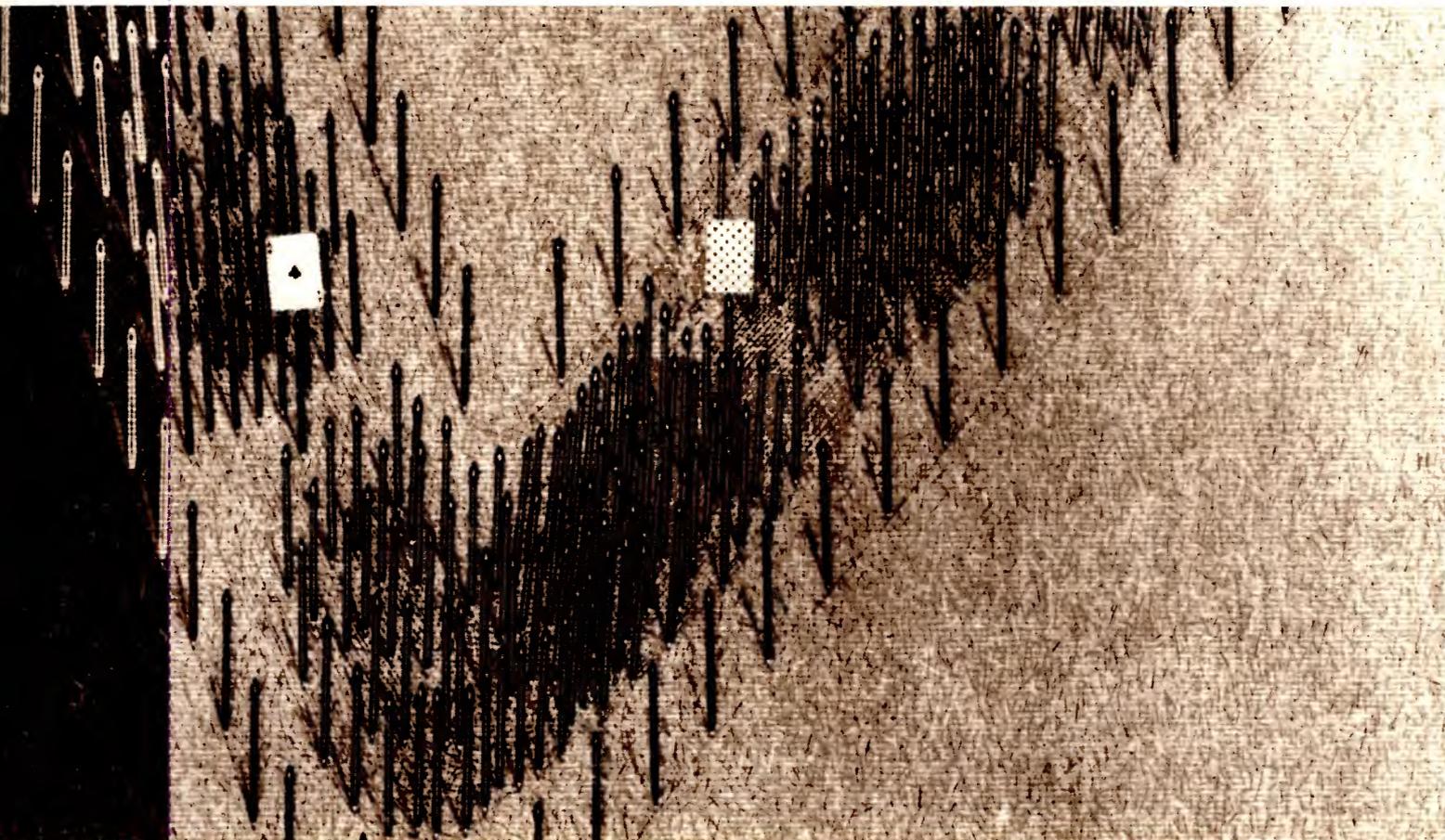


Il Tolomeo

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

0209

XII, secondo fascicolo - ANNO 2009

STUDIUM
LA NUOVA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIO
LT2

XII, secondo fascicolo - ANNO 2009

Il Tolomeo

N. 12, secondo fascicolo - anno 2009
*Articoli, recensioni e inediti delle
 Nuove Letterature*

ISBN 978-88-88028-33-X

Copyright © 2009 - 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
- Italoфония:
Cristina Lombardi-Diop

DIREZIONE E REDAZIONE

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

EDITORE

Studio LT2
 Dorsoduro, 1214
 30123 Venezia
 Tel. +39.041.2415372
 Fax +39.041.2415371
 studio_lt2@libreriatoletta.it
 www.studiolt2.it

GRAFICA ED IMPAGINAZIONE

Ideazione - Vigonza (PD)
 www.studioideazione.eu

STAMPA

Litocenter srl - Limena (PD)

Si ricorda ai collaboratori che i contributi devono essere sempre inviati ai responsabili della sezione pertinente. I contributi inviati saranno accettati per la pubblicazione previo *referee* anonimo. La redazione si riserva pertanto di richiedere eventuali modifiche necessarie e di respingere i contributi non consoni con le linee di ricerca de "Il Tolomeo"

INDICE

INEDITI

- 5 Wole Soyinka, *Il suono del sangue: Foglie rosso sandalo* (a cura di Alessandra di Maio e Lorenzo Pavolini)
- 25 Anna-Maria Buhagiar, *She Hailed from Egypt*
- 27 Vincent Vella, *Short Hair, Daniel's Wisdom*

PROSPETTIVE CRITICHE

- 29 Bill Ashcroft, *Caliban's Voice: The Transformation of English in Post-Colonial Literatures* (Simona Bertacco)
- 31 Black British, multi-culturale o multi-etnico? Frontiere, definizioni e rappresentazioni dell'etnicità e dell'alterità nella Gran Bretagna del XXI secolo: David Dabydeen, John Gilmore and Cecily Jones (eds.), *The Oxford Companion to Black British History*; Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker and Christoph Reinfandt (eds.), *Multi-Ethnic Britain 2000: New Perspectives in Literature, Film and the Arts* (Francesca Giommi)
- 35 *Connecting to India (DOST Critical Studies, VI vol.)* (Aelfric Bianchi)
- 36 Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur* (Anne de Vaucher)
- 37 *Diasporic Subjectivity and Cultural Brokering in Contemporary Postcolonial Literatures* (Roberta Cimarosti)
- 39 Gemma Robinson, *University of Hunger* (Sara Florian)
- 40 Edward C. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* (Giuseppina Botta)

AFRICA

- 44 Damon Galgut, *The Impostor* (trad.it. *L'impostore*) (Itala Vivan)

AUSTRALIA E NUOVA ZELANDA

- 46 Nick Cave, *The Death Of Bunny Munro* (Ilaria Oddenino)
- 47 Le Guerre di Duong Le Quy (Giulio Marra)
- 52 David Malouf. *Ransom* (Leanne Grech)
- 54 David Malouf *Ransom*: Malouf's "untold tales" (Maureen Lynch Percopo).

CANADA

- 58 Margaret Atwood, *Moral Disorder* (Eleonora Rao)
- 61 Branko Gorjup (ed.), *Margaret Atwood, Essays on her works* (Patricia Kennan)
- 62 Anne Michaels, *The Winter Vault (La cripta d'inverno)* (Francesca Romana Paci)

CARAIBI E OCEANO INDIANO

- 66 David Dabydeen, *Molly and the Muslim Stick* (Roberta Cimarosti)
- 68 Lorna Goodison, *From Harvey River. A Memoir of My Mother and Her Island* (Franca Bernabei)

INDIA

- 71 Aravind Adiga, *Between the Assassinations* (Itala Vivan)
- 71 Srividya Natarajan, *No Onions Nor Garlic* (Esterino Adami)
- 73 Farrukh Dhondy, *The Bikini Murders* (Esterino Adami)
- 74 Gopal, Priyamvada, *The Indian English Novel. Nation, History and Narration* (S. Huisman)

IRLANDA

- 76 Donatella Badin, *Lady Morgan's Italy. Anglo-Irish Sensibilities and Italian Realities in Post-Restoration Italy* (Fiorenzo Fantaccini)
- 78 John Banville, *Ghosts*, trad. it. *Isola con fantasmi* (Patricia Kennan)
- 79 Mary Burke, *Tinkers: Synge and the Cultural History of the Irish Traveller* (Loredana Salis)
- 81 Desmond Egan, *The Bronze Horseman: Revaluations* (Giuseppe Serpillo)
- 83 Michael Richter, *Bobbio in the Early Middle Ages: The abiding legacy of Columbanus* (Melita Cataldi)

ITALOFONIA E EUROPA
POSTCOLONIALE

- 85 Chimamanda Ngozi Adichie, *The Thing Around Your Neck*; Kashuo Ishiguro, *Nocturnes. Five Stories of Music and Nightfall*; Caryl Phillips, *Foreigners. Three English Lives* (Itala Vivan)
- 86 Mehmet Yashin, *Il drago ha anche le ali* (Luigi Cazzato)
- 87 Ekow Eshun *Black Gold of the Sun* by (David Newbold)

MALTA

- 90 John Cremona, *Poesie o poems o poeziji* (Fr Peter Serracino Inglott)

EVENTI E CINEMA

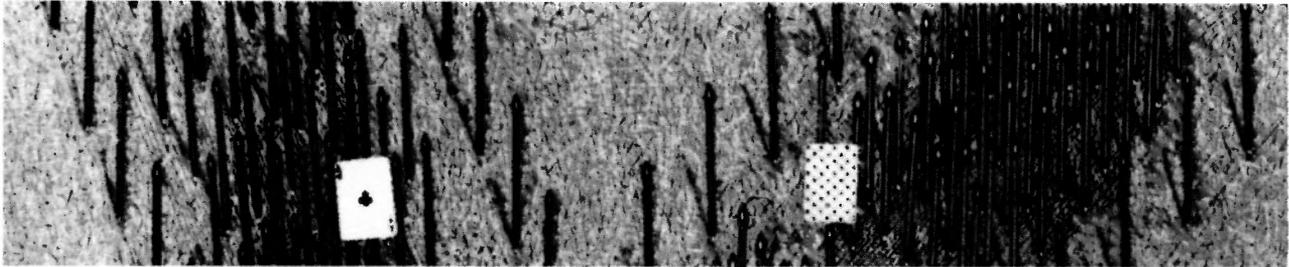
- 92 *The Hurt Locker*. Vedere l'Iraq con Altri occhi (Elena Furlanetto)
- 92 *Religiolous* – fondamentalismo ateo? (Elena Furlanetto)

INTERVISTE

- 94 "Il Dio Ogun è ancora tra noi" Wole Soyinka (Marco Fazzini)
- 97 Interview with Lasana M. Sekou (Sara Florian)
- 103 Intervista a Sunetra Gupta (Ilaria Tarasconi)

SEGNALAZIONI

- 107 Pearse Hutchinson, *Poèmes* (Melita Cataldi)
- 107 Adiga, Arvind, *The White Tiger* (S. Huisman)
- 108 *Interculturel/Francophonies* (Massimo Brunzin)



Il suono del sangue: Foglie rosso sandalo di Wole Soyinka

.....

Quando, nell'autunno del 2008, il Teatro Baretto di Torino, sotto la direzione artistica di Davide Livermore, mi contattò chiedendomi di collaborare all'allestimento di alcuni radiodrammi del premio Nobel nigeriano Wole Soyinka, fui tanto entusiasta del progetto – un progetto tutto da definire, la cui parte di ricerca e traduzione testuale mi veniva affidata – quanto stupita dallo scoprire che mai un radiodramma di Soyinka, a memoria generale, fosse stato mandato in onda in Italia. Discutendo in seguito con alcuni conoscitori del mondo della radiodrammaturgia, tra cui *in primis* Lorenzo Pavolini, che nel progetto del Baretto sarebbe stato poi coinvolto, mi resi conto che, in effetti, in Italia, rispetto ad altri paesi europei (la Gran Bretagna, la Francia, la Germania), il dramma radiofonico, dopo un periodo di apoteosi che si concluse grosso modo con l'avvento di massa della televisione, non ha più riscosso un grande successo di pubblico, trasformandosi per lo più in un genere di nicchia per pochi adepti, per critici e intenditori che, d'altro canto, continuano a garantirgli una categoria a sé stante nel Prix Italia. Il fatto che, dunque, un autore tra i massimi contemporanei e tra i più prolifici in fatto di radiodrammaturgia non fosse mai stato trasmesso in Italia assumeva una dimensione diversa, che proponeva una riflessione sull'evoluzione della produzione teatrale radiofonica del nostro paese, allo stesso tempo dicendola lunga sulla parzialità della diffusione del teatro africano, e postcoloniale in genere, nella cultura nostrana. È con l'intento di contribuire, almeno in piccola parte, al superamento di questa parzialità che accettai di imbarcarmi nel progetto propostomi dal Baretto.

La prima sfida mi si presentò quando dovetti individuare tra i tanti scritti di Soyinka un testo radio-teatrale che fosse particolarmente rappresentativo della produzione artistica

dell'autore ma anche di facile presa su un pubblico italiano, ormai poco abituato a questo genere radiofonico, sia nel soggetto che nell'ambientazione. La Nigeria non è prossima all'Italia, nonostante le centinaia di migliaia di nigeriani che ormai da anni vivono nel nostro paese. E tutta l'opera di Soyinka è impregnata di riferimenti culturali al mondo yoruba da cui l'autore proviene. Non ne fanno eccezione i radiodrammi, che peraltro non sono mai stati raccolti in un unico volume e di cui in alcuni casi esistono varianti diverse, cosa che ne rese persino il rinvenimento laborioso – e a questo proposito, voglio ringraziare formalmente l'autore, che si è reso generosamente disponibile in tutte le fasi del progetto, a cominciare dal reperimento dei testi. La scelta, alla fine, ricadde su due opere – a lungo rimase la speranza che potessero essere allestite entrambe, ma poi, si sa, la cultura in Italia di questi tempi soffre di una penuria tutta nazionale, quella di non essere quasi mai compresa, o comunque sottovalutata, se non svilita, da chi dovrebbe invece finanziarla e promuoverla; e se questo è vero in generale, lo è ancor di più quando riguarda la circolazione di produzioni artistiche di altri paesi, figuriamoci poi se africani. I due testi proposti per la selezione finale erano *A Scourge of Hyacinths* (*Un flagello di giacinti*) e *Camwood on the Leaves* (*Foglie rosso sandalo*), che infine ebbe la meglio. La scelta fu determinata da un insieme di varianti, molte delle quali di natura prettamente tecnica, ma anche dal fatto che mentre il primo radiodramma diede poi vita a un'opera teatrale vera e propria, *From Zia with Love* (*Da Zia con affetto*), già messo in scena in Italia anni addietro, il secondo, un testo giovanile mandato per la prima volta in onda dalla *Nigeria Broadcasting Corporation* nel novembre 1960, nacque e si mantenne espressamente per la trasmissione radiofonica, e rimaneva pressoché sconosciuto in Italia. La novità suscitò l'interesse della terza rete della radio nazionale, Rai 3 Radio, con cui il Baretto strinse un accordo per mandare il radiodramma in diretta dal teatro la sera della messinscena.

La sera del 16 ottobre 2009 il Teatro Baretto si è dunque trasformato in uno studio radiofonico da cui è stato man-

dato in onda in diretta, per la prima volta in Italia, nell'ambito del programma Radio 3 Suite, *Foglie rosso sandalo* di Wole Soyinka. Io ne ho curato e tradotto il testo, coadiuvata nell'ultima fase del progetto da Claudia Gargano, in qualità di tirocinante del Master in Traduzione di testi postcoloniali di lingua inglese dell'Università di Pisa. Mauro Avogadro ne è stato regista e attore protagonista, nella parte di Erinjobi, insieme a un gruppo di giovani attori provenienti dal vivaio della Scuola del teatro Stabile di Torino, che egli stesso dirige – Maria Grazia Solano nel ruolo di Moji, Fabio Marchisio in quello del personaggio principale Isola, Francesca Bracchino nei panni di Morounke, Paolo Giangrasso in quelli di Olumorin ed Elisa Galvagno in quelli della Signora Olumorin. Mentre Lorenzo Pavolini, giornalista e scrittore esperto in radiodrammi, ha condotto la serata per Radio 3 Suite da Torino, introducendo l'opera con un'intervista all'autore, che qui riportiamo, e con un dialogo con alcuni africanisti italiani, tra i quali Claudio Gorlier, Egi Volterrani e la sottoscritta. Come ogni dramma radiofonico, anche *Foglie rosso sandalo* è caratterizzato da un numero tutto sommato esiguo di personaggi (tre coppie: i giovani innamorati e i rispettivi genitori); da un intreccio relativamente conciso e facile da seguire (l'amore dei due giovani è osteggiato dai genitori ed è destinato a una conclusione tragica); da un dialogo costruito sui rapporti psicologici (padre-figlio, uomodonna) e sul confronto intellettuale e spirituale (religione tradizionale-cristianesimo), piuttosto che sull'azione (concentrata in una notte); e, soprattutto, da un importante *fil rouge* musicale, accompagnato da tutta una serie di effetti sonori (il fruscio delle foglie nella foresta, il bussare alla porta di casa in città), che ha il compito di guidare gli ascoltatori nella storia, al contempo evocando mondi e tempi lontani. D'abitudine Soyinka compone musiche originali per i suoi testi teatrali, radiofonici e non; tuttavia, in questo caso, come racconta a Pavolini, le musiche sono tutte tradizionali – nella messinscena di Avogadro sono state affidate alla voce di Sonia Aimiwu, che le canta nell'originale yoruba, mentre nel testo qui riportato è fornita in appendice la versione italiana, tradotta dall'inglese, lingua in cui, a sua volta, le tradusse Soyinka quando l'opera andò in stampa, nel 1973. Si tratta di rivisitazioni di alcune melodie yoruba, che, ascoltate nell'arrangiamento per piano del celebre musicista Akin Euba, ispirarono l'allora poco più che ventenne autore a concepire il radiodramma. Quelle canzoni, spiega adesso Soyinka, ai tempi evocarono in lui un'armonia che gli fece percepire come un tutt'uno lirico la qualità tonale e quella orale della lingua yoruba e la visione del mondo di cui è portatrice. Un'ispirazione di tale natura non poteva che prendere forma in un dramma radiofonico; perché il radiodramma, sostiene Soyinka, è "estensione tecnologica della narrazione orale".

