle ultime elezioni hanno perso, e i conservatori sono rimasti sorpresi del fatto che le punizioni inflitte al popolo aborigeno non avessero creato consensi tra l'opinione pubblica. Quella volta la loro politica non ha funzionato.

**C.C.** Il nuovo Primo Ministro del Partito Laburista Australiano ha chiesto scusa in un discorso pubblico per la cosiddetta "*lost generation*", cioè per quella generazione di aborigeni forzatamente sradicati dalle proprie famiglie, comunità e territori per essere educati a diventare "bianchi". Cosa ha significato questo per lei?

**A.W.** È stato un gesto importante e degno. Quando il Primo Ministro, Kevin Rudd, ha pronunciato il suo discorso è stata una giornata di commozione non solo per gli aborigeni, ma per molti australiani, è stato davvero un ottimo discorso. A cui però poco è seguito, per esempio, il Ministro non ha accennato a risarcimenti per le persone danneggiate da quelle politiche, o al loro Diritto al risarcimento. Inoltre, da allora, non sono seguiti atti politici coerenti con quel pronunciamento. Tutto è come prima, persino i ministri in carica non sono poi tra le persone più competenti a cui assegnare certe responsabilità. E comunque hanno continuato la politica interventista nel Nord, controllano la vita della gente esattamente come prima,

secondo il disegno di legge, e non hanno capito che bisogna creare e cercare un dialogo con le genti aborigene, che gli aborigeni devono poter essere responsabili del proprio futuro, e i governi devono dimostrare la volontà ed avere l'iniziativa di lavorare con noi, invece di pensare che devono controllarci. Al momento c'è una legge in approvazione che sanziona che se genitori aborigeni non riescono a mandare i propri figli a scuola nel Nord, il governo toglierà loro i sussidi pubblici dopo tre mesi di assenze. Ma stiamo parlando di persone che vivono già sotto la soglia di povertà, che lottano per sopravvivere in ogni modo, e non è che le scuole siano migliorate. Nessuno guarda a questi aspetti: politiche inappropriate, soldi pubblici mai arrivati alle comunità. I soldi sono stati spesi per costruire più carceri e un nuovo Parlamento a Darwin, e per le cause intentate contro il Diritto alla terra, non sono mai arrivati alle comunità per costruire le infrastrutture di cui davvero hanno bisogno, e per poter continuare a vivere nelle loro terre in modo dignitoso. Gli aborigeni hanno espresso idee su come vedono il proprio futuro, o come sviluppare un futuro di cui si sentano attori partecipi, non si può accettare un futuro imposto da altri. Dunque il nuovo Governo ha iniziato con le scuse di Kevin Rudd, ha cambiato nome alla Legge da "Intervention" a "Closing the gap" (colmare il divario) ma ciò che deve fare è lavorare con gli aborigeni, insieme, per un futuro diverso, ma non sembrano esserci uomini capaci di questo nel Governo. La legge sull'abbandono scolastico, applicata solo ad un certo gruppo di persone nelle comunità aborigene e non all'intero Paese è un esempio di legislazione iniqua, che legalizza il genocidio. Io personalmente non nutro rispetto per quelle "scuse".

Ci sono stati molti studi negli ultimi dodici mesi sul numero crescente di persone che hanno abbandonato quelle comunità perché non sopportavano di essere così controllate, e vivono in ghetti o alla periferia di città grandi e piccole, e questa non è una soluzione, perché non trovano lavoro, e c'è povertà, vivono come in un limbo: è una situazione deprimente.

**C.C.** Lo stereotipo dell'aborigeno che vive nelle zone periferiche e marginali delle città è ancora attuale oggi in Australia? La discriminazione è davvero così forte nel mondo del lavoro?

**A.W.** Sì lo è. Ci sono stati programmi e progetti governativi per incoraggiare l'impiego di aborigeni e lentamente le assunzioni sono aumentate. Ma dove la popolazione aborigena è una maggioranza, si pensa che vi dovrebbe essere maggiore facilità nel trovare un lavoro, invece non è affatto così. È difficile convincere gli australiani ad assumere gli aborigeni. La situazione è simile nei vari stati australiani, ciò che è diverso è il modo in cui le varie nazioni di aborigeni vorrebbero affrontare il proprio futuro. Quindi si tratta di trovare soluzioni di volta in volta diverse.

**C.C.** Come si fa a preservare la cultura aborigena oggi?

**A.W.** Io scrivo, e cerco di farlo con la letteratura. Il mio libro celebra eroi indigeni, mostra come si possano mantenere le credenze, i valori e l'idea di "chi siamo", e nei personaggi s'intravede quella che io chiamo "architettura della mente", una sovranità della mente, che ci aiuta a vivere e a risolvere i problemi e le lotte che dobbiamo affrontare. La letteratura permette di esaminare tutte queste domande: quale sia il modo migliore di vivere e come si convive con le storie di tutti i tempi e nel mio nuovo romanzo esamino più approfonditamente le credenze e le culture che esistono nelle terre aborigene. Ci sono gli spiriti della terra che si manifestano in tutto ciò che vedi, e se arriva qualcuno da altri paesi porta con sé la propria cultura e gli spiriti della propria terra. Il problema che mi interessa è come si riconciliano gli spiriti di altre terre con gli spiriti domestici. Cerco anche di esplorare un tema che mi è sempre stato a cuore: l'autogoverno, o l'idea di un governo che dialoghi con gli aborigeni e questa operazione letteraria potrebbe essere d'aiuto anche al resto del Paese.

**C.C.** In questo progetto si sente sola o si sente parte di una comunità di scrittori?

**A.W.** Io credo di appartenere a diverse comunità, alla mia comunità del Golfo di Carpenteria, alla comunità dei popoli indigeni dell'Australia centrale dove ho vissuto a lungo, alla comunità di scrittori indigeni e a quella degli scrittori australiani, ma anche alla comunità degli scrittori del Mondo, perché ho imparato moltissimo da loro. Ho dovuto guardare a scrittori di altri paesi legati a una lunga tradizione, come gli aborigeni lo sono col proprio territorio, per esempio gli scrittori irlandesi tra cui Joyce, italiani, sudamericani come Carlos Fuentes, scrittori caraibici, indiani e africani. Scrittori che avessero una tradizione consolidata, ma anche scrittori che hanno subito il colonialismo. Ho dovuto farlo prima di capire come avrei dovuto scrivere io, perché non potevo semplicemente guardare alla Storia e poi inventare una storia, quello non mi si addice. *Carpentaria* voleva guardare a noi come gente dalla tradizione antica, in un nuovo mondo e in un luogo nuovo, e non trovavo un modello nella letteratura australiana. In Australia il libro ha creato sorpresa, perché forse non ne avevano mai visto uno simile. Questo è il risultato non solo di ciò che ho imparato dalla mia gente, su "chi siamo" – e sono stata fortunata, ho imparato molto da loro, da gente che non sa neppure scrivere né leggere, ma che ho ascoltato perché me lo hanno permesso – fa parte dei valori tradizionali insegnare ai bambini ad ascoltare. L'ascoltare è stato tradotto in scrittura, ma anche ciò che ho imparato da scrittori del Mondo.

**C.C.** Nel romanzo si vedono chiaramente due modelli letterari perfettamente armonizzati, ma anche due nozioni di tempo. Una delle domande più frequenti riguarda la concezione del tempo degli aborigeni. Può parlarcene?

**A.W.** Questo è proprio ciò che gli australiani trovano difficile concepire: la nozione di tempo degli indigeni. Si tratta di un tempo vecchio (*old*), "tutti i tempi", mentre gli australiani hanno un tempo corto (*short*), legato a orologi e cronometri. Questa è stata la strategia nel romanzo: mescolare i due sistemi. Da un lato gli aborigeni non

hanno paura del passato, dall'altro gli australiani vogliono farci dimenticare il passato. Vedono il tempo in termini di "ora", invece il nostro tempo ancestrale prevede storie che non vengono narrate in ordine cronologico, ma affondano nel passato e poi balzano in avanti e tornano indietro. Tutto accade in un *continuum* e questo non viene facilmente compreso. Il tempo è un concetto molto rilevante nell'opera.