A giudicare dalle reazioni del pubblico in sala, e da quelle giunte in seguito dai colleghi e dagli amici che l'hanno ascoltato in radio, pare che l'esperimento di mettere in scena, e in onda, *Foglie rosso sandalo* per il pubblico italiano sia riuscito. Non è stato facile tradurre un testo giovanile di un autore così complesso, la cui scrittura, teatra-

le e non, è al contempo lirica e politica, personale e imbevuta di storia e di tradizioni, non di rado in contrasto fra di loro. E tuttavia, avendo la traduzione di *Foglie rosso sandalo* seguito temporalmente da vicino quella ben più ponderosa dell'ultima opera dell'autore, il volume autobiografico *Sul far del giorno*, non si può non rimanere stupiti nel constatare come già nel primo testo vi sia *in nuce* la chiarezza di progettualità intellettuale, l'intensità lirica e la raffinatezza creativa che caratterizzano il secondo, così come, più in generale, tutta la produzione di Soyinka.

Alessandra Di Maio

**Intervista con Wole Soyinka di Lorenzo Pavolini
(in occasione della prima italiana
del radiodramma *Foglie rosso sandalo*)**

PAVOLINI: We are ready to stage your radio play *Camwood on the Leaves*, for the first time in Italian with the title *Foglie rosso sandalo*, in a small theatre in Torino, Italy, and we are about to broadcast it on a national radio channel – RAI Radio 3. What kind of advice would you like to give to your Italian audience, especially considering that this is an early work of yours? Is it still possible for you to go back to the time when you wrote it?

SOYINKA: Yes, it's an early work. But at the same time the two protagonists of this radio play are younger people. I think the kind of advice I would have, therefore, for an audience is open itself to that period of life – youth – when they were rebellious, when they were inclined to contest what appeared to be parental authority, or even existing cultures.

PAVOLINI: How much of your autobiography is in *Camwood on the Leaves*? How much of your childhood is in the main character Isola? Is there anything of your Yoruba native town – Abeokuta – in the town where the action takes place? The town in the radio play sounds similar to the town you describe in your autobiographical works: your father was the headmaster of an Anglican primary school and Isola's father is a pastor; your mother, whose nickname was "Wild Christian", was a shop-owner and a teacher...

SOYINKA: That question, I suppose, inevitably comes up, but no – well, yes and no. Yes, because *Camwood* is a reflection of the kind of a rigid, puritanic Christianity which existed at the time. Remember, I lived in a parsonage. I was very close to people who were brought up in a strict religious atmosphere, with its morality and so on. But in fact the play has nothing to do with me personally, with my emotions or feelings as a child. It was more an observation, the same as writing one's autobiography, as I did in *Aké*, in which yes, you do sometimes talk about yourself, but in reality you are more interested in captur-

ing a period which has passed, a period in which one existed and in which one's sensibilities were shaped. In a sense, the play refers to the contrast between the traditional sets of beliefs which were viewed with horror by certain types of Christian, or indeed Islamic convertites and the kind of youthful inclination towards a self-assertion, even against that kind of rigid Christian orthodoxy. So yes, it's a mixture. But it is not a personal account of my own emotional relations. There were many levels of accommodation by convertites with traditional religion in those times: some had reached a point where they could take it as a kind of exotica; others viewed it as an impurity in a Christianised society; others saw it as part and parcel of the overall society; others yet, on a different level, viewed it as something which should be completely exterminated, and blamed any kind of "moral lapse" on the existence of that tradition. So it was within the observation of the complexities of those relationships that I tried to focus on a child who's fascinated – as indeed I was at that time – by the traditional society, and who believed that it was as valid as any other kind of religious perspective.

PAVOLINI: Yoruba culture is based on a musical language: there are hundreds of gods, with their songs, dances, rhythms, and instruments. One could say it is a sound-based, sonorous, transcendental cognition of reality. This makes me think that in *Camwood*, and more generally in the radio play as a form, we usually encounter the sounds of the story, of reality, before any verbal description. Is there anything in this parallel that you find correct?

SOYINKA: Yes. In fact, this play was actually inspired by the songs it includes. There's a colleague of mine – his name is Akin Euba, he is a musician and a musicologist – who was also interested in traditional music, which he was using as basis for his own compositions, and he did a strain of certain Yoruba songs which had deep spiritual meaning. I was fascinated by his rendition – by his accompaniment with the piano, which he presented in a small concert. And those songs evoked for me, shall we say, the aural, the tonal quality, the lyrical equivalent, if you like, not only of the deities, but of the relationships which the traditional society had with the world view, including the deities of the Yoruba world. So actually *Camwood on the Leaves* took its inspiration from the evocation of that lyrical aspect of Yoruba beliefs. So you're quite right, there is a correlation. That is why it came naturally as a radio play for me rather than a stage play – even though I staged it many years later: I wanted to see what it was like on stage, and we did an experimental production of it in Lagos.

PAVOLINI: So *Camwood on the Leaves* was conceived for the radio but then became a play for the stage. You did this even on other occasions. Do you consider radio plays a specific form? Because you started writing radio plays when the tradition was at its height, during the fifties – also Samuel Beckett and Dylan Thomas wrote radio plays. But do you consider it a form of verbal and musical theatre, or a specific form?

SOYINKA: For me it's a very specific form. And it's specific also because a radio play for me is a technological extension of the oral narratives which exist in all societies, as you know – I'm glad you mentioned Dylan Thomas. I began writing short, very short radio plays very early. I was just entering majority – youthful majority, if you like – when the radio came into our existence, in the early Forties. I used to listen to the radio plays which were broadcast from England. And I immediately was attracted to them, because for me they were oral narratives, epical narratives, if you like, comic performances, in sound only, which came over the airwaves. I have written several radio plays. Quite a number of my plays – not so many, but some – actually began as radio plays; like *A Scourge of Hyacinths*, for instance, which then became a stage play, *From Zia, with Love*. So yes, it is a very discrete form, forming the purely oral way of transmitting an experience, a phenomenon, a slice of life or history, a relationship. It's a very special and autonomous form, in my view, and it has a longer history in the world than even the stage play.

PAVOLINI: Now a question that you must have heard many times... You said on several occasions that every writer has a right to choose the language he prefers. But in your choice of English there seems to be a political necessity, the need for the civil struggle you lead through theatre, poetry and art to reach the largest audience possible. Is there something aesthetic, moral, or political in your use of language?

SOYINKA: No. English is a second language for many Nigerians. English is not so much a choice, and it's not even an imposition. It is something into which we grow, we develop. In Nigeria, at the last count, we have at least some 300 plus languages. Nigeria is an artificial construct, an artificial nation, put together by the British. And English became the common language of communication in Nigeria. The first newspapers were indeed published in the local indigenous languages but very soon were overwhelmed by English-language production during the nationalist struggle. A nation that was trying to make itself into one on that political compulsion found a tool of communicating internally with the diverse nationalities which had been put together in such a cavalier manner. English has become the language of the court. It is the language of the roadside mechanic and of the farmer – at least some form of English language, sometimes called pidgin. It is even the language of military dictators, when they take over the country and announce that the constitution is suspended. Everybody speaks in English in Nigeria. I grew into it. The question of making use of a colonial language – and not just English, but all colonial languages, such as Spanish, French, Portuguese – is one that has occupied so many nationalist movements. It is a question that has come up even during the nationalist struggle.

La vicenda

(a cura di Claudia Gargano)

Il dramma si svolge in una piccola cittadina della Nigeria yoruba. Isola, adolescente primogenito del Pastore della città, sfida l'autorità paterna e la morale comune con le sue frequentazioni e il suo interesse per le divinità pagane. Quando mette incinta Morounke, figlia quindicenne di un notevole della città, si scatena una vera e propria caccia all'uomo. L'azione si svolge tra la casa del Pastore e i luoghi della foresta in una notte di luna piena. All'inizio del dramma Isola è chiuso a chiave nella sua stanza, allo scopo di evitare la punizione che il padre intende infliggergli. Durante la notte scappa dalla finestra e si incontra con Morounke nella foresta. Dopo aver raccolto lumache da vendere al mercato, Isola conduce Morounke in un luogo appartato tra alcune grandi rocce, dove ha costruito una capanna e dove intende fissare la sua dimora. Gli fanno compagnia due animali: una tartaruga, a cui Isola ha dato lo stesso nome della madre, e un minaccioso serpente, che il giovane ha chiamato come il padre e che intende uccidere al più presto. A tale scopo Isola si è procurato la pistola del padre, ma l'inesperienza di Morounke fa sì che l'unico colpo in canna venga sprecato. Rassegnati, i due ragazzi cercano di prender sonno, ma gli incubi assalgono Isola che decide infine di recarsi alla casa del padre, introdursi furtivamente nello studio di questi e rubargli le munizioni. Giunto a destinazione, viene sorpreso dalla madre, che cerca invano di trattenerlo in casa lui e Morounke. Nel frattempo, i genitori di lei, preoccupati per l'assenza della figlia, hanno allertato l'intera città, mettendo alcune squadre di uomini sulle tracce dei ragazzi. Quando Isola decide di scappare nuovamente dalla finestra, viene avvistato e braccato, e si rifugia in un angolo della foresta dove viene circondato. Anche Morounke scappa dai genitori appena ritrovati e lo raggiunge. Il Pastore ricompare sulla scena, nel tentativo di ricomporre la lotta e riportare i ragazzi allo scoperto. Ma Isola è ormai ossessionato dalla necessità di liberarsi del padre-serpente e, non appena la sua testa compare tra le foglie, gli spara e lo colpisce a morte.

FOGLIE ROSSO SANDALO

dramma radiofonico di Wole Soyinka

cura e traduzione di Alessandra Di Maio
[© Alessandra Di Maio,
per gentile concessione dell'Autore]

con la collaborazione di Claudia Gargano

PERSONAGGI:

MOJI, la madre
REVERENDO ERINJOBI, il padre
ISOLA, il figlio
MOROUNKE, figlia dei signori OLUMORIN

SIGNOR OLUMORIN
SIGNORA OLUMORIN
BAMBINI, UOMINI, FOLLA, VOCI, etc.

Scena: una piccola cittadina Yoruba in Africa Occidentale.

Canzone

Agbe to'romo re d'aro o... Olenle
Aluko t'or'omo re g'osun o... Olenle
Baba iyoku t'or'omo re p'agogo ide o
Awa o le taro iwon yen
K'ama a b'olu s'ere imoran...
Olenle¹

La musica si dissolve in un bussare incalzante.

MOJI: Apri la porta! Isola, apri la porta!

Si sente bussare ancora alla porta, con maggiore forza.

Isola, fallo per amore di tua madre. Ti prego, figlio mio, apri la porta. Lascia che ti parli, per favore... Figlio mio, apri la porta! (*Con crescente disperazione*) Isola, cosa ti ho fatto io? Perché non mi fai entrare? Apri la porta, figlio mio, prima che l'ira di Dio si abbatta su questa casa.

I colpi sulla porta diventano frenetici. Timidi e incensanti passi di bambini di sottofondo. Un bambino si mette a piangere, un altro cerca di calmarlo zittendolo con uno sh.

Isola, mi senti? Hai deciso di umiliarmi? Figlio mio, pensa ai tuoi fratelli e alle tue sorelle... Mi vedi, Isola? Ti sto pregando, sono in ginocchio. I tuoi fratelli e le tue sorelle ti supplicano. Apri questa porta, se tieni a tua madre. Apri la porta, figlio mio... Isola, vuoi umiliarmi? Vuoi portarmi alla tomba prima del tempo? Isola, anche il piccino è triste. Per favore, abbi pietà di tutti noi. Ti prego, esci, metterò una buona parola con tuo padre, te lo prometto, ci metto una buona parola.

Soltanto la voce del neonato che piange.

Isola! (*con un tono della voce particolarmente acuto*).

In lontananza tutto a un tratto si apre una porta.

Che Dio mi aiuti! (*ansimando*) È arrivato.

MOJI singhiozza e supplica con fermezza, cercando di non farsi sentire se non dal figlio.

Figlio mio, prima che salga tuo padre... Isola, mio signore, mio signore e padrone, figlio mio, mio prediletto del cielo, esci; ti prego, esci. Ci parlo io con tuo padre. Ma tu apri la porta. Non fargli credere che non ti sia pentito. Ti prego, ti prego... Apri la porta...

ERINJOBI: (*mentre sale le scale*). Dov'è? Moji! Dov'è?

MOJI: Ssh... Portate via il piccolo. Presto, portatelo nella stanza accanto e chiudete la porta – presto! Dio mio, e ora che faccio?

Rumore di passi pesanti su per le scale.

MOJI: (*bisbigliando disperata*). Isola, non è ancora qui, non è ancora salito... Figlio mio, esci, sei ancora in tempo... Chiedi qualunque cosa, qualsiasi cosa. Sarò la tua serva, ma tu apri questa porta, figlio mio.

ERINJOBI: (*salendo le scale*). Moji!

MOJI: Sono perduta... Oddio, sono perduta.

ERINJOBI: Moji, va' giù.

MOJI: Reverendo...

ERINJOBI: Va' giù, madre.

MOJI: Reverendo, è tuo figlio... Qualsiasi cosa abbia fatto, è tuo figlio.

ERINJOBI: Va' giù. Giù! E porta i bambini con te.

MOJI: Non si è chiuso là dentro per ostinazione, reverendo. Non credere che non si sia pentito. Sta solo pregando nella sua stanza. Chiede perdono.

ERINJOBI si muove, apre la porta accanto, il pianto disperato del bambino ne esce all'improvviso.

ERINJOBI: Andate giù, tutti quanti. Andate nella stanza di vostra madre e chiudete la porta. Che nessuno di voi faccia un solo rumore, è chiaro? Non voglio sentire un solo rumore.

Passi di bambini che si affrettano giù dalle scale. MOJI continua a singhiozzare e a mormorare in modo sommessso.

MOJI: Che io sia vissuta tanto da vedere questo giorno è certo la punizione per i peccati che ho commesso. Ma buon Dio, non avresti potuto castigarmi in un'altra maniera? Non per mezzo dei miei figli, Signore, non per mezzo dei miei figli...

Una porta si chiude al piano di sotto.

ERINJOBI: Moji!

MOJI: È un tormento troppo grande, Signore... Non ne ho la forza... Non ho la forza di sopportarlo... Puniscimi per i miei peccati, Signore, ma non così, non in questo modo...

ERINJOBI: Moji! Ti ordino di smetterla.

MOJI: Reverendo, sono una donna debole. Non ho la tua forza.

ERINJOBI: Allora prega che ti venga data. Ma non voglio sentire lamentele.

MOJI: È tuo figlio, reverendo.

ERINJOBI: Mio figlio? Io lo ripudio. Non è figlio mio – e nemmeno tuo!

MOJI: Sì che è mio figlio. Lascia che gli parli. Sono sua madre.

ERINJOBI: Hai paura di agire come Dio comanda? Lascia questa creatura al suo destino.

MOJI: Come potrei, reverendo? Non posso. È mio figlio. E Dio è misericordioso.

ERINJOBI: Non è figlio tuo, ti ho detto. Ha disonorato la figlia di Olumorin... Ha infamato il mio nome... Non è tuo figlio.

MOJI: Ahimè, è mio figlio. Non posso ripudiarlo. Ed è anche figlio tuo, reverendo, non puoi rinnegarlo.

ERINJOBI: Moji! D'ora in poi commetti peccato contro Dio ogni volta che chiami quella creatura del diavolo tuo figlio.

MOJI: Reverendo!

ERINJOBI: Che Dio sia testimone della giustizia della mia sentenza.

Silenzio.

Va' da basso adesso, madre. Se il tuo cuore te lo impone, prega per lui. Ma temo che oramai non vi sia più nessuna possibilità di salvezza.

MOJI: (*sforzandosi di rimanere calma e imparziale*). Lo lascio nelle tue mani, reverendo, e nelle mani di Dio. Reverendo, se solo potessi vederlo, ti accorgeresti che è in ginocchio. Sa di aver peccato, lo sa; e sta pregando che il Signore gli intenerisca il cuore. Dagli un po' di tempo, reverendo. Dagli un po' di tempo.

ERINJOBI: Aspetterò. Il giudizio di Dio non necessita sollecitazioni.

MOJI: Sii misericordioso.

ERINJOBI: Dio è misericordioso. Va' giù dai bambini, moglie. E chiudi la porta a chiave.

MOJI si allontana lentamente, con passi stanchi. Una porta viene aperta, poi viene chiusa delicatamente e una chiave gira nella serratura. ERINJOBI prende una sedia e si siede.

ERINJOBI: Aspetterò.

Silenzio. Parte una canzone.

Mo le j'iyen yo bi ara oko
Mo le j'amala bi onisango
Mo le gbo'omo pon bi ab'ejire
Omo yin-in o, ara yin o
Taiwo yin-in, ara yin o
Kehinde yin-in o, ara yin – o

Il canto si dissolve nei suoni del crepuscolo – gufi notturni, rane, grilli ecc. Due persone scivolano tra i cespugli.

MOROUNKE: Non è molto meglio con la torcia? Eh? ...Isola!

ISOLA: Sì, che c'è?

MOROUNKE: Non mi hai sentita. Non stavi ascoltando.

ISOLA: Sì invece.

MOROUNKE: Non è vero. Stai ancora pensando a tuo padre? A quello che è successo oggi?

ISOLA: No, no. L'ho rimosso dalla mente. Cos'era che dicevi?

MOROUNKE: Dicevo, non è meglio la torcia?

ISOLA: Ce la siamo sempre cavata con la lanterna.

MOROUNKE: Sì, ma non sei contento che ho rubato la torcia? Ti sei tanto arrabbiato, ma non pensi che sia più pratica?

ISOLA: Preferivo la lanterna. Ammetto che la torcia è più facile da maneggiare, però... E tu? Non noti un cambiamento?

MOROUNKE: Che cambiamento?

ISOLA: Guarda a terra. Non ci sono ombre stanotte. Nemmeno quelle degli alberi.

MOROUNKE: Oh, non mi piacciono le ombre. Mi fanno paura. Meglio che non ce ne siano.

ISOLA: Di' la verità, ti diverte avere paura. E ti piaceva di più quando c'erano le ombre. Cercavi sempre di inseguirle.

MOROUNKE: *(ridendo)* L'ombra delle gambe mi faceva ridere. Ogni volta si arrampicavano a metà e traballavano sui cespugli... cling-clang... clinghe-clanghe... lunghe lunghe... come Agere²!

ISOLA: Agere dalle gambe di gelatina. *(MOROUNKE ride)*. Vedi che anche tu preferivi la lanterna?

MOROUNKE: No, no. La torcia è più maneggevole.

ISOLA: Oh, guarda quanto è grossa questa! L'ho presa. Aprimi la borsa.

Rumore di una lumaca che cade sulle altre.

Quante ne abbiamo adesso?

MOROUNKE: No, non le contare! Bimpe dice che porta sfortuna contare le lumache.

ISOLA: Oh, quella tua governante! Che cose che ti dice!

MOROUNKE: È una persona molto saggia. Dà sempre buoni consigli.

ISOLA: Be', se non conta le lumache, come fa poi a venderle?

MOROUNKE: Dice che contarle al mercato va bene.

ISOLA: Ma non mentre le raccogli? Qui ce ne sono altre due.

MOROUNKE: Lo vedi, è la torcia che le fa venir fuori.

ISOLA: D'accordo, mi arrendo. Sono contento che hai portato la torcia. Però non avresti dovuto prenderla. È di tuo padre.

Breve silenzio eccetto che per un fruscio di cespugli.

Morounke...

MOROUNKE: Sì.

ISOLA: Non pensavo che saresti venuta stanotte.

MOROUNKE: E perché no?

ISOLA: Pensavo che avresti avuto paura.

MOROUNKE: Perché? Ah, ho capito. No, sono venuta preparata.

ISOLA: Preparata? Per cosa?

MOROUNKE: Guarda. Punta la torcia da questa parte.

ISOLA: Che cos'è? Un ferro per lavorare a maglia?

MOROUNKE: Sì. E ho una pietra piccina... Eccola.

ISOLA: Di che stai parlando?

MOROUNKE: Servono a proteggerci dagli spiriti notturni.

ISOLA: Cosa?!

MOROUNKE: Me l'ha detto Bimpe. Quando ha saputo che ero incinta, è venuta ad avvertirmi di non uscire mai senza una pietra e un oggetto appuntito, soprattutto di notte. *(ISOLA scoppia a ridere)*. È vero! Ho chiesto a mio zio e me l'ha confermato.

ISOLA: Va bene. Forse anch'io dovrei prendere lezioni da Bimpe. Pare che sia la governante meglio informata al mondo.

MOROUNKE: Proprio così.

ISOLA: E comunque sa vendere le lumache a buon prezzo... Ma non mi riferivo a questo. Pensavo che dopo tutto il trambusto di questo pomeriggio, non ti saresti arrischiata a uscire.

MOROUNKE: Non mi ha turbato più di tanto.

ISOLA: No, e meno male. In qualche modo sono riuscito ad affrontare i tuoi genitori e il ministro di Dio, alleati nel tentativo di ammazzarmi. Quanto meno ti hanno lasciato fuori dalla cosa. Hai avuto paura?

MOROUNKE: No, non ci ho capito granché. Perché tuo padre ti ha rinnegato?

ISOLA: Non lo so. Forse non lo sa nemmeno lui. Raccogliamo anche i funghi?

MOROUNKE: No, non di notte.

ISOLA: Ma qua ce ne sono un sacco. Guarda, guarda quanti ce ne sono!

MOROUNKE: Torniamo a raccoglierci di mattina presto. Bimpe dice che l'ora giusta per raccoglierci è l'alba, perché diventano più grossi, dopo avere bevuto la rugiada tutta la notte.

ISOLA: C'è qualcosa che la tua governante professa di non sapere?

MOROUNKE: Non molte.

ISOLA: E ha anche qualche suggerimento su come raccogliere le lumache?

MOROUNKE: Dice che il momento migliore per prenderle è la mezzanotte. È l'ora in cui vanno al mercato.

ISOLA: È meglio che la porti con te la prossima volta questa tua governante, così non faremo errori.

Rumori tra le fratte.

MOROUNKE: Vorrei che usassi un bastone, Isola. Non puoi continuare a infilare le braccia tra i cespugli in quel modo. E se ci fossero dei serpenti?

ISOLA: È probabile che ci siano.

MOROUNKE: Davvero? E se ti mordono?

ISOLA: Non succederà.

MOROUNKE: Oh, immagino che sei loro amico?

ISOLA: Non proprio. Ma non mi morderanno. Sanno che li morderei più forte.

MOROUNKE: Ma tu non hai il veleno in bocca come ce l'hanno loro.

ISOLA: Chi te l'ha detto? Ho i denti avvelenati anch'io... Non sai che sono il figlio del pastore?

MOROUNKE: Buon per te. Ma io non li so mordere i serpenti. Metti che mi mordono?

ISOLA: Be', puoi chiamare Bimpe e dirle di morderli al posto tuo.

MOROUNKE: Ah-ha, dirò a Bimpe che non ti sta simpatica.

ISOLA: Non ci crederà.

Breve pausa.

MOROUNKE: Ti fa male?

ISOLA: Cosa?

MOROUNKE: Ti ho poggiato la mano sulla schiena. Ti fa male?

ISOLA: No. Perché?

Lo colpisce.

MOROUNKE: E ora? Ti fa male ora?

ISOLA: In che senso? (*MOROUNKE lo colpisce di nuovo*). Smettila di colpirmi.

MOROUNKE: Volevo vedere se ti fa male la schiena. Non ti ha preso a botte tuo padre?

ISOLA: No.

MOROUNKE: Stai dicendo la verità? Davvero non ti ha preso a botte? Cosa è successo quando sei arrivato a casa? Cosa ha detto tua madre? Non mi hai raccontato niente.

ISOLA: Non c'è molto da raccontare. Sono andato nella mia stanza e mi ci sono chiuso. Poi, quando lui è rincasato, sono scappato dalla finestra.

MOROUNKE: Dalla tua stanza, Isola? Ma è al piano di sopra.

ISOLA: Lui faceva la guardia alla porta; e io sono saltato giù dalla finestra.

MOROUNKE: Potevi ammazzarti.

ISOLA: No, ma che dici. Ad ogni modo, l'ho fatto e non sono morto.

MOROUNKE: Ma non devi farlo più. Prometti.

ISOLA: Non ti preoccupare. Non ne avrò più bisogno.

MOROUNKE: Ma che dirà quando si accorgerà che sei scappato?

ISOLA: Immagino che mi rinnegherà di nuovo. Mi rinnegherà un'altra volta; è suo dovere farlo.

MOROUNKE: Perché? Perché è suo dovere? Mica i miei genitori mi hanno rinnegata. Proprio non capisco. Perché urlavano tutti quanti? E perché tuo padre voleva prenderti a bastonate? Ti odia?

ISOLA: (*con tono brusco*) Non lo so... Andiamo adesso. Penso che di lumache ne abbiamo prese abbastanza. E poi ho ancora una sorpresa per te.

MOROUNKE: Dove?

ISOLA: Seguimi.

MOROUNKE: Dobbiamo andare lontano?

ISOLA: Un po'.

MOROUNKE: E se ci perdiamo?

ISOLA: No che non ci perdiamo. Intanto, ricorda di dire a Bimpe di venderle un po' più care queste lumache. Mi ser-

vono più soldi d'ora in poi. Ci sono un paio di cose di cui ho bisogno.

MOROUNKE: Isola, perchè non vuoi che mi procuri i soldi io? Non se ne accorgeranno mai. Mio padre lascia i soldi dappertutto.

ISOLA: Te l'ho detto, non li voglio i soldi dei tuoi genitori.

MOROUNKE: Ma sono anche soldi miei, no?

Breve pausa.

Isola, ti sei arrabbiato di nuovo?

ISOLA: No. Ma mi hai promesso di non parlarne più.

MOROUNKE: Scusa. Per favore, non ti arrabbiare.

ISOLA: Non sono arrabbiato... Ti ricordi questo posto?

MOROUNKE: No, non mi riaccapezzo più, mi sono perduta.

ISOLA: Sta' attenta adesso. Tieniti alla mia camicia. Il sentiero si ferma qui.

MOROUNKE: Dove andiamo?

ISOLA: Alla cappella. Ti ricordi la cappella?

MOROUNKE: La cappella?

ISOLA: Ti ci ho portato tanto tempo fa. Quel posto vicino alle grandi rocce. È passato tanto tempo, eravamo piccolissimi. Sei stata proprio tu a chiamarlo la cappella.

MOROUNKE: C'era una roccia?

ISOLA: Sì, e delle canne di bambù.

MOROUNKE: Ah sì... e non c'era un ruscelletto?

ISOLA: Oramai non è più tanto piccolo. C'è anche una pozza d'acqua limpida che ho fatto io con le mie mani. Aspetta di vederla.

MOROUNKE: Sei sicuro che non ci siamo persi? Non riesco a vedere se c'è un sentiero.

ISOLA: Non ne ho fatti apposta. Sta' attenta. Ci siamo quasi.

MOROUNKE: (*con eccitazione*). Ecco la roccia!

ISOLA: Sì. Ma quello che ti voglio mostrare è dall'altra parte. Chiudi gli occhi... Sta' tranquilla, ti tengo io.

MOROUNKE: Oh...

ISOLA: Tutto a posto. Stiamo solo attraversando il crepaccio. Ti ricordi?

MOROUNKE: Sì, certo. Ma allora eravamo più piccoli.

ISOLA: (*ridendo*) Non sei tanto grande nemmeno adesso, non ti preoccupare. Riesco ad attraversarlo persino io senza dovermi stringere più di tanto. Perfetto. No... non li aprire ancora. Aspetta un attimo che accendo la lampada.

Accende un fiammifero.

A posto, adesso puoi aprire gli occhi.

MOROUNKE: Isola, l'hai costruito tu!

ISOLA: Guarda... Vieni qui... Ecco il tuo ruscelletto. Ti ricordi adesso? E queste erano le canne di bambù... È qui che abbiamo trovato le uova di tartaruga.

MOROUNKE: Certo che mi ricordo. Siamo tornati tante volte a tenerle d'occhio, finché non si sono schiuse tutte quante.

ISOLA: Guarda adesso... Guarda. Moji... Mo-ji...

MOROUNKE: Moji? C'è tua madre? Isola, c'è qualcosa lì dietro! Si è mosso qualcosa!

ISOLA: Certo che c'è qualcosa. Adesso sta' attenta a non spaventarla... Eccola qua... Te la ricordi?

MOROUNKE: (*con eccitazione*) È ancora qua! La tartaruga madre è ancora qua... (*con crescente eccitazione*). Isola, è lei, vero? La madre. Vuoi dire che non è mai andata via? È rimasta qua tutto questo tempo?

ISOLA: L'hai spaventata, sta tornando nella tana.

MOROUNKE: Scusa. Oh poverina, non uscirà più?

ISOLA: Magari più tardi. Non è abituata agli estranei e ormai non si ricorda più di te. È abituata solo alla mia presenza. Non appena sente la mia voce, viene fuori.

MOROUNKE: Prova di nuovo. Chiamala, forse non è più impaurita.

ISOLA: Ci provo. Moji... Moji...

MOROUNKE: Si chiama così?

ISOLA: Te lo sei scordato? L'ho chiamata così quando l'abbiamo trovata.

MOROUNKE: Ma è il nome di tua madre.

ISOLA: A mia madre non dispiacerebbe. Mi ricordano l'una dell'altra... Sembrano entrambe così appesantite dalla vita che non saprei nemmeno dire quanti anni hanno.

MOROUNKE: Moji... Moji... Vieni fuori, sono io. Esci, per favore.

ISOLA: Niente da fare.

MOROUNKE: Oh, Isola, perché mai mi hai mostrato questo posto? Voglio vivere qui per sempre.

ISOLA: Non se ne parla neanche. Andiamo, è ora che torni a casa. Spero solo che tua madre non si sia accorta che mancavi.

MOROUNKE: Come avrebbe potuto? Non mi cerca mai.

ISOLA: Ma adesso ha una buona ragione per non perderti di vista.

MOROUNKE: Mi ha chiusa a chiave nella mia stanza prima di andare a letto. Quindi è sicuro che la testa non le scoppia dalla preoccupazione. (*Entrano nella capanna*). Che cos'è?

ISOLA: Dove?

MOROUNKE: Lì. È una pistola?

ISOLA: Non ci assomiglia? Va bene che è vecchia e arrugginita...

MOROUNKE: Dove l'hai presa?

ISOLA: È del ministro di Dio. Mi serve per cacciare.

MOROUNKE: (*ridendo*). Le lumache?

ISOLA: Forse. C'è tanta selvaggina se ti addentri nella foresta. Seguivo spesso il ministro di Dio quando andava a caccia. Cacciava soprattutto uccelli. Non sparava mai a niente che fosse per terra.

MOROUNKE: Perché no?

ISOLA: Aveva paura che potesse trattarsi di un essere umano. Un suo amico è stato ucciso così quando era giovane. Non ha mai smesso di parlarne.

MOROUNKE: Che animali vuoi cacciare?

ISOLA: Be', per prima cosa...NON TOCCARLA!

La pistola spara. MOROUNKE urla.

Morounke! Morounke!

Le grida si trasformano in canzone.

E-e-ya ko se a gbe
E-e-ya ko se e gbe
Iba se e gbe ma gbe t'emi
Asiko ti o ba a se e gbe
Erin ku l'oko a k'oke wa'le
Efon ku l'oko a k'oke wa'le,
Larinka ku n'ile a k'oke ro'ko
Oju elekun o nru'na
Iru elekun o njo were
Ekikan elekun meji abe
Ba o r'ako'su a f'ewura gun'yan
Ba o r'eni fe a f'ana eni
Bo ba ka'ni a kunle wijo
Bi o si ka'ni a ma sano lo
Abaja o re keke o opo ona

Mentre la canzone va in dissolvenza, la campana della chiesa suona le due. MOJI sale le scale. Batte sul bracciolo della sedia in cui si è addormentato ERINJOBI.

MOJI: Reverendo, reverendo. Non vieni a letto?

ERINJOBI: (*si sveglia, sobbalzando*). Hm, che c'è? Moji?

MOJI: È tardi. Non vieni a letto?

ERINJOBI: Che ore sono?

MOJI: Le due passate.

ERINJOBI: Le due? Di notte? Vuoi dire che mi hai lasciato dormire tutto questo tempo?

MOJI: Eri stanco. Ti ha fatto bene dormire.

ERINJOBI: Isola! Dov'è Isola?

Cerca di aprire la porta.

Ma certo, starà pregando ancora.

MOJI: Non lo so, reverendo, lascia le cose come stanno fino a domani. È notte inoltrata. Sono sicura che si è addormentato anche lui.

ERINJOBI: Si dovrà svegliare. Ho giurato che non avrebbe trascorso un'altra notte sotto il mio tetto.

MOJI: Ti prego, reverendo, ti chiedo solo di aspettare fino a domattina. Ti sei addormentato nonostante la rabbia. Forse Dio vuole che posticipi il giudizio.

Pausa.

ERINJOBI: Te lo concedo. Ma non posso trascorrere un'altra notte sotto lo stesso tetto.

MOJI: Dove vai?

ERINJOBI: In chiesa. Dormirò in sagrestia. Ma se all'alba è ancora in questa casa, lo catterò via come un ladro e un adultero.

MOJI: Vengo anch'io?

ERINJOBI: Per fare cosa?