**C.C.** Lei pensa di scrivere anche "contro" qualcosa, pensa alla sua come a una letteratura di resistenza o come a una scrittura politica?

**A.W.** Volevo dimostrare che il colonialismo è solo uno strato e neppure troppo spesso nella nostra Storia, che però cerca di imporsi su tutto il resto. La nostra tradizione è così forte e ancora permane. La cultura aborigena è forte: questo volevo dimostrare col romanzo. Lo si vede nei personaggi, che operano in "spazi del pensiero" diversi. Volevo mostrare più a noi stessi che a chiunque altro che il colonialismo è un sottile strato sovrapposto al nostro mondo di sofferenze. È un libro sugli aborigeni, scritto da una aborigena, quindi ha anche un contenuto politico, ma scrivo della realtà. Parlo di un mondo reale. Norm è un marinaio incredibile, sa come sopravvivere nei cicloni, vive nella natura, conosce i pesci della regione e tutte le storie associate alla loro presenza. Mozzie Fishman attraversa il paese con la sua comunità religiosa, è un leader religioso: quelle che racconto sono storie, non parlo necessariamente di politica.

**C.C.** Quanto tempo ha impiegato a scrivere il romanzo?

**A.W.** Ci ho messo due anni a capire come il libro doveva essere scritto. Poi sei anni per scrivere, cancellare, buttare via pagine e riscrivere le cose di cui volevo parlare. Volevo creare autenticità sulla regione e sulle persone che vi abitano. Ho già raccontato centinaia di volte come mi sia venuta l'idea per la voce narrante. Un giorno camminavo ad Alice Springs e ho sentito due anziani confabulare tra loro. In realtà non avrei né voluto né dovuto origliare. Parlavano del fatto che erano

diventati vecchi e non ce la facevano più, e io mi sono sentita rattristata e ho pensato di intervenire, dicendo loro che non dovevano dire così, ma poi ho pensato che dovevo loro rispetto e dovevo dissimulare persino di aver sentito. Poi mi è venuto in mente come Marques ha scritto *Cent'anni di solitudine*: ha deciso che doveva essere scritto – come ha spiegato – con la voce di sua nonna, che raccontava storie, con piglio severo. E io ho pensato a come gli anziani raccontavano a me le storie, con la stessa faccia seria, su ogni genere di cose. E così ho trovato la voce che doveva narrare le storie di tutti i tempi, con le sue conoscenze ancestrali, ma anche su come viviamo "noi ora".

**C.C.** Quella voce somiglia anche alla voce fuori campo dell'anziano narratore nel film epico *Ten Canoes*, che però, proprio come nel suo libro, è capace di grande ironia, nonostante il piglio severo.

**A.W.** Sì è vero, l'umorismo è tipico di molti aborigeni e del loro modo di raccontare le storie. Quel film è apparso dopo che il libro era stato scritto e sono stata felice di sentire come David Gulpilil, il narratore di *Ten Canoes*, usasse l'umorismo per raccontare una buona storia tradizionale col tempo che ci vuole, magari mesi. Questo mi ha confermato che avevo fatto le scelte giuste.

**C.C.** Qual è stato il responso in Australia sul suo libro, che tipo di ricezione ha avuto?

**A.W.** Sono ancora sorpresa di come il libro sia stato accolto. Ho ricevuto il Premio letterario Miles Franklin, il più importante in Australia, nel giorno in cui il Governo terminava la politica dell'Intervento. Quindi tutti hanno cominciato a farmi più domande su quello che sul libro e molti aborigeni hanno cominciato a scrivermi messaggi e a complimentarsi con me per aver parlato delle terribili conseguenze e degli effetti di quella politica. Poiché i media e il governo ci avevano sempre dipinti come gente incapace di qualsiasi cosa, incapace persino di pensiero, vedere che una persona indigena

poteva emergere e addirittura vincere un premio è stato importante per molti degli aborigeni nel Paese. Il responso che ho avuto da quegli indigeni che hanno potuto leggere il libro è che gli è piaciuto molto, che hanno riso per le sciocchezze che ho scritto – molti tra gli indigeni non sanno né leggere né scrivere, così il libro è appena stato pubblicato con un'audiocassetta, molte copie sono state inviate proprio nella regione del golfo e ad altre comunità, forse verrà anche letto alla radio. È un libro scritto per essere ascoltato e non solo per essere letto.

*\* L'intervista è stata effettuata a Torino (settembre 2008) in occasione della pubblicazione dell'edizione italiana del romanzo e una sua versione ridotta è apparsa su L'Indice dei libri del mese (dicembre 2008). –*

**Federica Zullo**

## Interview with Alexis Wright

*The interview was recorded Friday 28<sup>th</sup> march 2008, the day after Alexis Wright gave the Anna Rutherford Memorial Lecture at the International Eaclals Conference "Try Freedom. Rewriting Rights in-through Postcolonial Cultures", Venice, 23-29 march 2008.*

**F.Z.** The first question I want to ask you is about politics: is something changing with the new government in Australia?

**A.W.** Well, Kevin Rudd is the new Prime Minister, but in the last seven years we have faced a very difficult situation, because with John Howard it could have not been worst; everything concerning our relationship with the government had deteriorated in that time. Howard wanted to break down any ability as a people to speak for ourselves, the ability to defend ourselves, for example in trials. Terrible things happened during his stay in power and he did not even



know what was our relationship with Australia. The first thing Kevin Rudd did for our people as a Prime Minister was to apologize, whereas John Howard wasn't even able to compromise. The day of the apology was an important day for Australia, a national day, so meaningful and emotional for many people of the stolen generation, it meant a lot to them and to their families, if only we consider the impact and the consequences of the government policies throughout the country for many decades. I watched the ceremony on a big screen at Federation Square, with many other people. What happens after that apology will become visible in the future, it surely was a brand new start, an invitation to talk together and think of what kind of future would be the best for Aboriginal people.

**F.Z.** In Italy we know very little about Aboriginal communities, in newspapers you almost never find articles about that, so would you explain briefly what are the main problems for Aboriginal people nowadays in Australia?

**A.W.** There are a lot of problems, deriving from two hundred years of colonization in Australia, which meant dispossession of the land, the destruction of culture, the inability of Aboriginal people to come to self-determination. Moreover, it seems that the actual government is not taking responsibility for the failures of the past, it should consider the terrible poverty in which people live, the poor education they get. Aboriginal people have been badly educated by the British for many years, and this led to the cancellation of Aboriginal culture, but the problems also concern employment, health, even in the city, because our people live isolated from the mainstream life of Australia, and most communities have been even more isolated in Northern Australia. Government should be able to recognize the damage that has been created, not only by making an apology, but by a programme that could implement the opportunities for a better life. However, it seems such a chaotic situation, since the government has

always failed in its ability to govern for the good and the wealth of Aboriginal people. Now there is the need to have a new beginning with politicians able to work out a future for us, where Aboriginal people can have the space to look at the different options for them. Australia is a very big country and the aborigines of several different nations live across the whole territory, so people want to be able to decide for the future they desire for their families and children, they must have a future that they believe is possible and not imposed by someone else's will. An appropriate government must not replicate the total disaster of the past years.

**F.Z.** How would you like to introduce your work to Italian readers?

**A.W.** I am very grateful to the Italian editor Rizzoli that decided to publish and translate my novel *Carpentaria*, and I think Italian readers could find the story very interesting, since it is a novel that belongs to the world, as much as to Italy and to Australia. We all share each other's good and bad, as we should, and *Carpentaria* tells a good story with humour and passion, something that belongs to most Italians. I know Italy has a big interest in Australia, it could be sometimes superficial, but for me there's a great connection between the two countries, Italians are the second biggest populations in Australia and I have many Italian friends with whom I share their stories about your country.

**F.Z.** If you had to find the literary ancestors for your novel, which kind of fiction would you relate to?

**A.W.** First of all, I have to mention Derek Walcott, because he made me understand the way I wanted to write *Carpentaria*, then I can refer to literature from European countries like Italy and Ireland, but also to Asian, African, Arabic, French-Caribbean and South American writers. In general, I looked at those writers who have a deep and ancient attachment to their land, since I wanted to understand how to write a story about two hundred years of Australian history and the stories

that have been credited about the role of Aboriginal people within that history, the presence of our culture and our claim for the land. I also have a great admiration for Italo Calvino, my favourite Italian writer, an author who certainly inspired me for the novel.