MOJI: Devo parlarti. Ti obbedirò in tutto, ma prima posso parlarti?

ERINJOBI: Non c'è niente di cui parlare.
 MOJI: Vedo la mano di Dio in queste poche ore di quiete che ci restano. Forse, se parlassimo un po'...?
 ERINJOBI: Vuoi ancora intercedere in suo favore?
 MOJI: No, no. Voglio solo chiedere che vi sia un po' di comprensione. Sono cresciuti insieme. Isola e Morounke sono cresciuti come figli della stessa madre.
 ERINJOBI: E che conclusione dovrei trarne?
 MOJI: Sii paziente con me, reverendo. Chiedo solo un po' di comprensione. Hanno giocato insieme, hanno litigato insieme. Quante volte hai tenuto Morounke sulle ginocchia e le hai fatto dei regali?
 ERINJOBI: Un anno fa, in questa stessa casa, è venuto Olumorin a lamentarsi che Isola gironzolava un po' troppo intorno a sua figlia per i suoi gusti. Disse che tutti e due andavano sempre in giro per i boschi. Che questo poteva solo portare a tentazioni immorali.
 MOJI: Vero, vero, ma...
 ERINJOBI: E io non l'ho mandato a chiamare? Non l'ho ammonito? Non gli ho detto che il suo fare sempre di testa sua non doveva entrare in casa d'altri e gettare infamia su di me?
 MOJI: È vero, ma si può troncare l'amicizia fra due bambini con una semplice intimazione?
 ERINJOBI: Bambini? Lo chiami un bambino? Un bambino colpevole di fornicazione? Quante volte l'ho rimproverato? E con severità! Non gli ho mai risparmiato le botte. Quando mi giunsero alle orecchie altre chiacchiere riguardo alla sua incauta condotta, lo chiamai e gli chiesi se ricordava le mie raccomandazioni. Gli feci giurare che non avrebbe mai più visto la figlia di Olumorin. Mi ha dato la sua parola e non vi ha tenuto fede. Un tale delitto... in casa mia. In casa mia!
 MOJI: Dobbiamo salvarlo, non scacciarlo via nella vergogna.
 ERINJOBI: A casa mia non devo far meno di quanto consiglieri a chi si rivolge a me per essere guidato. Devo tirarmi indietro adesso che qualcuno non solo di casa mia, ma del mio stesso sangue, ha trasgredito i comandamenti di Dio? Vuoi vedere la mia testa doppiamente china per la vergogna? (MOJI *sta in silenzio*). Sta' tranquilla, donna. Laddove manca la forza, provvederà Dio.

ERINJOBI inizia a scendere le scale. All'improvviso bussano alla porta d'ingresso. ERINJOBI si ferma.

A quest'ora della notte? (*Bussare violento*). Che c'è ora? È un altro scherzo del destino?

Bussano ancora, con maggiore disperazione. Dissolvenza. Pausa.

ISOLA: (*arrabbiato*). Per fortuna la lezione non ti è costata cara. Non sai che non si gioca con le armi?
 MOROUNKE: Non sapevo che fosse carica.
 ISOLA: Devi sempre darlo per scontato. Credi che ti abbia portato qui solo per farti ammazzare? Adesso hai fatto fuoco e hai sprecato l'unico colpo che avevo in canna.
 MOROUNKE: Non avresti dovuto tenerla carica.

ISOLA: E invece devo. C'è un mostro di serpente che vive sull'altra sponda del ruscello – laggiù, tra quelle canne di bambù. È un boa, credo. Ed è molto grosso. Bisogna che lo uccida. Non posso vivere qui se quel serpente non muore.

MOROUNKE: Hai deciso di vivere qui?

ISOLA: Ci vivo già. Da stanotte questa è casa mia.

MOROUNKE: Dormirai qui, tutto solo?

ISOLA: L'ho già fatto altre volte, quando mio padre partiva per andare a visitare alcune parrocchie della sua diocesi. Una volta è rimasto fuori per una settimana e mi sono fermato qui per tutto il periodo. Ma non ho dormito bene. Alcune notti non ho dormito affatto. Pensare ad Erinjobi mi rende nervoso.

MOROUNKE: Non smetti mai di pensare a tuo padre?

ISOLA: Oh, no, non intendevo mio padre. Parlavo del boa. L'ho chiamato Erinjobi.

MOROUNKE: Isola, vuoi essere un figlio malvagio?

ISOLA: No, è lui che è un serpente malvagio. Ricordi le uova di tartaruga? Moji le ha covate tutte fino alla schiusa e a volte le creature attraversavano a nuoto il ruscello. Il serpente non riusciva a inghiottirle, così le afferrava e le faceva a pezzi scagliandole contro una roccia.

MOROUNKE: Riesce ad attraversare a nuoto il ruscello?

ISOLA: Non ne sono certo. Per quel che ne so, non ha mai lasciato quel cespuglio di bambù. Ma mi sento più sicuro se ho la pistola carica a portata di mano.

MOROUNKE: Va bene, domani ti porterò della polvere da sparo.

ISOLA: No, di' a Bimpe di procurarla. La vendono nello stesso mercato in cui vende le lumache. Deve morire, quel serpente.

MOROUNKE: Resterò qui con te. Vivrò qui.

ISOLA: No, non ti piacerebbe. Ma puoi venire quando ti danno dispiaceri.

MOROUNKE: A te danno dispiaceri?

ISOLA: Ora però andiamo. Si fa l'alba, se continuiamo a parlare. E non ci resto qui stanotte – non senza una pistola carica. Ti riporto a casa e poi vado a dormire nel cimitero.

MOROUNKE: No, me l'hai promesso. Hai promesso che non avresti più dormito tra le tombe. Non hai paura degli spiriti?

ISOLA: Gli spiriti sono tipi indaffarati, proprio come me. Io non li infastidisco e loro non infastidiscono me.

MOROUNKE: Non ci andare. Io voglio stare qui comunque. Ho tutti i diritti di restare. In fondo, questo posto l'abbiamo trovato insieme.

ISOLA: Oh no, non è vero. Te l'ho fatto scoprire io. E comunque è passato molto tempo. Eravamo bambini. E poi neanche te lo ricordavi più questo posto un momento fa!

Pausa.

MOROUNKE: Bimpe dice che dovremmo sposarci. Pensi che abbia ragione?

ISOLA: Quanti anni hai?

MOROUNKE: Quanti ne hai tu: quasi quindici.

ISOLA: No, io ne ho sedici e due mesi. E tu che dici? Tu vuoi sposarmi?

MOROUNKE: Non ci ho pensato. Pensi che dovremmo?

ISOLA: Ti dispiace aspettare un figlio mio?

MOROUNKE: No, ma sembra che la cosa dispiaccia a tutti. Ed è per questo che tuo padre ti ha rinnegato.

ISOLA: Sì, ma a te dispiace?

MOROUNKE: No. No che non mi dispiace. Ma sono un po' confusa. Fin quando mia madre non me l'ha detto questo pomeriggio, non l'avevo ancora realizzato. Mi faceva un sacco di domande che non capivo. Poi questo pomeriggio mi ha convocato e ha iniziato a farmi mille domande su di te.

ISOLA: Ti ha detto che avevi fatto qualcosa di sbagliato?

MOROUNKE: No. Ma ha iniziato a insultarti. Mio padre addirittura minacciava di farti mandare in prigione. E ha mandato a chiamare tuo padre. Ha detto che avrebbe trascinato la tua famiglia in tribunale.

ISOLA: Tuo padre è un pezzo grosso. Ha amicizie influenti.

MOROUNKE: Hai paura di lui?

ISOLA: Paura? Perché, pensi che dovrei temerlo? Dopotutto, è stato il ministro di Dio a mettermi nelle sue mani.

MOROUNKE: Tuo padre, Isola, tuo padre.

ISOLA: Il ministro di Dio!

MOROUNKE: Chiamalo padre, Isola. Mi fai paura quando ti indurisci così... Perché sei così testardo? Isola, per favore... Non guardarmi in quel modo.

Un breve silenzio.

ISOLA: Vieni qui, Morounke. Mettiti qui... Qui, alla luce.

MOROUNKE: Perché? Perché mi guardi?

ISOLA: Ti senti diversa? Sei una donna adesso, ti rendi conto?

MOROUNKE: Non lo so.

ISOLA: Vieni più vicino... Fammi sentire. Il bambino dovrebbe essere qui. *(Pausa)*. Niente, nemmeno un rumore.

MOROUNKE: Anche mia madre cercava di sentire.

ISOLA: *(furioso)* Non lasciarglielo fare mai più!

MOROUNKE: Perché, Isola, che ti prende?

ISOLA: Scusa... Non è niente... Non è niente.

MOROUNKE: Mi hai spaventata.

ISOLA: Mi dispiace. Non è niente... Davvero vuoi restare qui?

MOROUNKE: Non ci torno a casa stanotte. Non ho la forza di andarmene da questo posto. Devo stare con te.

ISOLA: È il mio bambino. Anche tu sei poco più di una bambina, lo sai?

Pausa.

MOROUNKE: Isola.

ISOLA: Sì.

MOROUNKE: Si dicono bugie sul tuo conto in tutta la città. Me l'ha detto Bimpe. Si dice che hai preso a bastonate... tuo padre. Non fanno che maledirti in tutta la città.

ISOLA: E io l'ho preso a bastonate?

MOROUNKE: Non lo so.

ISOLA: Ma scusa, non eri lì?

MOROUNKE: Sono scappata. Tuo padre mi faceva paura, Isola. Mi ha terrorizzato. Quando ha afferrato il bastone sono scappata. Mi sono spaventata a morte. Sono corsa da Bimpe.

ISOLA: Anch'io sono scappato. Mi ricordo solo che ha sollevato il bastone contro di me e io gliel'ho tolto dalle mani e l'ho spezzato. E lui ha cercato in tutti i modi di riprenderselo. Poi me ne sono andato a casa. Ho davanti agli occhi la folla radunata che si apre per farmi passare, come se fossi un lebbroso. Si tenevano tutti a distanza da me. Tutto d'un tratto ho capito cosa significa essere emarginato. Prima che arrivassi a casa, mia madre in qualche modo aveva già saputo tutto. Si batteva il petto piangendo, come se si fosse abbattuta la sciagura sulla famiglia. I bambini si tenevano stretti, tutti insieme, terrorizzati. Si aggrappavano l'uno all'altro nel panico.

Silenzio.

MOROUNKE: Fa freddo qui la notte?

ISOLA: Sì. Ma ho una sciarpa. Tieni. Vieni adesso, devi dormire. Hai fame? C'è da mangiare.

MOROUNKE: No. Ma ho sonno. Dai, preghiamo insieme.

ISOLA: Cosa?

MOROUNKE: Preghiamo insieme.

ISOLA: Sì, ho proprio sentito bene.

MOROUNKE: Be', non stare lì. Vieni e inginocchiati accanto a me.

ISOLA: No, fallo tu, se vuoi.

MOROUNKE: Che ti prende? Non pregate tutti assieme a casa tua?

ISOLA: Sì, certo.

MOROUNKE: Però non vuoi pregare con me?

ISOLA: *(sospira mentre si sdraia)*. Ho sonno. Presto capirai.

MOROUNKE: Che cosa capirò?

ISOLA: Che credo di non fare altro che pregare. La vita è una lunga preghiera, ma a chi è rivolta, non lo so con esattezza.

MOROUNKE: Non ti capisco.

ISOLA: Non è necessario. Ma se ti lascio rimanere abbastanza a lungo, capirai.

MOROUNKE: Se mi lasci rimanere... Perché? Vuoi mandarmi via?

ISOLA: No. Dipende da te.

MOROUNKE: Se continui così mi farai paura.

ISOLA: Pensavo che volessi pregare.

MOROUNKE: Non più. Non prego da sola... Isola.

ISOLA: Che c'è adesso?

MOROUNKE: Te l'ho chiesto prima e non mi hai risposto. Sei dispiaciuto?

Pausa.

ISOLA: No. Non sono dispiaciuto. Ma non vorrei essere così triste. Ora va' a dormire.

Casa di ERINJOBI. Bussano con violenza.

ERINJOBI: Un attimo, chiunque siate, non mi spaventate la famiglia. Arrivo. Arrivo! (*toglie il ferro e apre la porta*). Signor Olumorin! E anche lei, signora! A che devo la vostra visita?

OLUMORIN: Dov'è suo figlio? Mia figlia è sparita.

SIGNORA OLUMORIN: (*urlando*). Me lo porti subito! Ha toccato il fondo. Che ne ha fatto di mia figlia?

ERINJOBI: Mio figlio? Non è uscito di casa da quando...

SIGNORA OLUMORIN: Vi siete messi d'accordo, non è così? Lei lo protegge. Ormai nulla può salvarlo dalla prigione.

ERINJOBI: L'ho ripudiato.

OLUMORIN: In pubblico! Ma quel che fate in privato è un'altra cosa. Non mi getti fumo negli occhi, pastore. L'ho avvertita più di una volta di tenere suo figlio a debita distanza da mia figlia. E tuttavia lui è riuscito ad approfittarsene e a metterla incinta. Adesso è fuggito con Morounke, e lei dice ancora di non saperne niente.

ERINJOBI: Giuro davanti a Dio che nessuna di queste azioni mi lusinga come padre. Isola non ha arrecato altro che vergogna e disonore al mio nome.

SIGNORA OLUMORIN: Stiamo perdendo tempo. È probabile che siano tutti e due qui e lei gli sta dando il tempo di nascondersi. Chiami suo figlio, pastore. Perché non l'ha ancora mandato a chiamare? Lo chiami. Lo chiami e gli dica di restituirmi mia figlia prima che lo denunci alle autorità.

ERINJOBI: Seguitemi e verificate di persona. Dio mi è testimone. Gli ho ordinato di lasciare la mia casa... Gli ho negato il mio nome... Ogni istante della mia vita è rovinato da questo figlio del male... Cos'altro posso fare?

Salgono le scale.

SIGNORA OLUMORIN: Ho sentito abbastanza. Ora voglio soltanto Morounke. Che cosa ha fatto per meritare di finire nelle mani di quel depravato di suo figlio? Morounke non mi ha mai disobbedito in tutta la sua vita, non ha mai offeso i suoi genitori, finché non è giunto suo figlio a traviarla. Adesso l'ha rapita... Cosa abbiamo fatto a suo figlio che non vuole lasciare in pace mia figlia? Ci sono donne come lui, donne adatte ai suoi modi senza Dio, ma doveva essere proprio mia figlia...

Passi che si interrompono sul pianerottolo.

ERINJOBI: Ecco la sedia. Sono rimasto seduto qui ad aspettare che uscisse dalla sua stanza per poterlo cacciare per sempre dalla mia casa. Mia moglie mi è testimone. Mi ha svegliato proprio un attimo fa. Mi ero addormentato e dunque avevo allentato la guardia.

Bussa.

Posso assicurarvi che vostra figlia non è mai stata qui.

Bussa di nuovo, con forza.

Apri la porta, Isola. Apri la porta o la farò buttare giù.

Bussa di nuovo.

La mia pazienza è al termine. Apri questa porta prima che ti accada di peggio.

Silenzio.

MOJI: Isola, devo ancora pregarti? Apri la porta.

Silenzio.

(*Agitata*). Reverendo... non dovrei dirlo... non dovrei farmi prendere da brutti pensieri, lo so, ma reverendo (*sempre più turbata*), Isola sarà pure un ragazzo ostinato, ma sono passate già più di sei ore da quando si è chiuso nella sua stanza. Non si è sentito neanche un rumore...

ERINJOBI: Sciocchezze, l'ho sentito quando sono rientrato.

Batte sulla porta con vigore.

Isola, apri la porta. Apri questa porta. Non prendi in giro nessuno.

MOJI: Reverendo, e se l'avessimo ucciso? Se l'avessimo portato ad uccidersi?

ERINJOBI: (*furioso*). Calma, donna. Non è così smarrito da farsi del male.

SIGNORA OLUMORIN: Buttate giù la porta. Voglio sapere dov'è mia figlia. Oh, Morounke, Morounke...

La SIGNORA OLUMORIN colpisce la porta con entrambi i pugni.

Assassino, apri la porta. Ridammi la mia Morounke prima che il Signore ti maledica per le atrocità che commetti. Apri la porta! Ti ho detto di aprire la porta! Morounke! Morounke! Se sei lì dentro, esci, vieni da tua madre.

OLUMORIN: Mia cara... controllati... Per favore, calmateli. La troveremo. La troveremo e libereremo la città dal ragazzo una volta e per tutte. Reverendo, cosa aspetta ancora? Dobbiamo buttare giù la porta. Se suo figlio non esce, dobbiamo buttarla giù. Se non lo fa lei, lo faccio io.

ERINJOBI: No. Lo faccio io. È pur sempre casa mia, Signor Olumorin. Moji, vuoi provare un'ultima volta?

MOJI: (*con profonda rassegnazione*). Non ci posso. Non mi ascolta più.

ERINJOBI: Allora non c'è altro da fare. Datemi quel bastone.

Si sente far leva contro la porta, poi il rumore del legno che si spacca.

Dov'è...? Non c'è nessuno.

OLUMORIN: Se n'è andato?

MOJI: Andato dove? Si è ucciso. Isola! Isola!

ERINJOBI: La finestra... è aperta!

MOJI: L'abbiamo ucciso. Isola, figlio mio...

ERINJOBI: Dio non voglia che si sia dannato l'anima a tal punto.