**F.Z.** Do you think there is an Aboriginal aesthetics and do you use any particular strategy or technique for your writing, in order to draw Western readers' attention to the complexity of your work? Do you believe Aboriginal readers can understand the novel in a different way, at various levels or more deeply?

**A.W.** I don't really think *Carpentaria* is a difficult novel and if I have to think of a difficult work to read I can mention, for example, Joyce's *Finnegan's Wake*, but not *Carpentaria*.

I just wanted to respond to an Australian aesthetics in literature, where Australians think to know everything about Aboriginal people and I wrote a novel that shows something of the Aboriginal culture and mind that is not known at all. In fact, it seems that I am right, because Australian readers come back to me and say that it's a difficult book, since it deals with our inner self and our way at looking at the future, also from a psychological perspective; and it has to do with a "natural" culture. Of course, it's not a simple story, there is a lot going on, and it also has to do with poverty and the condition of Aboriginal people in the city, with all their difficulties. Australian publishing industry has always been happy to publish works of literature with stories of anyone's world, whether Aboriginal or non-Aboriginal, a sort of "light" literature that couldn't be a threat for society. However, I don't like that kind of fiction, I find it frustrating and not satisfactory and my writing goes towards a different direction.

**F.Z.** Did it take a long time to write *Carpentaria*?

**A.W.** Yes, it took me two years, I had to find the time to write, I love writing but it was very hard, I had many arguments with myself, because of the risk

I was taking with the book. I wanted to write something that I could consider as right, I only knew that the book's title was going to be *Carpentaria*, since it comes from my ancestors' spirit, it is a spiritual book.

**F.Z.** Can you explain the title of the novel for Italian people, since not many are familiar with Australia?

**A.W.** Carpentaria is the name of the area where I come from. I am of the Waanyi nation, which occupies the land that is known as the Gulf of Carpentaria, in northern Australia.

**F.Z.** So it seems that the book gives a great relevance to the place, as if the land itself was telling the whole story.

**A.W.** Yes, it is. I dedicated the book to the world, but first of all to my people in the Gulf. It is such an important place for me, I have a great love for it and I wanted to describe it in its glory, trying to find the best narrative voice to tell the story. That is why I chose an Aboriginal elder talking to the spirit of the land, revealing the symbols of this meaningful place. –

**Bernadette Pace Falzon**

**Pierre J. Mejlak, author of the novel *Rih Isfel* (Merlin Library Ltd. Malta 2007), is here interviewed by Bernadette Pace Falzon whose review of the book was published in *Il Tolomeo, secondo fascicolo, 2007***

**B.P.F.** First of all I'm curious to know whether the setting of the novel is Malta or Gozo because, on first reading it, I got the impression that the atmosphere of the story was more that of some Maltese village rather than of

a Gozitan one. I happen to know Gozo quite well, seeing that I spent all the summers of my childhood and adolescence in my Grandma's summer house in Mgarr. Could it be that your Gozitan nature has been "corrupted" by your living abroad?

**P.J.M.** While writing *Rih Isfel* I had in mind the village I grew up in – Nadur, a small village on the eastern side of Gozo. The description of the band club, the Church, the little beach, the valley and the village square are all based on the ones at Nadur where I spent so much time during my childhood and my youth.

However, in the book I give the reader enough reasons to conclude that San Filep is on the mainland. Some characters, for example, go to the Police Depot and back easily – something that wouldn't be possible if San Filep had been a Gozitan village. But, as you rightly said in your review, San Filep could be anywhere in Malta or in Gozo. I am describing an extremely small village where nothing ever happens and where things never seem to change.

I wouldn't say that my Gozitan nature is being 'corrupted' by me living abroad. First of all I still have to put my finger on what really makes me Gozitan.

After five years in Belgium, I still consider myself a Gozitan and often find myself behaving like someone who grew up on a very small island. However, the fact that I am now exposed to a different way of life starts to leave an impact on the way I behave and, more importantly, on the way I think about things. On the whole, I consider the fact that I can look at Gozo from a distance as positive. Putting my country (and especially my island) in a wider context is something I consider healthy and something I needed to do to appreciate things better.

The transition from Gozo to Europe can be felt in remarks, comments, thoughts and aspirations in *Rih Isfel*. The claustrophobia of the dusty Maltese village is obvious to all readers. As is the 'omerta' that rules the village. Nobody has seen anything. Nobody has heard anything. Everybody

knows and everybody has seen something or another. But officially nobody can be of any help. Familiar?

**B.P.F.** I am also very curious to know why the novel is considered as literature for children and adolescents. I feel it is more in the line of Golding's *Lord of the Flies* which can, perhaps, be read by children at a superficial level, but goes much beyond.

**P.J.M.** The novel was classified as young-adult literature for different reasons. The fact that three teenagers have a pivotal role in the novel makes the book particularly attractive to the young generation. The fact that they talk about things that young people talk about makes it also particularly interesting to them. They can relate to the characters with ease. However, the novel is definitely not a book for children. I'm glad though that it appeals to young adults and adults alike.

A young reader could read Golding's classic book and conclude that it's about a group of schoolboys who get stuck on a small island and make a mess out of trying to manage themselves. A more mature reader might go beyond that level and touch the deeper themes of the novel – the tension between groupthink and individuality, between rational and emotional reactions, between morality and the lack of it.

On the surface *Rih Isfel* tells a very simple story, which can be enjoyed by everyone – the story of a young boy, Jonathan, who goes missing, and the subsequent mobilisation of all echelons of village society. Yet there are also layers and sublayers of story, of meaning, and of satire that start to become visible. Critics described my novel as a deceptively simple one, amazingly easy to read, where the quaint Maltese village is examined in all its idiosyncracies and laid bare in all its realities. Young readers might enjoy the story and miss all the rest. Others might enjoy the rest and not be so impressed by the story. That's the beauty (and the challenge) of crossover books.

**B.P.F.** I feel that the comparison with *Lord of the Flies* is quite apt as most of

your main characters are children. Did you have a particular aim in mind in entering into the world of childhood and adolescence?

**P.J.M.** Before writing *Rih Isfel* I wrote two short novels for children – *Trab Abjad* (white dust) and *Meta Nstabu l-Angli* (when the angels were found). When I wrote them I was almost still a teenager myself and it was a territory I felt very comfortable exploring. In *Rih Isfel*, however, besides the story I had things to say about the kind of village I grew up in. I wrote the book in Brussels, at a time when I was thinking a lot about my upbringing in Gozo, the comparison between village and city life, the small-island mentality and so on... These are themes that I want to further explore in my writing and I started doing this in *Rih Isfel*.

**B.P.F.** I personally enjoyed the story mostly as a psychological thriller. Was this the literary genre you had in mind when writing it?

**P.J.M.** I like to think of myself as a storyteller. And in *Rih Isfel* that's what I tried to do – tell a story. However, I embedded the story in an environment about which I had a lot of things to say and a lot of personal memories to jot down. You can call *Rih Isfel* a tribute (!) to the village that saw me growing up. However, while writing it, I also tried to deliver a very mild thriller, where most of the characters and (hopefully) most of the readers don't know the truth until the very end. So, yes, it pleases me to have critics describing *Rih Isfel* as a mild psychological thriller.

**B.P.F.** Have you written works which do not have Malta and Gozo as a setting and, if yes, do you feel comfortable in the change of background?

**P.J.M.** In February 2009 Merlin will be publishing my first anthology of 25 short stories, most of them written in the past two years in different cities around Europe. The anthology, *Qed Nistennik Niezla max-Xita* (I'm waiting for you to fall with the rain) includes stories set in foreign cities, mainly Paris, Rome, Warsaw and Brussels. I

couldn't have set these stories in Malta because they couldn't have happened there and it wasn't the Maltese environment that inspired me to write them (as was the case in *Rih Isfel*). Yes – I felt comfortable in the change of background because the little background I wrote about, I knew quite well and it inspired me to write about it. I didn't say, 'I have to set a story in Warsaw'. No. Warsaw told me 'write the story I just made you think of'. That's the beauty of writing. Most often you don't decide what exactly to write about.

**B.P.F.** I read that you work in Brussels as a translator. Have you ever considered being a full time writer?

**P.J.M.** Honestly I'm not yet convinced I have what it takes to be a full-time novelist! But besides that, it's impossible to write in Maltese for a living. The market is extremely small. However, since I got into the habit of writing mainly for a few hours every night, I can juggle my day-time job and my nocturnal-writing with ease. Writing, thus, becomes quality time; a time to escape into that world where you feel a bit more comfortable.

**B.P.F.** Would you consider writing in English and, therefore, aiming at a wider public? Would you feel uncomfortable in using the English language for your Maltese/Gozitan based stories?

**P.J.M.** I believe that the future of Maltese literature lies in translation. However, I'm afraid I cannot write in a language that I don't consider mine. I believe a writer has to write in the language he talks to himself in. I talk to myself in Maltese and no other language can express me better. However, my dream is to have my stories available in other languages.

**B.P.F.** In your preface to *Rih Isfel* you say that the characters in the book are under the impression that things will never change and that life will continue to flow easily. Are you yourself convinced of this in Malta as it is today?

No. Absolutely not. I did not attempt

to paint a picture of Malta – but of a very small village within it. Malta is changing at a fast rate but some of its smallest villages are not (luckily enough). In the preface I said the book is inspired by the village I grew up in, where nothing ever happens and where everybody is somehow happy that things will always stay the same. That's how most of my fellow villagers felt in Gozo. They were particularly proud and happy that everything stays the same. They were happy with how things are. Malta, as a whole, is different. It is facing up to new challenges.

**B.P.F.** I would be very glad if you added something yourself which I have not asked you about and which you think relevant.

**P.J.M.** I don't really know what to add here. Maybe you could work on the interview and then ask some more questions where you think there might be some important information missing. I could mention that *Rih Isfel* was snapped up in the first few weeks of publication, further proof, if any were needed, that the Maltese book has finally come of age and is, even on a commercial level, being respected and picked up by Maltese readers. Extracts from the book have been translated into English and French and published in foreign journals. *Rih Isfel* was also exhibited at the 2008 London Book Fair and selected as one of the highlighted international titles of the Fair by the British Council. It was also the first Maltese novel to be preceded by an online preview on YouTube. –

**Marco Fazzini**

## Chris Wallace-Crabbe: *The Saying of It*

**M.F.** When did you start to write?

**C.W.C.** In the teen years I was keenly interested in chemistry, perhaps an odd preoccupation for a sporty aesthete in the making.

Having lost my intention of being a scientist, I wrote a little, working in the city, from the age of seventeen. At this stage I also won a State prize for a historical essay, much to my surprise. Soon called up to do six months' training in the air force, I had the enforced idleness in which to do a lot of reading: of Penguin Classics, of ironic novelists like Forster and Stendhal, and strong poets like Baudelaire and Yeats. At the air base I wrote poetry, too. But the writer needs to be ardent, athletic, on the *qui vive*.

(And you'll notice that *vive* is a cousin-term to vitality, which is a first-cousin to good luck, to happy accidents of upbringing.)

I learned early from puns, nicknames, gags, exotic names (Dolores del Rio; Timbuktoo; River Plate; Balaclava; Rin Tin Tin), silly rhymes ('If I were a casowary'), maps of foreign countries, and other places where language has a party. Who could fail to be pleased by 'Mairsy doats and dozy doats'?

Important for the imagination were adult jokes which I didn't get, an example being of one dizzy bimbo saying to another, 'I've seen his etchings but what the hell are mezzotints?'

Better still was a cartoon in which a rich hostess is saying to her pert maid, 'Another plate of canapes, Mary Jane, and stop trying to make Sir Hubert.' In neither case was I aware of the sexual component, only of the linguistic puzzles. Canapes and mezzotints stuck in my mind, the former looking a little like the word, pancakes, while the latter looked forward to the mysterious 'mezzo-soprano', and to the Italian tongue.

Words shouldn't be a thin medium, but a thick, colourful one. They should also be magnetic, reaching out and attaching experiences to themselves.

**M.F.** Did your parents encourage your interests in writing or did they react against your literary and creative leanings?

**C.W.C.** My father was away in Asia for five wartime years, but his letters home were inspiring. He noticed everything, illustrating his airletters with drawings of costumes, ethnic types, architectural details. He was obsessed by history and

the visual arts. My mother played the piano and secretly wrote poetry. She tacitly encouraged me, but would have preferred that I work in a bank. In fact, I was a mediocre student, but my father approved of everything I did. He even privately printed my first two slim volumes.

Later I learned to keep a journal. **HJ:** 'Try to be one of those people on whom nothing is lost!' And I set myself tasks, like learning to distinguish the different kinds of eucalypts, reading poetry in French and Italian, understanding the local or historical array of architectural styles, cutting out good headlines and cartoons from the newspapers, reading the cookbooks of Elizabeth David, aware of cricket, football and elections. So my poems are full of foods, trees, flowers, weather, history and politics: they get around, like joggers.

**M.F.** What do you remember of your university period? Was there any writer or friend who encouraged your writing?

**C.W.C.** Being a part-timer at university I didn't have to strive all the time for honours. Instead I had time to know where all the books were shelved in the library, and to develop a circle of friends for seriously playful talk. Although we tended to confuse Melbourne University with the Oxford

of Auden and Powell, our poetic conversations were serious. My poetic peers include Bruce Dawe, Evan Jones, Jenny Strauss and Philip Martin. I was especially close to the late Graeme Kemelfield, later involved in the Bougainville Civil War. And our mentor was the suave poet Vincent Buckley, who taught in the English Department and wrote, 'O excellent Bombados!' in the margin of one of my essays.

**M.F.** Have you ever chosen a particular poetical work to inspire your poetry or would you rather speak about a kind of comprehensiveness in your readings and influences? What are the writers or artists you feel most attracted to?

**C.W.C.** Keats's 'Ode to Autumn' affected me centrally, and early. But I like the way you say 'chosen'. I was chosen by Auden, Donne, Yeats, Empson, Zbigniew Herbert, and Judith Wright, but chose my way into Stevens and Montale. Slessor made Australia available to me. I tried terribly hard to be affected by Marianne Moore's wonderfully odd poems, but couldn't make it.

**M.F.** What's the origin of a poem? Do you accept the idea that it 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?



**C.W.C.** How does a poem begin? That's what the Muses are for, but if we've mislaid the Muses we must press on into secular arguments. Physically a poem usually begins as I'm taking an urban, or suburban walk; or else in a plane, or more terrestrially on a train: the body is distracted by travel, letting the Muses do their work and generate at least the first few lines of what will be a new work. It's the melody of that snatch of lines that will discover the poem.

There are exceptions, of course: public or occasional poems written on commission, on a comic whim, or to celebrate someone's birthday. And sometimes the sense of a form will arrive first. For a long poem you normally need a guiding form, unless you are going to be a dangerous chancer, like the Pound of the *Cantos*. For my long quest poem, *The Universe Looks Down*, I had to devise a stanzaic receptacle, a sestain with one rhyme and one repetition: formal, say, as a sports coat, but not as a suit. There had to be room to move inside the construction. And it had to build.

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

**C.W.C.** Yes, I would, although a lyric can come pretty fast, when it comes. (I won't pursue this analogy too far!) In *The Act of Creation* Arthur Koestler has a convincing account of artistic gestation and crystallization.

**M.F.** Would you expect to keep writing poetry regularly?

**C.W.C.** Surely. It is my faith, what I live by as a distinct individual: or even as a many faceted individual, a congeries of preoccupations. It is the calling by which I make myself known, find myself, and lose my way in pursuit of the ontological questions.

**M.F.** Do you take great care in ordering the poems in a collection?

**C.W.C.** Yes, I do. But I do recall being shocked as well as amused when I realized that Auden had ordered the poems in his earliest *Collected* alpha-

betically, according to the first letter of the first line. My book whirling was put together by laying all the poems on the carpet of a large room and moving them around for several days until I had it all right. The visual is crucial to my understanding: I couldn't compose a book on the computer screen.