A lunghi passi, ERINJOBI attraversa in fretta la stanza.

No, giù non c'è.

OLUMORIN: Certo che non c'è. Giù non c'è nessuno. È scappato, è chiaro. L'avete aiutato a scappare.

SIGNORA OLUMORIN: Morounke... Oh, che ne ha fatto di mia figlia. Reverendo, almeno mi dica che ne ha fatto di mia figlia. Dove l'ha portata? Morounke... Morounke... (*gemendo*).

ERINJOBI: Non so nulla. Deve essere scappato dopo che mi sono addormentato.

OLUMORIN: Non c'è altro da dire. Vado a svegliare i miei uomini. Lo troveremo prima che lasci la città. Non può essere lontano. Lo denuncerò, dopo che i miei uomini gli avranno dato la lezione che si merita. Non sta simpatico a nessuno in questa città. Possa Dio avere pietà di lui quando i miei uomini lo acciufferanno...

MOJI: Che volete farete? Adesso gli volete dare la caccia come fosse un animale? Cosa mai vi ha fatto mio figlio? Dite che ha rapito vostra figlia. Io dico che vostra figlia lo ha tolto a noi. È stata lei a traviarlo.

OLUMORIN: Cosa ha detto! È proprio come pensavo. Lo difendete entrambi. Eppure proprio questo pomeriggio suo figlio ha preso a bastonate il padre. Gli ha preso il bastone dalle mani e gliel'ha rotto addosso.

ERINJOBI: Chi lo dice, chi parla così contro di lui, commette peccato... A meno che agli occhi di Dio il suo atto di ribellione non significasse che mi stesse bastonando.

MOJI: Non l'ha fatto, reverendo, non l'ha fatto. Perché dicono tutti menzogne contro di lui?

ERINJOBI: Calmati, Moji!

MOJI: È solo un figlio che commette errori, perché lo dipingono come un mostro?

SIGNORA OLUMORIN: Un figlio che commette errori? Ha o non ha sedotto e rapito mia figlia?

MOJI: Signora Olumorin, lei era presente. Perché non dice a tutte queste persone che stanno mentendo? Lei lo sa che Isola non arriverebbe a tanto... che non si dannerebbe mai l'anima a tal punto.

ERINJOBI: L'ha fatto. Non ha forse commesso peccato carnale?

MOJI: L'errore di un ragazzo. Ma non ha mai picchiato suo padre. No, non merita di essere ripudiato, deve essere semplicemente riportato sulla retta via.

ERINJOBI: Basta! Lo lascio nelle mani di Dio. Buonanotte. Vado in chiesa a pregare. Oh maledetto sia il giorno in cui ho creduto che quel bambino fosse figlio mio!

Passi che si dirigono giù dalle scale. La porta sbatte con violenza.

OLUMORIN: Andiamo via, moglie. Andiamo a svegliare gli uomini.

MOJI: Se fate del male a mio figlio... Se fate del male a mio figlio, il Signore vi giudicherà!

SIGNORA OLUMORIN: È un rapitore di bambini. Un sequestratore. Guardate cosa ha fatto a mia figlia!

MOJI: Vi dico soltanto di non fare del male a mio figlio! Nel nome di Dio, lasciatelo stare... Non gli fate del male. Che il cielo vi giudichi, se gli torcete un capello. Che il cielo vi giudichi, se state a guardare mentre lo maltrattano... Che il cielo vi giudichi...

Scoppia in singhiozzi, che dissolvono nella canzone.

Mo j'awe gbegbe
Ki won ma gbagbe mi
M'o j'awe oni tete
Ki won ma te mi mo'le
Ojo nlo ko se wa re
Oju i mo r'oko r'oko k'o gbagbe ile
O ma nlo ogerere
O ma nlo ogerere

Dissolvenza in chiusura.

MOJI: (*con tono di rimprovero*). Isola!

ISOLA: (un ISOLA molto più giovane). Ma'?

MOJI: Stavi cantando di nuovo quella canzone?

ISOLA: Ma'?

MOJI: Ci risiamo. Ecco come ti comporti. All'improvviso diventi sordo e tutto quello che sai dire è "Ma'?" Ma'?. Ho detto che stavi cantando di nuovo quella canzone.

ISOLA: Che canzone, Ma'?

MOJI: Che canzone? Sai bene che canzone! Quella che tuo padre ti ha detto di non cantare mai più. Quante volte ti ha punito perché cantavi queste canzoni?

ISOLA: Ma in questo momento lui non c'è, Ma'.

MOJI: Ancora peggio! Non ti rendi conto di essere un figlio malvagio se obbedisci a tuo padre solo in sua presenza? E se arrivasse all'improvviso, che succederebbe? Non ti vergogni di parlare così?

ISOLA: Mamma, non gli ho disobbedito. Dice che non vuole più sentirti cantare, e io cerco di non cantare quando lui è in casa. E comunque non ho mai voglia di cantare quando lui è in casa.

MOJI: Isola! Questi sono i discorsi di un figlio malvagio! Non voglio più sentirti parlare così. Mai più, sono stata chiara?

ISOLA: Va bene, Ma'.

MOJI: Oh, Isola, perché fai sempre i dispetti a tuo padre? Non sai quanto mi fa star male vederlo arrabbiato con te? Vederlo che ti punisce? Ma deve essere severo con te – sei il suo primogenito. Ci pensi mai? Il primogenito. Sei il primo della famiglia. Se solo cercassi di seguire il suo esempio, chi viene dopo di te seguirebbe il tuo.

ISOLA: Madre...

MOJI: Vuoi deluderlo? Tu, il suo primogenito?

ISOLA: Vado e torno, Ma', devo andare da una parte ma torno presto.

MOJI: Aspetta! Scappi via ogni volta che cerco di parlarti.

ISOLA: Devo andare, Ma', o farò tardi alle prove del coro.

MOJI: Le prove del coro? Non mi hai detto che ti sei unito al coro. Quando è successo? Tuo padre lo sa?

ISOLA: No. Glielo devo dire?

MOJI: Glielo devi dire? Quanto sei strano figlio mio! Per mesi tuo padre ti ha detto di unirti al coro della chiesa. Poi decidi per conto tuo di obbedirgli e non gli dici niente. Fai questo per accontentarlo e non glielo... Ah, forse volevi fargli una sorpresa?

ISOLA: Ma non è il *suo* coro.

MOJI: È un'altra delle tue pensate? Non voglio sentire più niente. Ti piace troppo discutere. Vai. Sbrigati o farai tardi.

ISOLA: Mamma, non sto andando in chiesa. Non mi fraintendere.

MOJI: Non fare lo stupido adesso. Prima dici che ci vai, poi dici che non ci vai. Adesso fa' il bravo e sbrigati. Magari ti faranno cantare nel coro già da questa domenica. Oh, che gioia sarebbe per tuo padre! E forse la smetterai di cantare tutte quelle canzoni pagane che ti piacciono tanto.

ISOLA: Mamma, parliamo di due cori diversi. Noi le chiamiamo le prove del coro solo per divertimento.

MOJI: Ma di che parla questo figlio mio?

ISOLA intona appena un canto 'egungun'³.

MOJI: Isola, smettila con quel verso. E smettila di danzare. Vieni e dimmi che vuoi dire.

Ripete i versi e comincia a cantare un canto 'egungun'.

Isola, vieni subito qua. Oh, piccola peste... Lascia solo che ti prenda. Oh! Vuoi farmi cadere... Lascia solo che ti acciappi...

ISOLA: (*ridendo, dice con la stessa intonazione 'egungun'*) SIGNORA Erinjobi, moglie del ministro di Dio, Signora Erinjobi... *o si f'omolomo le...*⁴

MOJI: (*bisbigliando con orrore*). Figlio malvagio, se è come penso...

ISOLA: Ciao, Ma'. Di' al ministro che sono andato alle prove del coro...

MOJI: Oh, figlio malvagio, non hai giochi più divertenti da fare?... Eh? Vieni qui, Isola. Non ti ho forse detto di non chiamare mai tuo padre ministro? Lo fai apposta per indispettirmi?

ISOLA: Ma lui è il ministro di Dio.

MOJI: Ti ostini a ripeterlo solo per darmi un dispiacere. Perché ti rifiuti di chiamarlo padre? Isola, quando hai preso quest'abitudine? Sei ancora un bambino e già nutri rancore come un vecchio. Che farai quando sarai un uomo?

ISOLA: Ma lui è il ministro di Dio.

MOJI: Non andare. Se ci vai dirò a tuo padre dove sei andato. Me lo prometti o no?

ISOLA: Prometto cosa, Ma'?

MOJI: Di chiamarlo sempre padre, soprattutto quando parli con me.

Una porta si apre bruscamente.

ERINJOBİ: Isola.

ISOLA: Signore.

ERINJOBİ: Vieni qua.

ISOLA: Sissignore.

ERINJOBİ: E portami il bastone. Sbrigati e non farmi perdere tempo.

ISOLA: Signore?

ERINJOBİ: Mettiti qua.

Lo strattona in modo brusco e comincia a fustigarlo.

Sei il figlio del dolore, mi hai sentito? Il figlio del dolore. Sei perduto, oltre ogni redenzione. Pensavo che questa fosse una casa cristiana, ma tu sembri deciso a trasformarla in una casa di pagani. Non portare il disonore in casa mia! Farò in modo che non porti il disonore in casa mia, fosse anche ammazzandoti.

Abbassa il bastone, respirando affannato.

Niente lacrime, eh! Guardalo. Neanche una lacrima. Hai venduto l'anima al diavolo, non c'è dubbio. Guardalo. Ha gli occhi completamente asciutti... Neanche un segno della punizione appena ricevuta. (*Urlando*). Alza le mani! (*lo schiaffeggia*). Quando dico alza le mani, sollevale per come si deve, come ti ho insegnato. Ora, se non vuoi che ti accada di peggio, rispondi con la verità. Cosa hai detto a Morounke? Cosa le hai detto?

ISOLA: Non... non lo so, signore.

ERINJOBİ: Non provare a mentirmi! Ti sto chiedendo, cosa hai confidato alla figlia di Olumorin?

Silenzio.

Hai deciso di fare il testardo? Cosa le hai detto? Cosa le hai detto?

Lo picchia di nuovo.

Non abbassare le mani. Continua a tenerle dove sono. Ora dimmi, cosa le hai detto? Me lo dici di tua spontanea volontà o dovrò strappartelo di bocca con le botte?

ISOLA: Non so a quale particolare si riferisca, signore...

ERINJOBİ: Bugiardo! Così giovane e hai già imparato a tergiversare come un esperto avvocato! Non le hai raccontato in confidenza di essere stato parte della cerimonia in maschera di ieri e di essere andato così conciato in giro per la città? Lo hai fatto o no?

ISOLA: (*nervoso*). Sì, signore. L'ho detto io a Morounke.

ERINJOBİ: Bene, va' avanti. Adesso dimmi che l'hai raccontato solo per scherzo. Dimmi che non sei mai, in nessun caso, andato in giro con quegli altri.

ISOLA: Non... non sto cercando di negarlo, signore.

ERINJOBI: Sarebbe meglio per te! Ti sei mascherato da *egungun* e sei andato a sfilare per la città come un pagano! È o non è una casa cristiana questa? Non ti ho allevato come un bravo cristiano? Moji! Moji!

MOJI: (*fuori scena*). Sì, reverendo.

ERINJOBI: Vieni a sentire quale ultimo onore ha riservato alla tua casa tuo figlio.

MOJI: Reverendo, che succede?

ERINJOBI: Un *egungun* – ecco qual è la sua ultima occupazione. Immagino che qualche mattina ci sveglieremo e troveremo un sacrificio animale alla nostra porta – un cane diviso a metà o qualche intruglio rivoltante.

Queste ultime parole sono accompagnate da una forte percossa.

MOJI: Isola, non sai che non si fa? Sei cristiano. Non sai che se ti comporti così dai soltanto dei dispiaceri a tuo padre?

ERINJOBI: Sai come l'ho saputo? Non contento della sua vergognosa bravata, è andato a vantarsene con Morounke. E lei, è ovvio, l'ha detto ai suoi genitori. E tu sai che tipi sono gli Olumorin. Prima che venga sera lo sa l'intera città. Il figlio del pastore a mangiare e a bere sordide brodaglie con i pagani della città... (*colpendolo*). Vuoi gettare fango su tuo padre, figlio indegno? (*lo colpisce di nuovo*). È così? È così?

Si sente ripetutamente 'È così' È così', ancora accompagnato dal rumore delle percosse, aumentando in intensità ogni volta che viene ripetuto. ISOLA diviene sempre più irrequieto, geme...

MOROUNKE: Isola, che ti prende? Isola! Svegliati, svegliati, Isola...

ISOLA: Hm? Cosa... Chi è?

MOROUNKE: Sono io, Morounke. Io. Sei sveglio adesso, Isola?

ISOLA: Che c'è? Stavo sognando?

MOROUNKE: Sì, cos'era? Perché eri così irrequieto?

ISOLA: Scusa. Parlavo nel sonno?

MOROUNKE: No. Ma ti dimenavi. E in più ti lamentavi. Stai male?

ISOLA: No, no. Sto bene. Mi dispiace averti svegliato.

MOROUNKE: Sicuro che non ti senti male?

ISOLA: Sicurissimo, Morounke. Stavo solo sognando. Dai, torna a dormire.

MOROUNKE: D'accordo. Buonanotte, Isola.

ISOLA: Buonanotte.

Breve pausa. Dissolvenza in chiusura sui suoni della foresta e in apertura su un interno.

ERINJOBI: Isola!

ISOLA: (*assonnato*). Che c'è, Morounke?

ERINJOBI: Morounke? Sei matto? Ti chiamo e mi rispondi Morounke. Che pazzia è questa? Hai quella ragazza sempre nel cervello?

ISOLA: (*un ISOLA più giovane*). Signore? Io... io...

ERINJOBI: Non ti ho avvertito di lasciare stare la figlia di Olumorin? Non ti ho detto che non voglio più vederti di nuovo con lei?

ISOLA: Sissignore.

ERINJOBI: E allora cosa ci facevi oggi pomeriggio con lei nel sagrato della chiesa? Vi hanno visto assieme... e non mentirmi. Vi hanno visto. Che ci facevi con lei? Non ti ho ordinato di non rivederla mai più?

ISOLA: Stavamo solo guardando le tombe, signore.

ERINJOBI: Vi è presa l'abitudine di guardare le tombe a voi due? Non ti ho avvisato di non trattenermi nel sagrato della chiesa dopo che la messa è finita? I ragazzi di tutte le famiglie per bene tornano a casa subito dopo la messa, tu invece devi gironzolare per il cimitero a guardare le tombe!

Lo colpisce.

È questa l'educazione che ti ho dato?

Colpi continui.

È così che ti ho tirato su? Per disobbedire a ogni ordine che ti do? Quante volte devo dirti di star lontano da lei? Avanti, quante volte...quante volte...quante volte...QUANTE VOLTE...! QUANTE VOLTE...! QUANTE VOLTE! QUANTE VOLTE!

ISOLA: (*lamentandosi, molto agitato. Un improvviso urlo soffocato e si sveglia*). Morounke... Meno male, non l'ho svegliata.

Accende un fiammifero e, con quello, la lanterna.

MOROUNKE: (*svegliandosi*). Che c'è? Oh, Isola, che fai?

ISOLA: Niente. Volevo solo un po' di luce.

MOROUNKE: Per fare che?

ISOLA: Continuo a fare brutti sogni. Torna a dormire. Forse dormirò meglio con la luce accesa.

MOROUNKE: Ti terrò la mano sulla testa – così. O meglio ancora, se metti una foglia fresca sotto il braccio... Bimpe dice...

ISOLA: Va bene, d'accordo, Bimpe dice... Ci rimettiamo a dormire o no?

MOROUNKE: Ma è vero. Lei dice che se ti metti una foglia fresca sotto il braccio oppure una...

In dissolvenza, si passa direttamente alla scena successiva.

ERINJOBI: Isola!

ISOLA: Signore.

ERINJOBI: Moji! Dove sei? Moji!

MOJI: (*avvicinandosi*). Che c'è, reverendo? Cos'è successo?

ERINJOBI: È il giudizio che ha ritenuto giusto per me il buon Dio.

Colpi.

Figlio miscredente, perché riversi una vergogna dopo l'altra sulla mia casa? Quale odio nutri nei confronti del mio buon nome?

MOJI: Reverendo, cosa ha fatto?

ERINJOBI: Vieni qui. Non voglio influenzare negativamente gli altri ragazzi parlandone in casa. Vieni qui, tu.

Lo strattona all'improvviso tanto che ISOLA cade.

Tirati su!

Lo strattona con modi molto bruschi.

Ho detto TIRATI SU!

MOJI: (*impaurita, urla*). Reverendo, ti prego... Ti prego... Non prenderlo a calci.

ERINJOBI: Tirati su! Vieni con me a guardare la faccia della ragazza che hai disonorato. Vedremo se sarai capace di alzare lo sguardo e fissarla negli occhi...

Lo strattona, trascinandolo fuori dalla porta.

MOJI: Reverendo, ti prego... piano. Reverendo, ti prego... Oddio! Lo ucciderai. Reverendo... devo andare con lui... Il fazzoletto, dov'è il mio fazzoletto...