**M.F.** Would you comment on this observation and add something to the following statement of agnostic faith summarized by Wallace Stevens in his 'Adagia': 'After one has abandoned a belief in god (sic), poetry is that essence which takes its place as life's redemption.'

**C.W.C.** Oh dear, yes. I concur, but the trouble is that the absent god won't go away, but haunts the edges of your poems. He or she not only fulfilled old needs but carried forward a lot of cultural baggage. Where would my beloved Piero della Francesca be without God's system to paint about? I have dealt, regretfully, with this topic in my poem, 'Easter Day', and more zestfully in 'The Rescue Will Not Take Place', which ends,

the answer being that there is plainly no solution after all to our lives, yet we eke them out warmly, ardently, asking the painter to brush over heaven, give them what God was, and call it art.

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

**C.W.C.** Not at all. As John Hollander once observed, the better the poem the greater the number of justifiable readings. As far as interpretation is concerned, the house of poetry is Liberty Hall.

**M.F.** The philosopher Hans-Georg Gadamer, in his essay 'On the Contribution of Poetry to the Search for Truth', says that 'the word of the poet is autonomous in the sense that it is self-fulfilling... To speak of truth in poetry is to ask how the poetic word

finds fulfilment precisely by refusing external verification of any kind'. Would you agree with this statement or would you rather accept the Platonic objection to the truthfulness of poetry: 'Poets often lie'?

**C.W.C.** Gadamer is partly right: right for the ideal poem, that is. But poetry does all sorts of domestic or social duties as well. To that end, I recall Auden's injunction that the poet should 'know several languages... and any three of maths, physics, meteorology, geology, archaeology, mythology, liturgics and cooking; also be able to look after an animal and cultivate a garden plot.' Doesn't sound much like Valery, eh? Yet a great poem elevates the language, reaches into what used to be called the soul. To this end, see my poem (a variation on Pater, it may be) 'The Thing Itself'.

**M.F.** Do you consider yourself an Australian poet or an English-language poet writing for a larger audience than the local one?

**C.W.C.** Both, of course. I want both to take part in the Antipodes' Adamic naming and to avoid Small Country Blues. Some of my poems, for example 'Sacred Ridges Near Diamond Creek', 'Melbourne', 'Bennelong' and 'The Bush', address cultural location expressly. They carve out my local space, a clearing in the electronic scrub. Sometimes they amount to paysages moralises. And I like to use a modest array of Australian diction, as in dunny, duco, daggy, billy-cart, arvo, theoryhead, galvo and ratbag. It's a tiny way of fighting off the current imperialisms.

Andrei Bitov noted that the local was the relevant, but was not enough, while the universal had wider reach but was always out of date.

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

**C.W.C.** This is hard, and I could escape with Jamie McKendrick's remark that 'Every poem is an answer to the question what poetry is for', or else with

Valery's lovely phrase, 'extraordinary truth'. Accurate mimesis can guarantee a poem, but isn't the poem itself. Poets – almost all poets – need to notice things scrupulously, but then are reaching for the evanescent big picture which I gestured at in 'One life/ is like the figure of a shadow gliding/ rapidly over a glassgreen sea.' But you could say that imagination coaches the real players in his/her team.

The writer believes in words, as a painter loves paint or a musician loves the piano. And words may find a poem for the writer, the Muse being as often lodged in language and its sounds as in solid objects, or a breaking heart. Especially if some of those words are metaphors. Metaphors put a tiger in your tank.

Places may decide almost randomly that they are important for your poetry: their moments take no cognisance of photograph albums, and so on. Poems are not postcards, whatever Les Murray may say.

**M.F.** Are there places that have been especially important to your poetry (maybe have lent themselves easily to metaphor)? And are they the same ones that have been important in your life?

**C.W.C.** The surf-and-forest beaches south-west of Melbourne are my heartland. Oxford and Harvard were important in my life, but not for my poetry, yet India has always lain deep in my imaginative core, even though I've only been there twice.

In Florence, only the Boboli Gardens have been poetically amenable, but did Campana help me to see that they might be a language-space, a poem-source? Venice is far too over-determined to use fruitfully. Many single poems come from odd places that mesh with a congeries of feelings, Birregurra for example, Wee Jasper, Adelaide airport... And my home city is a hive of metaphors.

**M.F.** Many of your poems reflect your ideas about human relationships and love. How does it feel to be a contemporary poet who writes about love, when so many other poets today do not?

**C.W.C.** Love and loss, both are deep theme-beds through which the rivers of poetry continue to run. Such poetry can be tough to write, dangerously direct in feeling. My elegy, 'Erstwhile', for example, could only be written when that archaic adverb turned the key and released the poem into being. What is more, for all my fascination with birds, leaves, waves and clouds, I think a poet should be as interested in people as a novelist is.

**M.F.** Do you think it's important to share your work as it develops?

**C.W.C.** Probably, with a few intimate readers, at least. And there's that in-between stage, between desk and book, when the poem goes off to a magazine or newspaper. Poets have a small inner audience, of Mates or Illuminati.

**M.F.** Which kind of shame does poetry cause in surviving its author?

**C.W.C.** The shame of our being human, hence mortal. The penumbra of embarrassment generated by its recalling moments or relations which no longer have the same meaning. As poet, the poet has no identity, Keats observed, and yet my poems are mortally attached to some being called Chris Wallace-Crabbe.

It's quaint that no poet, however hermetic wants his/her poems to be published anonymously: that would be the ultimate heroism, the pinnacle of selflessness.

**M.F.** What's your idea about the late developments in Australian poetry? And how do you see yourself as a part of a kind of late twentieth-century canon?

**C.W.C.** Rather to my surprise, but with time's slippage, I find that I've become one of the senior figures of Australian poetry. Now that Gwen Harwood is dead and the ever-popular Bruce Dawe quite littoral, Les Murray and I would seem to be the signal poets of the country's older generation – along with London-based Peter Porter. The longstanding wars between Murray's 'Boeotian' followers, with their rural

verities, and John Tranter's urban telecommunicators have largely eased behind us. Anyway, I was long seen as an odd fish, who didn't quite swim in either shoal. Real art goes its own way. Like Fay Zwicky, Kevin Hart and Andrew Taylor, I have survived in academic life while being committed to the vocation of poetry. This has not always been easy, but I built from it by taking early retirement seven or eight years ago. To some I might well seem a camelopard or gryphon, trying on many things, just as my verse dances between different dictions or registers. I have just published a hybrid long poem, a book of literary essays, and a translated canto from the *Purgatorio*: all these are facets of what I am. One versatile poet to whom I have imaginatively close is the Jesuit priest Peter Steele, with whom I've enjoyed a weekly pizza for two or three decades: we share many zigzag intellectual interests beyond the 'small super special for two'.

My life as a poet has changed incrementally, bewildering me at times; but then everything back to the Creation can bewilder me – or else enchant me. Increasingly, requests from outside take over from personal choices, commissions to do this or that coming in. However, it strikes me that I'm edging toward greater clarity, toward a more open diction. It may be that poetry can still find ways to ask the ontological questions quite directly, without losing itself as art. Perhaps it can also ask hard questions about political man – and woman. And it can muse about its very existence on a planet which may well want to be rid of us, bothersome humans that we are.

Whatever of that, I can still modernly say that 'My theology's uneven,/ Broad-brushy, provisional, post-humanist/ And brightly empirical!' More, I remain old-fashioned enough to be a socialist, against all current pressures to the contrary. Yet I am surely some kind of aesthete, some of the time at least...

**M.F.** ...and at a certain stage of your career you have moved toward a kind of elegiac style which you have used to write some wonderful and touching poems...

**C.W.C.** ...as far as the elegiac is concerned, such darkness is part of the material of any poet, but for me the loss of the last family members older than myself was soon followed by the death of my eldest son, Ben, in 1985. Intolerable at first, this loss slowly generated six or seven poems, notably 'Erstwhile' and 'Trace Elements'. Critics David McCooney and Peter Steele have written about the elegiac tradition in Australian poetry, and I have fallen into that tradition, but hope that I am not crippled by it: there is nothing I should less like to do than to be characterized as Tennyson was by *In Memoriam*. The epigraph for one of my books is Auden's 'Bless what there is for being', after all. We do what we can, in the space and time allotted – and chosen. To cite another of my poems, its title, rather, 'We live in time so little time'.

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

**C.W.C.** Mixed diction, richly varied orchestration. I like to be a linguistic Stravinsky, stylistically and formally restless. Language's hungry lover is what I want to be, singing its confusion as Nobody has stated my aims better than Kipling, when he observed of his own practice, 'I worked the material in thee or four overlaid tints or textures, which might or might not reveal themselves according to the shifting light of sex, youth or experience.' And, as I have written about the syntax that carries my poetry forward,

The transitive verb  
drifts in dream's arresting bewilderment  
through a wilderness of hairy nouns,  
pausing at assegai, at fuel, at granite,  
quince, liver and so on: peregrine.  
Yes, peregrine, and palely loitering.

Why do I say 'peregrine' here? Because that's how I am with my short mental fuse, or because the word sounds lovely? Both, of course, and that's the character of art. A dictionary is your faithful companion; but you must also listen to your rhythms. A good sentence is a beautiful sentence, almost a

tune. And learn to love accurate punctuation: it is like a musical score. However, the pieces you write should conduct an argument with another. Poems, being carved out of language, are both tacit and rhetorically active, aesthetically pure and political. And yet I can never forget Karl Kraus's ripping remark that 'My language is the universal whore whom I have to make into a virgin.' All the more so as I write in English, which street-walks all around the world.

**M.F.** In becoming accessible is poetry in danger of giving up too much? What are the implications of publicity?

**C.W.C.** Is poetry becoming more accessible? There are always epigoni or juniors whose avant-garde is to make it impenetrable. But, alongside the printed stuff, we have all those readers-aloud who flourish in pubs and cafes. They are quite popular, and rather few of their merry audiences read printed poetry. The two boats sail along, side by side, at a polite distance.

Publicity is needed, by the Saturday and Sunday papers; author profiles can seem more important than the books themselves, alas.

**M.F.** How do you judge the function and role of institutional and government initiatives in support of arts and writers in your country?

**C.W.C.** Very important indeed in a low-population country like Australia. Without government intervention we'd have no opera, no sculpture, and very little printed poetry; meanwhile, our writers would have to work as waiters and barmaids. We need properly administered government subsidies and grants to fight the sinister pressures of imperial 'free trade', a major threat these days. The Australia Council does a pretty good job in handling arms'-length funding of this kind.

CODA

Who is it then speaking through me in shorts and T-shirt, padding at ease

over the faintly dusty floorboards, while a shining universe remembers time as a field of deeds, readily available somehow?

...

Are we able to get a grip on the disappearing universe?

There's a big ask  
for dear life  
in the heart of cicada weather. –

**Annalisa Oboe**

## **Pensare (attraverso) l'Africa: intervista a Achille Mbembe**

Ho intervistato Achille Mbembe lo scorso marzo a Venezia, in occasione del convegno "Try Freedom". Scopo delle mie domande era conoscere meglio il percorso intellettuale che ha portato questo studioso a essere una delle voci più originali nel panorama contemporaneo degli studi sull'Africa e sulla postcolonialità. Quanto segue è una selezione dei passi più pregnanti dell'intervista, riguardanti la sua formazione culturale, la ricerca di modi nuovi per far 'parlare' l'Africa, l'attuale situazione socio-politica sudafricana.

Achille Mbembe è nato e cresciuto in Camerun. Poco più che ventenne si è trasferito a Parigi, dove ha conseguito un PhD in storia alla Université de Paris I-Panthéon Sorbonne e un DEA presso l'Institut d'études politiques. In seguito ha lasciato la Francia per gli Stati Uniti, dove ha insegnato alla Columbia University e alla University of Pennsylvania. È poi tornato a lavorare in Africa, prima a Dakar, Senegal, e poi a Johannesburg, Sudafrica, dove tuttora vive, pur continuando a insegnare un semestre l'anno in America.

**A.O.** Gli chiedo qual è il rapporto fra la sua storia personale di studioso africano e le complesse coordinate geografiche che sottendono la sua formazione.

**A.M.** Many African scholars and intellectuals dream about the Old World, but I made exactly the opposite choice. I arrived in South Africa after having traveled the distance of the Atlantic Triangle – from Africa to Europe, from Europe to America, and from America back to Africa. South Africa is now my center of gravity, my watchtower onto the global world, the primary location of my political and intellectual reflection.

For various reasons, the geography of my life has revolved around the Atlantic triangle. Of my country of birth, I should say that I have not lived there for more than a quarter of a century. But I still remember its name and care about its fate. In fact, not so long ago, one could still find its arts of cursing, its slave-talk in the studied lines and the underneath of my texts. I should nevertheless confess that of late I have only been able to speak about it by stammering – in the manner of forced speech. Because of the emotional distance that now separates me from my birthplace, I no longer find its name and address easy to grasp. I find it harder and harder to come to grips with the place where I was born.

I realize that I have always been a man in motion, endlessly circulating between the three sides of the Atlantic. Literally and figuratively, I keep moving along this triangle. Although I inhabit the rifts of each side of the triangle, I do not belong to any of these sides in the strict sense of the term. I am not a native of South Africa, France or the United States. I am a citizen of nowhere in particular. But nor do I define my condition as that of an exile. Belonging nowhere in particular, I have become my own home, a portable house I take with me wherever I happen to find a roof – interiority.

**A.O.** Quali sono stati i momenti più importanti della sua crescita intellettuale, gli incontri più fruttuosi per la definizione del suo pensiero?

**A.M.** The bible and to a certain extent christianity have exercised the single most crucial influences on my intellectual itinerary. In any case they are

the structuring mental landscapes against which the formative years of my life as a scholar unfolded. By christianity, I do not mean the Catholic church, its dogmas, its moral formalism and the ideological functions it has played throughout history, especially in the colonial world. In a heartless world, religious misery as denounced by Marx is a fact. But the church and the bible are not the same. And a world without religion would be simply dreary and unimaginative. In my mind, the bible is first and foremost a master-image and it is as such that I owe it a huge debt. I have always taken christianity to be an inward sound, a certain poetics and a politics. For me, the oneiric power of Christianity derives from the enchanting idea that closure can be overcome; that the question of our genealogy can never be settled once and for all, and therefore the notion that our biography can be written is ludicrous.

As a young boy I would spend a lot of time reading the New Testament and encountering its human world of sensations – hunger, thirst, funerals, misery and joy, water changed into wine, festivals and loafs of bread, the sick being healed, singing, titillation, all the spirituous matter from which the seeds arise. But growing up as a child, the arresting scenes that truly grabbed my imagination were always those of the crucifixion and resurrection of Christ. Early on in my life, I took seriously what we can call the question of “the borders of life” – in this case the event of the Son of Man absorbing the world and being absorbed by the world at the moment of his death, at the border of his life. I think most of my critique and writing of Africa has been up to now an endless commentary on the drama of crucifixion, on what it means *to perish* – the encounter with an irrecusable boundary that tells us about the essential connection between death and freedom.

So part of what I took from christianity is that we have to come to terms with the reality of the cross in our history and confront head on the other face of the shadow, the nearness, the immediacy, the here-and-now of the shadow in which our being is immersed. We have to do this with our eyes always

open to what lies ahead, what is yet to come, that which is coming far ahead. If not, life will remain only a terrifying statue, the sign of nothing substantial, pure thingness. Therefore the task of critique is to overcome a static picture of the world so as to be able to feel the pulse of life, to penetrate to the core of life. To a certain extent, the originary spirit of my model of reading and writing is to be found in the story of the Son of Man who, having assumed a human shape, sheds through death the thingness in which he had been enclosed, allowing therefore a previously unsuspected reality to rush in, a previously unsuspected event to happen. That is what made me dream as a young boy. Not at all the concern with the last days, with the End, eschatology. This is what explains why at the core of my work there is a certain kind of restlessness, a certain quality of immediacy, urgency and a search for interiority and possibility. This having been said – and to remain within the strictures of the theological language I have been using – I still have to interrogate the possibility of resurrection as such, of a remainder to come, of another form of life to be. I long hoped that the South African experiment would help me to move my work in that direction: a meditation on the conditions of re-emergence from the shadows, from ellipsis.