Dissolvenza in chiusura. Si lega con i suoni della strada, e con ERINJOBI che trascina ISOLA per la strada. I suoni della strada sono soprattutto quelli di persone, capre, biciclette e di tanto in tanto un clacson. Attacca la canzone 'Omo Jowo'.

Omo ki o ye jowo o
Omo jowo
Mo kunle mo be o o
Omo jowo
Mo f'ekuru be o o
Omo jowo
Mo f'akara be o o
Omo jowo
Ki o ye jowo o
Omo jowo
Ki o ye jowo o
Omo jowo

ERINJOBI: Il tuo percorso è chiaramente quello di un figlio smarrito... L'hai seguito fedelmente dal momento in cui sei nato, senza mai deviare. Ho capito che eri dannato dal momento in cui hai cominciato a seguire le cerimonie mascherate *egungun*. Il sangue del mio sangue, mio figlio, un *egungun*! Mi hai reso lo zimbello della mia parrocchia. Mentre amministravo il santo sacramento, ogni timorato di Dio doveva certo ridere, domandandosi perché non aiutavo mio figlio ad amministrare qualche spregevole intruglio nel boschetto degli *egungun*. Oh, sei stato dannato sin

dal primo momento... quando giocavi con i bambini di strada... e cantavi canzoni pagane... uscivi di nascosto la notte e nessuno sapeva che bestialità avresti commesso prima del sorgere del giorno! Ma è finita adesso... il sole ha portato alla luce tutti i tuoi peccati... Cosa vuol dire tutto questo? Che significa? Cosa significa? Moji.

MOJI: Reverendo...

ERINJOBI: Torna subito indietro, Moji. Torna a casa.

MOJI: Reverendo, ho il dovere di rimanere.

ERINJOBI: Il tuo dovere è di stare dove ti dico io, moglie. Non è il momento di fare la madre caritatevole.

MOJI: Ma reverendo...

Rumore di gente che si raduna.

ERINJOBI: Se devi avere pietà, che sia per la ragazza, che la merita. È la sua vita a essere stata rovinata – rovinata da tuo figlio. Adesso ti rendi conto del perché è peccato mostrare misericordia verso questo fornicatore? Va' a casa, Moji. Torna dai bambini... (*Con rabbia, alla folla*) Che c'è? Non avete un lavoro, tutti quanti? Credete forse di assistere a uno spettacolo, a una danza da guardare in libertà? Andate via e badate ai vostri peccati. Andate via, ipocriti, via, lontano da qui... Allontanatevi, prima che il Signore riveli i vostri vizi più reconditi e ve li sbatta in faccia.

ERINJOBI prosegue. Si sente cantare la canzone di prima mentre lui inveisce contro il figlio.

Spero che tu sia orgoglioso di te stesso... Non era quello che desideravi? D'altronde, perché vai in giro con quegli uomini in maschera, se non per fare proseliti? A urlare insulti, elemosinare qualche spicciolo, imprecare, gridare, bestemmiare davanti a Dio? Ma alla fine Dio ti colpisce, e ringrazia che non ti abbia ancora colpito a morte! (*Sbraitando tutto d'un tratto*). Moji! Perché te ne stai lì? Che aspetti? Torna a casa, moglie. Torna subito indietro. Va' ad aspettarmi a casa!

ERINJOBI: (*riprendendo a camminare*). Debole! È così debole! Lei che dovrebbe essere il mio sostegno principale nei momenti di difficoltà... (*Rivolgendosi al figlio*) Tu, preparati a rispondere per il tuo operato.

Salgono alcuni scalini. Bussano alla porta.

Vediamo ora di che tempra sei fatto.

La porta si apre.

SIGNORA OLUMORIN: Reverendo... Mio marito la stava aspettando. TU! Cosa hai fatto a mia figlia? L'hai rovinata, lo capisci? L'hai rovinata.

OLUMORIN: Isola, questo è un giorno triste per me. In che modo ti ha offeso mia figlia tanto da scegliere di prendertela con lei tra tutte le donne della città?

SIGNORA OLUMORIN: Morounke... Morounke...

MOROUNKE: Ma'.

SIGNORA OLUMORIN: Avanti. Ripeti quello che mi hai detto stamattina.

MOROUNKE: Non so... Isola...

OLUMORIN: Non rivolgerli a lui... Rispondi a tua madre.

SIGNORA OLUMORIN: È stato Isola oppure no?

ERINJOBI: Certo che è stato lui. Non penso che sia così disonesto da osare negarlo.

SIGNORA OLUMORIN: E nostra figlia non ha capito. È stata raggirata. L'ha detto lei stessa. Ti ha raggirata, vero? Ti ha ingannata. Eri troppo innocente per capire.

ISOLA: Signora Olumorin...

ERINJOBI: Zitto! Qualcuno ti ha chiesto di parlare?

SIGNORA OLUMORIN: Vede, reverendo, la faccenda è chiara. Mia figlia è solo una bambina. Come poteva capire? Suo figlio ha approfittato in modo scandaloso della sua innocenza.

ISOLA: Signora Olumorin, credo che...

ERINJOBI: Non hai sentito che ti ho detto di stare zitto!

OLUMORIN: No, no. Sentiamo cosa ha da dire. Isola, vuoi dirci qualcosa, non è vero? Bene, parla. Sentiamo come vuoi negare l'evidenza delle cose, se è questo che vuoi fare.

ISOLA: Io vorrei solo... voglio soltanto... chiedere se... posso parlare un attimo con Morounke?

Pandemonio generale.

OLUMORIN: Cos'è che vorresti fare?

ERINJOBI: È matto?

SIGNORA OLUMORIN: Ho sentito bene? Che Dio mi aiuti, non ne hai già combinate abbastanza? Vuole parlare con la ragazza?

ERINJOBI: Isola, spero che tu non sia uscito del tutto di senno?

ISOLA: Morounke, volevo sapere... Non me l'avevi detto... Aspetti davvero un bambino?

ERINJOBI: È fuori di senno? Isola, non hai sentito che ti ho vietato di rivolgere la parola alla ragazza? Non ti avvicinare a lei...

SIGNORA OLUMORIN: Buon Dio, le ha preso la mano! Ma lo vedete... lo vedete... sto impazzendo!

OLUMORIN: Allontanati da mia figlia!

ISOLA: Morounke, quindi è vero che porti in grembo mio figlio. Hai mio figlio in grembo?

SIGNORA OLUMORIN: Aiuto! Aiutatemi! Non osare toccarla! Allontanati, spudorato! Fatelo allontanare da lei.

ERINJOBI: Datemi il bastone. Dov'è il mio bastone?

MOROUNKE: Lasciatelo stare... Oh, lasciatelo stare. Non lo picchiate. Isola, scappa!

OLUMORIN: Osa tenerle la mano in mia presenza, dopo quello che le ha fatto! È figlio del demonio, il frutto illegittimo del demonio!

MOROUNKE: Non ce la faccio... Proprio non posso, non lo sopporto...

Passi che corrono via.

SIGNORA OLUMORIN: Morounke, torna indietro.

Torna qui. Bimpe! BIMPE! Dov'è finita la governante? Bimpe! Riportala indietro. Riportala indietro!

ISOLA: Padre, io...

ERINJOBI: Non chiamarmi padre... (*abbassa il bastone come per darglielo addosso*).

ISOLA: Non farlo! (*bloccando il bastone*)

SIGNORA OLUMORIN: Aiuto! Aiuto! Sta per picchiare suo padre. Aiuto! Gente! Aiuto!

ERINJOBI: (*con severità*). Isola!

ISOLA: No! NO!

Breve lotta tra padre e figlio. Una canna si spezza.

ISOLA si sveglia, si tira su in un solo balzo, respirando pesantemente.

MOROUNKE: Isola, che ti prende?

ISOLA: Perché non mi lascia in pace?

MOROUNKE: Stavi sognando tuo padre? Isola, non riesci a dimenticartelo?

ISOLA: Perché non mi lascia stare?

MOROUNKE: Isola. (*Improvvisamente impaurita*). Dove vai?

ISOLA: Fuori. È spuntata la luna.

MOROUNKE: Aspetta. Non mi lasciare qui da sola.

ISOLA: Vieni con me, se ti va.

MOROUNKE: Oh, c'è la luna piena. Guarda! C'è Moji che si scalda sotto la luna.

ISOLA: Sembra tranquilla. Sta' attenta a non spaventarla.

MOROUNKE: Isola, guarda!

ISOLA: Che c'è?

MOROUNKE: Vicino al bambù... Eccolo di nuovo... Isola, oddio, è enorme... È enorme.

ISOLA: Prendimi la pistola, presto! È Erinjobi, stanotte lo prendo. Presto, prima che scompaia di nuovo. Sbrigati!

Movimenti rapidi.

MOROUNKE: Eccola. Isola, e se lo manchi? O se lo ferisci soltanto?... Non è pericoloso?

ISOLA: Non lo mancherò.

MOROUNKE: Fa paura. Perché non spari? Uccidilo subito, Isola.

ISOLA: Devo aspettare che compaia la testa. È difficile mirare con questa luce. La luna lo rende dello stesso colore delle foglie. E non gridare così. Cerca solo di scorgere la testa, tra le foglie.

MOROUNKE: Lì, eccola! È così brutto... Isola, ho paura.

ISOLA: Non mi toccare o lo mancherò... Eccolo di nuovo.

Preme il grilletto, si sente solo un click.

MOROUNKE: Cosa è successo? Non ha sparato.

ISOLA: (*colpendosi la fronte*). Stupido! Stupido! Non siamo stupidi? Abbiamo finito i proiettili. Sono finiti quando hai preso la pistola.

MOROUNKE: Oh, Isola, mi dispiace... ora sì che mi dispiace... Dove stai andando?

ISOLA: A casa.

MOROUNKE: A casa? A casa di tuo padre?

ISOLA: Sì. Devo procurarmi della polvere da sparo. So dove tiene le munizioni.

MOROUNKE: Ma santo cielo, per fare che? Non si può rimandare a domattina?

Attacca la canzone 'Meta meta l'ore', che continua per il resto della scena.

Meta meta l'ore o ee
 Meta meta l'ore o ee
 Ikan ni nwa sun l'eni... ee
 Ikan ni nwa sun n'ile... ee
 Ikan ni nwa sun l'aiya... ee
 Mo s'aju were mo ba l'aiya lo
 Mo ti lo m'ogun, mo ti lo m'osa
 Mo ti lo m'opo bale odo
 Ope wewe se'ku pa'pako
 Ise nkele se'ku p'okunrin
 Ote 'badan m'ogun wa ja'lu
 Ondere se'ko yeye
 Ye ye o lore o... e

ISOLA: Devo ucciderlo stanotte. Stanotte. Non posso più aspettare.

MOROUNKE: Isola, è una follia. Rimanda a domani.

ISOLA: No, deve compiersi stanotte. È lui che mi fa venire gli incubi. Non l'hai visto tu stessa? Devo ucciderlo.

MOROUNKE: Aspettami... Non mi lasciare qua da sola... Isola, mi lasci sempre sola. Aspetta, ti prego...

ISOLA: Sbrigati, allora.

MOROUNKE: Se n'è già andato. Il serpente se n'è andato. Perché non aspetti fino a domani?

ISOLA: Se se n'è andato, allora dovrò stanarlo. Ho intenzione di dargli la caccia stanotte.

MOROUNKE: (*ansimando*). Isola, vai troppo veloce. Aspetta, per favore... Aspetta fino a domani... Isola, non puoi dare la caccia a quel mostro di notte.

ISOLA: Devo... Devo farlo, o non prenderò mai più sonno... Andiamo, saremo a casa presto. Mi intrufolerò nella stanza del ministro di Dio e prenderò la polvere da sparo.

MOROUNKE: Ora so che è vero. Bimpe dice che sei completamente matto – matto. Adesso lo so che ha ragione. È la verità... Sei matto, Isola... Sei diventato matto.

ISOLA: Non riesco a dormire con quella cosa che mi striscia attorno. Tu non te ne sei accorta e io non ho voluto mostrartelo... C'era un altro guscio spezzato sull'altra sponda del ruscello, ed è stato quel serpente... L'ha fracassato contro le rocce come gli altri... Che senso ha se i piccoli delle tartarughe non possono fare avanti e indietro a loro piacimento? Lo ucciderò stanotte.

La canzone è a tutto volume, poi dissolvenza in chiusura. Una finestra scricchiola.

MOJI: Chi è? Chi va là? CHI È? Chiunque tu sia, vieni fuori, mi hai sentito? Non ti intrufolare in casa mia di nascosto... Mio figlio non c'è, puoi metterti a cercarlo

dall'alba al tramonto. A casa non c'è. Va' via e lasciami in pace. Va' via, hai sentito?

Silenzio.

So che sei lì dentro. Non sono sorda. Esci, non importa chi ti ha mandato. Torna da chi ti ha mandato e digli che sua figlia non è qua, e nemmeno mio figlio. Va' a dirgli che Dio lo maledirà se tocca mio figlio con un dito...

Silenzio. Passi lenti verso la porta che viene spalancata all'improvviso.

Isola!

ISOLA: Madre, ti prego... chiudi la porta.

MOJI: Isola! Figlio mio, dove sei stato? Che hai fatto?

Rovista in alcune scatole, procede freneticamente.

Oh, Isola, perché mi spezzi il cuore? Perché non mi dai il colpo di grazia e mi uccidi all'istante? Non sono forse tua madre? Isola, dov'è Morounke? La ragazza è scomparsa. Dov'è? Isola, perché non mi rispondi? Suo padre la sta cercando. Ha sguinzagliato l'intera città sulle tue tracce. Dice che l'hai rapita... Isola, rispondi a tua madre... Che stai facendo? Isola! Quelle cose sono di tuo padre... Figlio mio... che ti abbiamo fatto? Sei in pericolo, figlio mio... ti devi nascondere!

ISOLA: Ah... eccola qua.

MOJI: Che cosa?

ISOLA solleva la pistola.

E quella? Mettila giù. Non è la pistola di tuo padre?

Viene aperta la finestra.

Isola, adesso usi la finestra come un ladro? Dove stai andando? Non te ne puoi andare. Devi stare qui.

ISOLA: Madre, lasciami andare.

Un leggero scontro.

MOJI: Rimani qui. Non hai paura di nulla? Ti dico che l'intera città ti sta alle costole. Ti chiamano il rapitore... Sai che significa? Sei un rapitore. Ecco cosa ha detto in giro di te Olumorin.

ISOLA: Madre, lasciami andare... Non posso restare.

MOJI: Hai definitivamente sbarrato le porte del cuore a tua madre? Ti sto dicendo che la tua vita è nelle mani di tutta la città. Dicono tutti che sei un rapitore, che ti sei introdotto a casa della ragazza e l'hai rapita.

ISOLA: Non l'ho fatto, quindi lascia che la cosa finisca lì.

MOJI: Credi davvero che finirà così? Dov'è la ragazza? Isola, dove sei stato stanotte? Hai la durezza di un uomo vissuto. Mi metti paura, figlio mio. Sei ancora mio figlio?

Non ti riconosco più.

ISOLA: (con maggiore resistenza). Madre, che stai facendo? Lasciami andare!

Si scontrano.

MOJI: (singhiozzando). Piuttosto dovrai uccidermi. Che vuol dire la pistola? E cosa sei venuto a cercare nella stanza di tuo padre? Dov'è Morounke? Perché sei così duro con me? Cosa hai dentro, Isola? Cosa c'è in te che ho nutrito sin da quando sei nato, senza rendermene conto?

ISOLA: Niente, niente, devo andare.

MOJI: Andare? Andare dove? Hai un'altra casa all'infuori di questa? Pensi di uscire da questa casa e di lasciarmi piena di paure e interrogativi? Dov'è Morounke?

ISOLA: Se proprio lo vuoi sapere, è a casa sua.

MOJI: Non mentire a tua madre, figlio. Non l'hai mai fatto prima, non mi mentire adesso.

ISOLA: L'ho portata a casa sua... proprio ora. Non voleva andarci ma l'ho lasciata lì.

MOJI: E Olumorin? Era in casa? Lo sanno i suoi genitori che è tornata?

ISOLA: Non è un problema che mi riguarda. Le porte della casa erano aperte. Sembrava vuota. Ora mi lasci andare?

MOJI: Potrai andare dove vorrai non appena sapranno che la loro figlia è tornata. Ma non prima. Qui possono prenderti solo se passano sul mio cadavere.

ISOLA: No, madre, devo andare. Lasciami andare, madre.

MOJI: Quando la ragazza sarà riconsegnata, non prima!

MOROUNKE: (dall'esterno). Isola. Isola.

MOJI: Chi è? Non è Morounke?

Rumore di passi rapidi che entrano in casa.

MOROUNKE: Isola... non sei più venuto.

MOJI: Che vuol dire? Dovevi tornare da lei?

ISOLA: Era l'unica maniera per convincerla a restare lì. Le ho detto che sarei tornato.

MOROUNKE: La casa era vuota... non c'era nessuno... da nessuna parte... neanche Bimpe. Come facevo a rimanere? Ma dove sono andati a finire tutti quanti?

MOJI: Ti stanno cercando.

MOROUNKE: Ho visto diversi gruppi di persone... con torce e armi... è successo qualcosa?

MOJI: Erano gli amici di tuo padre... Sostengono che mio figlio ti abbia rapita. Vedi in che guai l'hai cacciato?

ISOLA: Bada a lei, madre. Io vado.