**A.O.** Gli chiedo come mai, date queste premesse teoriche, i risultati del suo lavoro non siano sfuggiti all'accusa di pessimismo (o Afro-pessimismo), in particolare per quanto riguarda *On the Postcolony*.

**A.M.** Only those who have read my work carelessly or without a philosophical disposition can characterize it as 'pessimistic'. In any case, the relationship between critique and pessimism is very complex. For me, this is the case partly because of the impossibility of substituting or speaking for anyone except myself. I also believe that the task of the critique is to keep putting into question the simplistic ways in which some of us address the question of what it means to be answerable for. I think that what matters is to think ethically, sincerely and



responsibly. As far as Africa is concerned, a measure of our sincerity is for instance whether we succeed to write without trivializing it or provoking misplaced empathy or contempt. Take for instance Frantz Fanon, who is very much of a primary interlocutor in *On the Postcolony*. His method of writing is to first dwell in the dark night of negation in order precisely to better break through into the chaos of light. For me, we recognize the moment of pessimism when the layers of the past and the world of the present fall into the void, that is, a place that is not a place.

Let me finally add that there are themes that cannot be evaded if we want to confront what it means to write Africa after colonialism. For instance, we are confronted with situations where to be alive simply means a blind will to survive; and the cost of blind survival is to kill one's own, which is to say that in such a context, death cannot be thought without also thinking murder. If we want to reflect critically on the borders of life and the drama of being, on what it means to be alive today, then we have to get out of the petrified systems and languages in which certain traditions of social science have imprisoned the African experience.

I would be a pessimist, even a nihilist if – following what I just said about the confrontation with the cross of our history – I were a proponent of a kind of sacrificial-death theology or if my voice spoke in the tone of self-righteous hatred, of someone who is convinced to be powerless but who in fact is looking for an excuse to accommodate the mess of our world, some of which is of his or her own making. That's not the spirit that underlies my work. It is, rather, the firm hope that, one day, the powers which hold a negative sway on our life will be destroyed. But I don't believe that they will be destroyed in some kind of big bang, once and for all. They will be destroyed through a work of incessant creation, through a long series of dots which is our task to put together. This will necessarily be the case because human creation is, by definition, perishable. There won't be a new heaven and a new earth one morning. To believe

that this will ever be the case is to buy into mysticism.

**A.O.** Come sono stati gli incontri con la cultura francese e americana? In che modo hanno contribuito a definire il suo lavoro?

**A.M.** Most of the work I have pursued, the kind of questions that have interested me and that I have been led to ask, all of these have come out of the structuring references of my childhood. Yet, besides christianity and the bible, there are other master-images that have influenced my life as a scholar. Some of these are actual places and cities that became the vehicle for intellectual effervescence.

I arrived in Paris at a time when the city was pushing its working population from the center to the *banlieues*. The deprived classes – among whom there was a sizable number from France's ex-colonies – formed an immense cordon around the well off. In the early 1980s, the intellectual scene was still dominated by powerful figures such as Michel Foucault, Fernand Braudel, Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant, Paul Veyne, Raymond Aron. I have been very much influenced by post-war French thought and culture.

If in Paris I had been introduced to the French tradition of abstract universalism, it is in New York that I was able, for the first time, to enter into contact with the global world. For instance, New York allowed me to realize how the French version of universalism expressed itself in a language that was, in the end, quite narcissistic, monocoloured and provincial. As a city and as a movement of the mind, I was literally seduced by New York. For the first time in my life, I could distinctly hear the clamoring of worlds, the rustling echoes of that juxtaposition of races and nations and ethnicities the Senegalese poet Léopold Sédar Senghor had spoken of. I could see the swarms of peoples and colours, hear the cacophony of voices and sounds. Here I encountered far more than in Paris an African counterpart in the African-American. African-Americans had been here since the draft riots of 1863, when working-class Irish ram-

paged through their small neighborhoods, forcing them to flee to Brooklyn. They started coming back around the mid-1860s mostly from the South; then in large numbers in the 1910s, with an influx from the West Indies. By that time Harlem was well on its way to becoming the cultural capital of the 'Black Atlantic'. Now, I too wanted to be a full participant in that long epiphany. During my years in New York, I would go to Harlem to buy black radical literature and black music, to listen to street preachers or to watch a performance at the Apollo Theater. It is here that I first saw a performance by Fela Anikulapo-Kuti.

**A.O.** L'Atlantico Nero è al centro dell'indagine teorica e della produzione artistica di molti intellettuali afro-americani o africani che dialogano con l'esperienza americana. Qual è il suo rapporto con questo 'canone nero' che affonda le sue radici nel pensiero di W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Alain Locke, e giunge fino a V. Mudimbe, M. Diawara, K. A. Appiah, N. Masilela . . .

**A.M.** They are our archive, and I want to take this archive seriously. It is actually very complex, I cannot pretend to have mastered it in any comprehensive manner. For historical reasons, its canon has been and still is dominated by 'Western blacks', the descendants of African slaves in the New World. A new African diaspora, of which Valentin Mudimbe and Kwame A. Appiah are distinguished members, is now forcefully contributing to this archive, in line with the transnational character of this tradition.

Less well known are thinkers such as Fabien Éboussi Boulaga or Jean-Marc Éla. I have found their work extremely fruitful, almost as fruitful as a certain lineage of Jewish thought I am personally attached to – the line that goes from Frantz Rosenzweig, Walter Benjamin, Ernst Bloch to Jacques Derrida. For both, a political critique of religion is necessarily an exploration of the genealogy of the subject and its emergence to truth, freedom and responsibility. For both, we have to take seriously the possibility that truth might always be partial. Christianity in

particular only makes sense for formerly colonized people once the secret of its violence and the violence of its sacred have been surpassed, destroyed or subjected to the sphere of love and justice. And if revelation is to be understood as a redemptive work that is the work of universal divine love for all humans, then the christian faith should be stripped of its Western particularism.

**A.O.** Nella riflessione teorica sull'Africa usa strumenti d'analisi storica, filosofica, sociologica, economica, politica, lavorando ai confini tra discipline. La letteratura e le arti entrano prepotentemente nel suo discorso soprattutto quando parla della contemporaneità della 'postcolonia', con riferimenti a Sony Labou Tansi e Amadou Kourouma, ma anche ad Amos Tutuola e Ben Okri. Che ruolo ha il discorso estetico-letterario africano nel suo lavoro?

**A.M.** This is a very troubled period of our history in Africa. The sensory, but also aesthetic, meaning of this moment is best captured by art and literature, music, dance and religious praxis. From these genres I have learnt that there is a sensory experience in our lives that encompasses innumerable unnamed and unnameable shapes, hues and textures which "objective knowledge" has failed to capture. These genres tell us about how ordinary people laugh and weep, work, play, pray, bless and curse, make a space to stand forth. They vividly document the finite, vulnerable and mortal character of our existence, the excess energies generated by our societies and their attempt at being born again to the world. Art and literature, music, dance and religious praxis have given a space and a voice to the structures of affirmation and negation in our experience and provided us with the language and conceptual frameworks to describe this experience as an affirmation of a universal human condition. This is the reason why I have been interested in them. For me, they are not simply aesthetic and psychic practices. They are also intellectual and even philosophical practices. Literature and music in particular are

also practices of desecration. >From Sony Labou Tansi, for instance, I have learnt more about power than I could have from any political science treatise. More than anybody else, he shows how, in the postcolony, perversion is the force proper to power. He finds something jarred, something flagrantly perverse, something pornographic in the way in which power is exercised in the postcolony. He shows how, in its form and content, power is fundamentally a disjunctive structure, a form of transgressive disjunction. It is Labou Tansi who taught me about the link between power and grammar – the fact that power is oddly verbose, a convoluted speech; or about the fact that power always likes to speak from underneath a skirt (*le jupon*). From him, I also learnt about the operations of State violence, a unique coming together of theology and pornography, mimetic argumentation and syllogistic pantomime. I owe him one of the core theses of *On the Postcolony* – the mutual embeddedness of the oppressors and the oppressed.

More fundamentally, what attracts me to these forms is that each involves a paradoxical and at times risky play with limits: both the limits set by moral or political categories and those that shape language and style, thought and meaning. I say "risky" because a major feature of these genres is the way they apprehend human existence and finitude. African music for instance tends to see every moment or instant of the human existence as both entirely fortuitous and at the same time utterly singular. In Amos Tutuola's novels, existence is only ever a repetition of fortuitous instances. It is made up of points of intensity that are never stable because they are perpetually caught up in a play of repetition and non-identity. In fact, identity itself is only established at the very moment of its dissolution, through acts of extreme exposure and dispossession. Nevertheless, neither in music nor in the novel are these instances necessarily determined by a linear history. In fact most of the times, they tend to escape such a determination. Whatever the case, in the best traditions of African literature, art and music, life is always in

excess of thought. Life is in fact an impossible object of thought. It can only enter the realm of thought in the mode of parody, analogy or endless permeability.

**A.O.** La sua ricerca è caratterizzata dal bisogno di ripensare l'Africa e dar voce all'Africa attraverso la varietà delle esperienze che costituiscono gli archivi dell'esistenza e della conoscenza africana. Quali sono gli strumenti più efficaci a tal fine?

**A.M.** Rethinking Africa is at once a political, an ethical, aesthetic and intellectual project. It is also a complex, irritating and exhilarating enterprise. Part of the difficulty in rethinking Africa has to do with the crisis of language. When it comes to matters African, it is almost always as if our language were afflicted by a hole right at its center. Let's call it the "night of language," the sleep of language. When it comes to matters African, our language almost always seems to hollow out the human experience it is called upon to represent and to bring to life. Until we resolve this crisis of language, we will not be able to bring Africa back to life.

In any case, writing the world from Africa, this is how I understand the project of theory and criticism – to bring back to life that which is asleep, that which has been put to sleep; to bring back to life what is threatened by the forces of the night. It appears to me that to rethink Africa, we will have to regenerate language itself, expand the dictionary, confront the question of the archive and of the dictionary, and allow for as many forms of criticism as possible – prophetic, apocalyptic, pictorial, musical, poetic and oneiric. So, multiple languages have to be brought to bear on the task of bringing Africa back to life in contemporary theorizing. I am calling for a kind of linguistic epiphany that would allow us to start asking different questions or even old ones anew, hearing something new and different, speaking in languages we never imagined we could ever practice.

**A.O.** Da questo punto di vista, vivere nel Sudafrica del post-apartheid deve

aver rappresentato la possibilità di esprimere un linguaggio nuovo. Cosa pensa dell'esperimento sudafricano e come giudica la situazione attuale del paese?

A.M. Intellectually, I have found the South African experiment to be crucial in our understanding of the world we live in and its rifts. It is for instance in South Africa that I started, for the first time, to seriously think about the future as a political question. I quickly realized that the future cannot be interrogated from the point of view of the political unless our manner of interrogation simultaneously opens the possibility of reinvention of our sense of the past; unless interrogating the future helps us to reflect critically not only on the memory and the past, but on some figure of the present – the present as that vulnerable space, that precarious and elusive entry-point through which, hopefully, a radically different life might make its appearance. But there is no future without hope, the hope that we might bring this radically different temporal life into being as a concrete social possibility, as a systemic transformation in the logic of our-being-in-common as human beings.

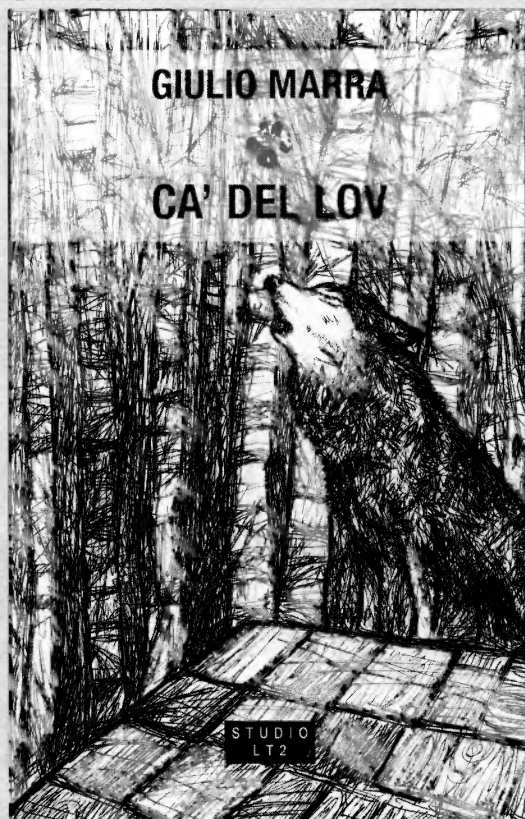
What strikes me now is the "liquid" character both of the present and of the future, their dizziness, their mirage-like qualities, and the weak-

ness in our grip on the future in particular. And I wonder whether there is a direct relationship between the liquidity of the present and the overwhelming feeling, right now in South Africa, of the elusiveness of the future and the foreclosure of any plausible form of radical politics.

I see many people yearning for – I would not say a return to the past – but something they could recognize as stable, as common sense, since common sense is to a certain extent predicated on a belief in some kind of stability of reality, some stability in the real. People are yearning for some sense of tangible certainty and solidity, some ordinary simplicity, something unmixed, somehow pure. They know from experience that the end of apartheid and the advent of democracy have not provided this simplicity. If anything, democracy has made life even more complex than before. Democracy is literally undermining this sense of simplicity, stability, tangibility and solidity.

But even more seriously, many live as if the present, unexpectedly, had betrayed them; as if democracy, the law and the Constitution had betrayed them. So I wonder how we can interpret this shattering experience – what it means to have been betrayed by the present, by the law, by the Constitution, by democracy and by the future altogether. I wonder whether

this sense of betrayal has something to do with the constant reappearance of the past in almost every single act that, since 1994, has aimed at bringing a different future into being. By this I mean not only the spectrality of a past some (and not only blacks) would like to believe is not really dead, but also the reality for many people (and not only whites) that too much has changed and yet not enough has changed; the feeling (especially among the poor) that they are now not merely deprived of wealth and power, but even of life possibilities as such; the emergence throughout the entire society of something largely shared, something that looks like *ressentiment*, melancholia and nostalgia. In any case the surge of primal passions, some of them class passions and others race passions and gender passions, and the dramatic shortening of the distance between *ressentiment* and envy, envy and hatred, hatred of self and of the stranger; the belief that, in order to further one's claims, it is better and more efficient to resort to violence rather than to invoke the law – this accelerated turn to an everyday politics of expediency rather than a demanding, disciplined politics of hope, of principle and of possibility. Now, it is clear to me that the South African experiment is very fragile. If it fails, then really there is no hope for the African continent. –



*Una sera d'estate, qualcuno bussa alla porta della Casa del Lupo, ma fuori non c'è nessuno e nessuno risponde, strani rumori continuano, il mistero si infittisce portando il lettore in una storia vera dai contorni gotici e al tempo stesso delicatamente sentimentali, una storia segnata dai démoni della coscienza del protagonista.*

Giulio Marra

## **Ca' del Lov**

Editrice Studio LT2, Venezia

marzo 2008

pp. 200

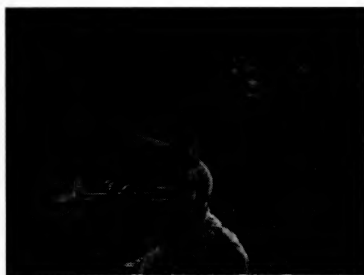
euro 14,00

ISBN 9788888028156

Armando Pajalich

## **Il bianco, il nero, il colore**

*Cinema dell'Impero Britannico  
e delle sue ex-colonie  
1929 - 1972*



Le Lettere

Armando Pajalich,

## **Il bianco, il nero, il colore**

*Cinema dell'Impero Britannico e  
delle sue ex-colonie (1929-1972)*

Editrice Le Lettere, Firenze

aprile 2008

pp. 290

euro 25,00

ISBN 8860871263



Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-22-4



9 788888 028224

---