MOJI: No! Vi terrò tutti e due in casa. Lascia che vengano e vi trovino qui. Figliuola, ricorda che ti chiederanno se Isola ti ha rapita. Mio figlio è nei guai per causa tua. Diglielo a tuo padre che lui non ha fatto niente. O ha fatto qualcosa di male? Hai intenzione di accusarlo o di salvarlo dalla loro sete di sangue?

MOROUNKE: Non voglio restare qui. Non voglio mai più tornare da mio padre.

MOJI: Non dire sciocchezze, figliuola. Ti rendi conto di quello che dici?

MOROUNKE: Devo andare con Isola. Devo...

La finestra viene aperta all'improvviso. Aumentano i rumori della folla. ISOLA salta fuori.

MOJI: Isola! Isola! Torna indietro. Torna indietro!

VOCI: Eccolo lì!

Lì! È scappato dalla finestra. Seguiamolo... Seguiamolo! Non gli lasciate raggiungere gli alberi.

Bloccatelo! Bloccatelo! Non lasciate che scappi verso la foresta.

OLUMORIN: (urlando). Chiunque lo acchiappi avrà piena libertà in casa mia. Chieda pure tutto quello che vuole.

VOCI: Non fategli raggiungere la boscaglia. Bloccatelo! Bloccatelo prima! Dovete arrivare nella macchia più fitta della foresta prima di lui.

MOJI: Olumorin... Li richiami! Olumorin, sua figlia è qui, sana e salva.

SIGNORA OLUMORIN: Cosa? Morounke?

OLUMORIN: Dov'è?

SIGNORA OLUMORIN: Morounke... Morounke...

MOJI: Richiami i suoi cani da caccia, Olumorin... Sua figlia è qui, non vede? Richiami i suoi sciacalli, prima che facciano del male a mio figlio. Reverendo! Reverendo! Ah già, è in chiesa. Vado a prenderlo. Sua figlia è qui con lei adesso, Olumorin. Se qualcuno farà del male a mio figlio... Se qualcuno farà del male a mio figlio, possa Dio ripagarlo con la stessa moneta.

La voce di MOJI si dilegua.

OLUMORIN: Morounke figlia mia, sei salva.

SIGNORA OLUMORIN: Vieni qui, fatti abbracciare. Ti ha fatto del male?

MOROUNKE: Lasciatemi andare! Lasciatemi andare! (opponendo resistenza). Lasciami andare, strega!

SIGNORA OLUMORIN: Cosa?!

OLUMORIN: Cosa hai detto? Vieni qui. VIENI QUI!

SIGNORA OLUMORIN: Hai sentito? Hai sentito come mi ha chiamata?

MOROUNKE: Vado da lui. Lasciatemi stare, voglio Isola.

OLUMORIN: Sta' calma!

SIGNORA OLUMORIN: L'ha stregata. Non è in sé. L'hai sentita?

OLUMORIN: Falla venire qua, ci penso io a farla rinsavire una volta e per tutte... Ahi! Mi ha morso!

Passi che si allontanano di corsa.

SIGNORA OLUMORIN: Fermatela! Fermate quella ragazza! In nome di ogni madre, fermatela, prima che si smarrisca un'altra volta.

OLUMORIN: Mi ha morso. È proprio impazzita. Fermatela... Fermate quella ragazza!

UOMO: Ce l'abbiamo in pugno, signore. È laggiù, proprio lì, in quella parte della foresta, in quella macchia... Abbiamo circondato la zona per non farlo scappare.

OLUMORIN: Mia figlia... Che ne è di mia figlia?

UOMO: Le stanno alle calcagna... Non andrà lontano,

signore.

OLUMORIN: Avete circondato la zona ma non l'avete ancora catturato. Non me ne faccio niente di un mucchio d'alberi! Prendete il ragazzo. Acchiappatelo!

UOMO: Dicono che ha una pistola, signore, gliel'hanno vista addosso. Per questo non siamo ancora riusciti a bloccarlo.

OLUMORIN: Allora date fuoco alla foresta. Forza... siete uomini o no? Appiccate il fuoco e stanatelo col fumo.

Passi che giungono di corsa.

UN ALTRO UOMO: Signore... Sua figlia, signore...

OLUMORIN: L'avete presa?

Un rumore costante di passi che si avvicinano.

UOMO: No, signore. È corsa verso la foresta.

SIGNORA OLUMORIN: E voi sareste uomini? Cosa stavate a fare, siete rimasti a guardare? Adesso mia figlia è lì dentro insieme a lui. Cosa si fa adesso? Cosa avete intenzione di fare?

ERINJOBI: (*entrando*). Niente. Che nessuno faccia niente.

Singhiozzi di MOJI di sottofondo.

OLUMORIN: Reverendo Erinjobi, siete arrivato in tempo.

ERINJOBI: Lo voglio sperare. Che succede? Un uomo non può avere pace nemmeno nella casa del Signore? Prima il rumore dei suoi uomini mi ha assordato. Poi è venuta mia moglie in fretta e furia a dirmi che vostra figlia vi è stata riconsegnata, ma che voi volete ancora vendicarvi di mio figlio. È così?

OLUMORIN: Mia figlia è lì dentro con lui... laggiù, nella foresta.

MOJI: Vostra figlia era qui. Qui in questa casa. Io ve l'ho riconsegnata e vi ho pregato di richiamare i vostri uomini. Ma mio figlio è ancora intrappolato lì e voi lo state trasformando in un animale.

SIGNORA OLUMORIN: Quello? Quello è nato animale. Nessuno lo sta trasformando in niente.

MOJI: Non è madre lei? Perché odia tanto mio figlio?

OLUMORIN: È un rapitore.

MOJI: No che non lo è. Morounke vi dirà la verità. Lui non l'ha rapita.

ERINJOBI: Basta. Dov'è Isola? Dov'è adesso?

MOJI: Laggiù, dove ci sono quegli uomini.

ERINJOBI: Aspettate qui. Lo tirerò fuori. Insieme a vostra figlia.

MOJI: (*gli urla dietro*). Reverendo, faglielo capire che sei tu. Ha la tua pistola. Diglielo che sei suo padre...

Inizia una canzone, dolcemente.

Omo ki o ye jowo o
Omo jowo
Mo kunle mo be o o

Omo jowo
Mo f'ekuru be o o
Omo jowo
Mo f'akara be o o
Omo jowo
Ki o ye jowo o
Omo jowo
Ki o ye jowo o
Omo jowo

ERINJOBI: (*con distacco*). Fatemi largo. Vi è rimasto un po' di rispetto? Allontanatevi. Via, andatevene. Andate ad aspettare a casa. Andatevene via, tutti quanti! Cos'è, un animale, che vi fa sbavare le lingue all'idea del sangue? Andate via, prima che faccia scendere la maledizione di Dio sulla vostra testa. Via!

Tagliano la corda, brontolando.

Isola! Isola! È quasi l'ora delle preghiere del mattino. Torna a casa, figlio mio, torna a casa e unisciti alla famiglia in preghiera.

Si sente la canzone un po' più forte.

Isola, mentre ero in chiesa, è venuta tua madre e mi ha parlato. Tu hai peccato, lo so...

ISOLA: Io non ho peccato.

ERINJOBI: Pentiti dei tuoi peccati, Isola. Sono venuto da te solo perché anch'io ho peccato. Quando ho aperto il cuore a Dio ho capito che solo Lui può abbandonare i suoi figli, eppure non lo fa mai. Che diritto avevo io, il suo umile servo, di osare tanto? A che titolo potevo ripudiarti io di fronte a Dio e agli uomini? Il mio peccato era grande quanto il tuo. Torna a casa, e aiutami a implorare il perdono.

ISOLA: Erinjobi, lasciami in pace.

ERINJOBI: Erinjobi? Figlio, Erinjobi è il nome di tuo padre.

ISOLA: Erinjobi, lasciami in pace.

ERINJOBI: È un altro modo di respingermi? È stata una notte lunga, non voltarmi le spalle con durezza. Pentiti dei tuoi peccati, figlio mio...

ISOLA: Non ho peccato.

ERINJOBI: Invece sì. Siamo tutti peccatori agli occhi di Dio; dipendiamo solo dalla sua misericordia. È vero che tua madre è venuta a chiamarmi, temeva per la tua vita. E tuttavia questo non mi ha impedito di continuare a riflettere. Il buon Dio protegge i suoi figli; ecco perché non ho temuto per la tua vita. Ti avevo lasciato nelle mani di Dio...

ISOLA: Nelle mani di Olumorin.

ERINJOBI: Figlio mio, ti ho lasciato nelle mani di Dio. Quando sono andato in chiesa, è stato per pregare che su di te fosse fatta la volontà del Signore...

ISOLA: E di Olumorin... Non dimenticarlo, Erinjobi.

ERINJOBI: Figlio mio, siamo forse in una macchia *egun-gun* della foresta, che urla per tre volte al buio il nome di

tuo padre? Fa' venire fuori la ragazza. I suoi genitori l'aspettano.

ISOLA: È qui accanto a me, non è incatenata. Rivolgiti direttamente a lei. Morounke fa quello che le pare.

ERINJOBI: Morounke, torna a casa. I tuoi genitori sono in pena. Torna da loro.

Silenzio. Si sente soltanto la canzone.

Figliuola, torna dai tuoi genitori. Sei poco più di una bambina, e sei stata sviata. Vieni via da lì e lasciami da solo con la coscienza di mio figlio.

Pausa. Si sente solo la canzone.

Figliuolo, sei tu che la trattiene?

ISOLA: Erinjobi, sei tu che la trattiene.

ERINJOBI: Ancora? Figlio mio, da noi si dice che è un brutto segno quando un figlio chiama per nome il padre ancora in vita. Fa' uscire la ragazza. Dille di tornare a casa.

ISOLA: Lei va e viene a suo piacimento. Parlane tu. Non chiedere a me.

ERINJOBI: Morounke.

Pausa. La canzone 'Omo Jowo' continua.

Allora devo venire a prenderla.

ISOLA: (*urlando*) non farlo!

Passi verso la foresta.

ERINJOBI: Morounke, sto venendo per portarti dai tuoi genitori.

ISOLA: Erinjobi, non venire qua dentro! Torna alla tua chiesa!

Movimento tra i cespugli.

Sta' lontano, Erinjobi, sta' lontano... Se compare la tua testa, Erinjobi, se appare anche solo una volta tra le foglie... Erinjobi!

Spara, MOROUNKE urla e comincia a piangere. Passi che si avvicinano di corsa.

ISOLA: Ssh, ragazza, calmati... Perché fai così? È solo Erinjobi... Ti sei spaventata?

Frusciare frenetico tra i cespugli.

MOJI: (*urlando*). Isola! Isola! Reverendo! Isola! Dove siete? Dove siete? Isola!

Si ferma all'improvviso.

No! Reverendo. REVERENDO! REVERENDO! (*scoppia in lacrime*).

Dissolvenza e attacca la canzone 'Agbe'.

ISOLA: Moji... anche tu? Ma come? Moji, non devi piangere... Calmati, donna, ora calmati... ssh...ssh...

Canzone a tutto volume.

Agbe to'romo re d'aro o... Olenle
Aluko t'or'omo re g'osun o... Olenle
Baba iyoku t'or'omo re p'agogo ide o
Awa o le taro iwon yen
K'ama a b'olu s'ere imoran...

Olenle

APPENDICE

I testi delle canzoni

L'agbe⁵ (Agbe)

Piangendo il suo piccolo, l'agbe si avvolse nell'indaco
Piangendo il suo piccolo, l'aluko pestò la tintura di sandalo

Il padre affranto forgiò campane d'ottone
Ma non possiamo indugiare su queste cose
Se non a rischio di essere coinvolti in un gioco fatale con gli dèi.

Mi delizia (Mo le j'yan yo)

Come l'uomo dei campi, mi delizia il purè di igname
Come i devoti di Sango, celebriamo il granturco
Come una madre benedetta, reggo mio figlio con la schiena

Questo figlio è per te – carne della tua carne, sangue del tuo sangue

Questo gemello è per te – carne della tua carne, sangue del tuo sangue

E anche l'altro gemello – carne della tua carne, sangue del tuo sangue.

Troppo pesante, è troppo pesante da muovere (E-e-ya ko se a gbe)

Troppo pesante, è troppo pesante da muovere
Troppo pesante, è troppo pesante da muovere
Se solo fosse più leggera, la porterei anch'io

E quando fu diventata leggera a sufficienza

Con l'elefante morto nella foresta, portammo a casa la montagna

Col toro morto nella foresta, portammo a casa la montagna

Col ratto morto in casa, portammo la montagna nella foresta

Gli occhi del leopardo, tizzoni nel buio

La coda del leopardo, un lazo sibillante

Gli artigli del leopardo, rasoi a doppia lama

Se l'igname maschio non basta, schiacciamo i tuberi più teneri

Se una sposa ci sfugge, sposiamo il parente acquisito
 Se la faccenda ci disturba, ci inginocchiemo lagnandoci
 Se invece così non è, seguiamo il corteggiamento...
 Le cicatrici sulle gote, come una strada ben-tracciata.

Ho raccolto foglie di *gbegbe*⁶ (*Mo j'awe gbegbe*)

Ho raccolto foglie di *gbegbe*
 Per non essere dimenticato
 Ho raccolto foglie di *tete*
 Per non essere calpestato
 Il giorno volge al termine, che si accommiati lasciandoci
 in tranquillità
 Siano gli occhi tanto illuminati da non dimenticarsi di
 casa
 È così che va... che sia una buona dipartita
 È così che va... che sia una buona dipartita

Figliuolo, ti supplico (*Omo ki o ye jowo o*)

Figliuolo, ti supplico
 Ti supplico
 In ginocchio ti supplico
 Ti supplico
 Col caglio di soia ti supplico
 Ti supplico
 Con la torta di soia ti supplico
 Placati, ti supplico
 Ti supplico
 Placati, ti supplico
 Ti supplico

She Hailed from Egypt

The pain shot down the back of his leg – an unusually sharp stab. Sciatica had never lashed so cruelly before, but then he had never provoked it as carelessly as this; Manuel had stood rooted in the same spot for three hours. He chose to ignore it.

The energy was bouncing off the stage and moving their bodies. Rock music transmitted such power. It blotted everything else out, even pain. From above, that section of the Valletta Waterfront must have looked like one great mass of swaying arms held high. They were coming together now to create a roar. Ivan, Winter Moods' singer, was thanking everyone and looking emotional. He hadn't yet finished when hoarse voices clamoured for more. Time to ease himself out of the tightness, wedged as he was between exuberant youngsters who had almost knocked his spectacles off. On Manuel's left were some German tourists drinking beer from cans and soaking up the magic of the balmy summer night. He suspected they had come to Malta especially for the concert.

Since Maria had left and thrown away fifteen years of marriage, Manuel went everywhere alone. Maria had

Gli amici vengono tre alla volta (*Meta meta l'ore o*)

Gli amici vengono tre alla volta
 Gli amici vengono tre alla volta
 Il primo mi offrì una stuoia per dormire
 Il secondo mi offrì il pavimento per dormire
 Il terzo mi offrì il suo petto
 In un batter di ciglio, lo accettai
 Ho conosciuto il fiume, ho conosciuto il mare
 Ho conosciuto la via del padre dei torrenti
 Fronde da nulla possono portar morte alla fibra dei fusti
 più robusti
 Un uomo maturo è ucciso dall'apatia del travaglio
 La cospirazione a Ibadan portò la guerra in città
 Il pappagallo non comprende le piume variopinte
 L'amicizia è roba da niente, così inconsistente.

¹ Canzone tradizionale yoruba. La traduzione italiana di questa canzone e di quelle che seguono nel radiodramma, tutte della tradizione yoruba, è fornita in appendice al testo [N.d.C.].

² Danzatore della tradizione yoruba che fa uso di trampoli [N.d.C.].

³ Spirito collettivo degli antenati celebrato in apposite cerimonie in maschera danzate e cantate [N.d.C.].

⁴ Per favore lascia in pace questo povero ragazzo.

⁵ L'*agbe*, come l'*aluko* del secondo verso, sono uccelli tipici della fauna nigeriana.

⁶ Le foglie di *gbegbe* e di *tete*, piante caratteristiche della vegetazione nigeriana, sono utilizzate in alcuni rituali tradizionali yoruba.

wanted more excitement. And more money. Her leaving had rocked him more than those drums and electric guitars ever could. But by now, he had rather come to enjoy this being alone. It gave him time to think and observe, material to write about; he loved writing stories during the long evenings.

Manuel reached the exit barrier and congratulated himself. He had managed to avoid the rush of the crowd and would get to his car before the traffic congested. He walked along the water's edge catching the notes of the band's trademark song, 'Marigold'. He would take them with him. The lights across the harbour from Fort St. Angelo twinkled to the tune. There was a boat moored to the pier with a man standing inside it, holding an encouraging arm out. One needed to be quite brave to lower oneself down from the pier's higher level, but high heeled silver sandals had already dethroned the lady's feet.

"Hold up your dress!" The words left Manuel's lips without his willing them to, giving him a weird sensation. The woman in long white elegance and sandals in her right hand turned to look at him while the man in the boat lost his balance and flopped down, laughing.

"I won't be leaving just yet," she called out to him. He

stopped laughing. The order from behind her had come from a total stranger. It carried a genuine note of concern that tickled her curiosity.

"I was afraid you would trip," Manuel explained sheepishly. This woman, with pretty combs in her long hair and large black eyes, was dazzlingly beautiful. "You're not Maltese, are you?" That was a good opening line.

"Greek, but I come from Egypt."

"That's unusual!"

"Was here a long time ago too. A *very* long time ago! Paid a visit when I was studying in Italy. Wanted to visit the ancient temples. I was very impressed."

He looked fixedly at her, his face displaying admiration tinged with regret about not having met her that other time when he was younger and handsomer. But it couldn't have been so many years before. The woman was still quite youthful.

"Has Malta changed much?"

"Some things never change – the brightness of the stars, the smell of the sea! But entertainment has most definitely changed. It's vibrant now. Electrifying! And people draw more people!" she smiled, tilting her pretty head towards the large group walking past. A few more trailed behind as though they had been reluctant to leave when their friends did and just couldn't unplug their senses. "They've flocked here tonight in hordes. I arrived at 9.00p.m. and they were still thronging the entrance. Must have multiplied tenfold from the time the gates opened."

"Yes," Manuel agreed. "There were thousands. All ages too!"

"It's a fantastic way to make money," she said slowly as though she were calculating exactly how much the organisers would have earned.

Security was tight. There were men in yellow jackets everywhere, a First Aid van and a truck marked 'Fire and Rescue' stood on alert.

"Malta has become famous for these large open-air concerts – jazz, rock. This band will be a legend. And even classical concerts. Joseph Calleja will sing this Saturday in Valletta," he told her excitedly. "You've heard of him surely, the world-renowned tenor with a mighty voice. We could go together." The proposal came naturally, not in Manuel's usual strained manner.

"Would you *really* go with me? Aren't you married?"

Manuel felt the blood rush to his face. Her tone was teasing. And how did she know about Maria? He was starting

to feel uncomfortable. The Fire and Rescue truck was reversing slowly. He extended an arm to pull the woman out of harm's way. But she took a step backwards and, in an instant, was out of his reach.

"My wife and I are legally separated," he confided in a low, solemn voice that turned that piece of information into a confession.

"That's not a sin," she giggled. "At least you're not in a marriage with a triangular arrangement."

"Divorce is not an option in Malta. So, yes, you're right. It's illogical really, but actually, I'm still married." This woman's thoughts had travelled beyond normal boundaries and penetrated what had not been explained in ordinary language or even hinted at.

The man in the speedboat was doing his best to persuade a squealing young lady to ease herself down while another man on firm ground assisted the tricky transfer.

"Lady, I'm leaving now!" the boatman called, hoping he had not lost his other client. She waved a negative reply, and the motor gave an angry snarl.

"I'm staying close to the film set at Marsaxlokk," the woman explained to Manuel, obviously finding him interesting enough to delay her departure. "We're shooting early tomorrow."

Manuel's eyes widened. "The *Agora* set? I've been engaged as an extra."

"Yes," she replied. "*Agora* has brought me back to Malta."

"You can stay with me tonight. I live five minutes away at Hamrun. It's safer to drive to Marsaxlokk in the morning." This was not like him, offering a woman he had just met accommodation in his apartment. But she emanated a calmness that made his bizarre suggestion sound like a practical solution.

Her lips curled into what Manuel interpreted as an irritatingly enigmatic smile. "*Agora* will be successful worldwide," she predicted, ignoring the invitation. Clearly, the question of that night's lodging was to her a mere triviality.

Manuel quickly recovered from the snub. He was busy preening himself. He had never trained as an actor, and yet had been chosen to take part in the epic movie starring this exotic character. His brain went into overdrive. The pain flashed in and out of his leg, but he didn't even wince. Ideas were taking shape fast and spilling out.

"You must have been cast as Hypatia," he exclaimed, thrilled.

"I *am* Hypatia!" There was a wicked glint in her eyes. "And I wouldn't dare stay with you tonight, you dear Catholic man! Even though this time no Christian can kill me or pelt me with pottery."

Gooseflesh popped up on Manuel's arms. In spite of the sciatica, he sprang forward, desperate to grab hold of the

tall white figure when he suddenly felt his body leaning heavily against two girls with bare midriffs and minuscule skirts.

"Help! This man's drunk!" they both screamed.

Anna-Maria Buhagiar

Short Hair

Half way through rehearsals Kyle cut her hair short. It was cleverly done, with hacked tufts and unruly spikes to convey the impression of a hasty, do-it-yourself job. Kyle was playing Joan of Arc, who would most definitely not have found time for her hair as she thundered about on her soldiering.

Anne accompanied Kyle to the salon where she sat, silent and straight-backed, closely following the hairdresser's every move. During the lengthy operation, she uttered two or three soft instructions which the girl, totally awed by the tall woman with her tangle of grey locks, jumped to carry out. Anne nodded her approval at the final result. The short hair, coupled with Kyle's trim figure, gave her the perfect androgynous look the director was after.

During that evening's rehearsal the trouble with Roger erupted into crisis. Roger was playing the part of Joan's English jailor; charged by her captors not only to allow her no respite from her torments, but also to seduce her and thereby break the mystic hold she had over her people.

In the seduction scene Roger, tall and leering, cupped his hands over Kyle's breasts and sought to pierce her lips open with his tongue. Kyle shook her head in fury and strained against the straps that held her down. Then she bit Roger's lip and he leaped back in pain.

'Fuck you!' He hissed, raising one hand menacingly. There was a sharp clap from the dark auditorium. 'That will do.'

Roger straightened up slowly and Sid rushed on stage to undo the straps. Kyle leaped to her feet. She was panting and her nostrils flared.

'There'll be no more of that nonsense.' Anne's steady voice ordered. 'Kyle, you may leave.'

Then again, like a whiplash. 'Not you, Roger. You stay.' The tall man swayed but did as he was bid.

The quiet in the streets brought Kyle up short. No cars. Then she remembered. Central London was under siege from demonstrators gathered for another G8 summit. No buses. She tried her boyfriend's number but, getting no reply, she started walking. The theatre was some distance from Whitehall but the protests seemed to have spread. She could hear shouting and wailing sirens.

The din drew closer and Kyle came to a stop. There was a pounding of feet and the next moment a knot of demon-

strators rounded the corner and knocked her off her feet. By the time she got up again, dazed and shaken, the riot police were upon her. She pressed against the wall to let the frightening black figures, faces hidden behind visors, to sweep past. One policeman swooped down on her. His baton came down on the side of her head.

'You lesbian bitch!' Snarled the black samurai. Kyle slid to the ground where she was kicked repeatedly.

She woke up in a hospital ward. She counted six beds. Her head throbbed and her face hurt but she could not reach up because of the tubes in her arms. It must be day, for light streamed in through the windows.

There was a sudden flurry as people pushed through the swing doors: nurses and a clergyman with two ladies, hugging bunches of flowers. One of them made for Kyle's bed. Her sharp face grimaced into a smile.

'Poor dear,' she sighed. 'So young.' She was about to deposit a bunch of flowers on the commode when the nurse intervened.

'No, no,' she said. 'She's not one of ... she's not on chemo.'

'Oh,' said the lady as she swept back her flowers, 'I thought ... you know, her hair.'

Vincent Vella

Daniel's Wisdom

Daniel was thirty five and worked in insurance as a risk assessor. His was a world of figures and calculations; a series of disimpassioned attempts at arriving at a precise probability of specific eventualities where no considerations of morals or sentiments were allowed to intrude.

The conundrums Daniel was called upon to unravel were many and wide ranging. He gauged the odds of contractual failures to deliver thousands of tonnes of iron ore one day and that of baskets of exotic orchids the next. He advised employers on the statistical probability of ill health and demise of prospective employees. He calculated the perils of theft and arson to precious works of art; the incidence of suicides among dentists and the likelihood of kidnappings among drivers on the Dakar Rally. To get at his magic formulae, Daniel consulted the company's

colossal computers and rang up specialists from all over the globe.

While others plodded and struggled in their tiny patch of everyday, unheeding of the surrounding forces that decided their fates, Daniel soared high above them with his god-like vision of what was going on in the anthill below. It got so that he couldn't walk down the main street without calculating the probability of the corner newsagent folding up before the year was out or deciding with total equanimity how many of the passengers sharing his evening train faced the likelihood of getting mugged before they reached their homes.

Daniel was also into his twelfth year of marriage and his third adulterous affair. Whereas neither of the first two liaisons had lasted beyond a year, this time he was only a month away from celebrating the second anniversary of his meeting with Lucienne who worked in Claims.

It was Daniel's peculiar mindset that brought together these two sides of his life. He looked up the statistics and learnt that his chances of being caught out were one in forty with the odds becoming much shorter where the deceived partner had also been unfaithful and was familiar with the signs. These included such romantic manifestations as the collection of odd knickknacks and the humming or singing of love songs; a noticeable improvement in personal hygiene; a well guarded mobile phone and the sudden exhibition of an unsuspected knowledge of fine

wines and other culinary delights one picks up in restaurants. These suspicions became irrefutable once the errant partner ceased making love.

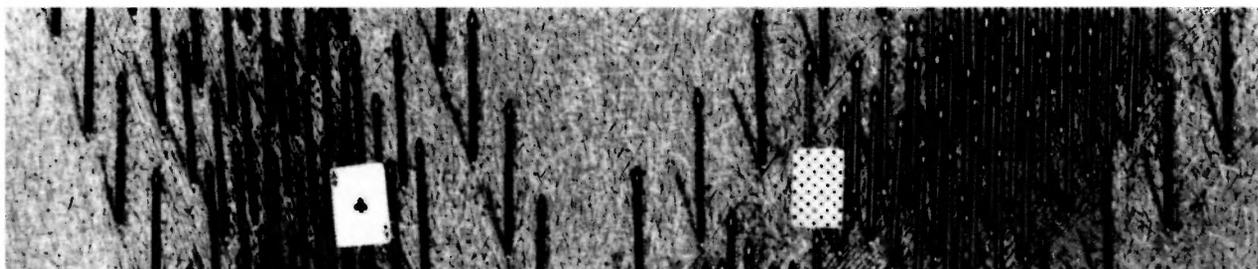
Daniel thanked the gods for his wife's faithfulness. Poor Mabel. It wasn't that he disliked his wife but twelve years had taken their toll. They had married straight after graduating from university. Damn it, what was a man supposed to do? All right, maybe he hadn't tried too hard but then neither had she. Mabel was so, so sexless. Given the figures, Daniel didn't think himself in any particular danger but he determined to be even more careful; which meant the occasional romp – well hardly that – with Mabel. As the company's logo so succinctly put it: forewarned is forearmed.

Two months after their anniversary, Lucienne took umbrage at some stupid trifle that Daniel couldn't even recall and ditched him without further ado. For weeks Daniel went about like a forlorn stray. Maybe that was why he was so slow to notice the changes.

It was Mabel's new perfume that first alerted him. Her face had also changed somehow – the outcome, he then realized of a bolder use of makeup. One Friday, on her way back from work, Mabel stopped at the local off-licence and got a bottle of chilled Pouilly Fuissé. Her mobile was nowhere to be seen.

Vincent Vella

prospettive critiche



Simona Bertacco

Bill Ashcroft, *Caliban's Voice: The Transformation of English in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London & New York, 2009, pp. 197

Postcolonial Language Revealed

Bill Ashcroft's *Caliban's Language* is a brilliant and important book, a book that one hopes will initiate a new phase in postcolonial and literary studies. In a highly theoretical area such as postcolonialism, the clarity and concreteness of Ashcroft's approach is extremely refreshing. According to Ashcroft, "the most exciting feature of post-colonial writing has been the constant and varied demonstration of the way English *can be used*." (4) What is inspiring about this study is the novelty of the methodology used, that is, the original way in which Ashcroft combines linguistic and literary analysis to approach postcolonial writing. The point of departure of his exploration of language are Caliban's famous lines in Shakespeare's *The Tempest*: "You taught me language; and my profit on't/ Is I know how to curse". These lines provide the *fil rouge* for this elegant study. Ashcroft follows the after-life of Shakespeare's *Tempest* not only by looking at the many rewritings of the play but also by exploring the use Caliban might

have gone on to make of the gift, or burden, of language he received from Prospero, a question that, as we know, Shakespeare did not himself explore in his play.

Caliban's Voice attempts to correct two misunderstandings about language and culture: (i) that language and language use are the same thing; and (ii) that language is the repository of culture and inseparable from it. It is important, Ashcroft argues, to distinguish between English as a linguistic code and the uses to which it has been (and can be) put. As obvious as these statements may seem, they are actually quite revolutionary in respect to the light they shed on the creative and aesthetic potentialities of postcolonial writing. Revising the received history of how English became an imperial language, Ashcroft insists on distinguishing the notion of the English language as a tool of communication from a broader vision of the English language as an instrument of colonial power that embodies the system of imperial values. It is only if one countenances such a distinction that one can grasp how the colonised can use the language of the coloniser without also implicitly endorsing the coloniser's values and indeed world-view. In other words, with this distinction in mind one can envision a future for Caliban's language beyond the 'curse', or the 'speaking back' that has been central to the postcolonial

literary discourse. The conflation of language and culture works in a very similar way. Very often ways of using language are seen as essential attributes of the language itself: Ashcroft cites as an example the way in which the use of the capital "I" to express the first person singular personal pronoun in English has been seen as reflecting the obsession with the self of Western culture. Against it, he writes:

There is no doubt that this concern exists in Western society, but is it stimulated by the language? Does it exist in all speakers of the language? Is it limited to the language that capitalizes the first person singular? Is it really limited to Western societies? (98)

In other words, Ashcroft calls for some rigour and discipline when describing language and the way it works in postcolonial texts.

Ashcroft's could be defined as a post-colonial approach to linguistics. In one of the best chapters of the book, Ashcroft revises the main assumptions about Standard English by following its development since the 18th century, considering the fear of contamination as expressed in Samuel Johnson's famous *Preface to the Dictionary of the English Language* (1755), and by documenting, through what we could call a 'history of ideas' approach, the 'impeachment' of the rise of philology with an inter-

est in the essential identity of communities and races. *Caliban's Voice* finds its place among studies that take a sociolinguistic approach to the issue of 'world englishes', such as works by Mair, Kachru, Watts & Trudgill, to name but a few. But it also goes beyond them in that it is exclusively dedicated to postcolonial English(es). Ashcroft shares with these authors an intense scepticism about Sapir-Whorf's hypothesis of language as constituting, rather than simply defining, our experience of the world. In fact, Ashcroft identifies two main fallacies in the common assumptions about the nature of language that affect postcolonial studies: the theory of reference and Sapir and Whorf's constitutive view of language. It might be interesting to follow, for a moment, Ashcroft's argument on this point as it moves from the linguistic to the postcolonial and literary levels. According to the referential view of language, language is used to refer to things that exist in the 'real' world as if there were a direct link between the object or referent and its name. But even in a culturally homogeneous linguistic community words are often not so simply and uncontroversially referential. In postcolonial contexts, in virtue of their multicultural nature, they rarely are. It is true that Saussurian linguistics deconstructed the theory of reference; however the emphasis traditionally fell on the study of language as a potential system of words (*paroles*), a system "où tout se tient", leaving little or no space to the study of change and variation, which indeed constitutes the 'pedigree' of postcolonial languages. Similarly, Sapir and Whorf's hypothesis that language 'contains' our world has led to the conflation of identity with language, as if the identity of the speaker were subject to change the moment she switched from one language to another. A simple look at the many bilingual and multilingual people living in postcolonial countries – and not only there – would reveal the untenability of such a claim. From such fallacy comes the idea that European languages in colonial contexts are experientially 'inauthentic', that is, unable

to fully express the culture of the place, a view which is extremely problematic when applied to the status of postcolonial literatures in the former colonial languages. Are we to assume, then, that these literatures are written in a less than dignified language? And that the meanings they convey are at best approximations of the 'true' meanings which are only expressible in native tongues? This is where Ashcroft's message is strongest: his invitation to think (about) the future of Caliban's language demands that we throw aside outdated notions of language that are inapplicable to postcolonial contexts. A new theory of language, a pragmatics of language, firmly grounded in postcolonial textuality, needs to be established. The keyword of Ashcroft's approach and to his theory of postcolonial language is: use, or rather *usage*, to be more precise. The emphasis of this book falls entirely on the performative nature of language. Ashcroft finds the material to build his 'theory of the practice' – to borrow Bourdieu's terminology – of language by looking carefully at the literary texts and never losing sight of these texts when reading them against the cultural, political and sociological contexts in which they were produced.

In the pages of postcolonial literary works we can observe how the European notion of literature has been altered by the encounter with native notions. Especially we can observe how the modes of Western writing have influenced and have been influenced by local modes of orality and textuality; we read texts that are written in several varieties of English, or that, by mixing English with other languages, break the chain conventionally binding together nation, literature, and language. Postcolonial literatures intervene right here, upsetting the possibility of building a liberal education today through syllabi still anchored to 19th-century ideas of one language per people and of national culture as the expression of the "unified spirit of a people" (Sommer 2003: 4). Postcolonial literary works remind us

that many people live day in and day out in more than one culture and more than one language. And they write works that negotiate the irreducible spaces between cultures in a variety of ways: thematically, by foregrounding figures of interpreters and translators, larger-than-life characters living between different imaginative and cultural worlds; stylistically, by developing sophisticated techniques of code-switching, by translating or mixing languages in the same sentence, by letting interferences from one language affect their way of using the other, and so forth. When these techniques are used in literature, language steps out of its ordinary function and becomes exhibitionist and intensive, in other words, unfamiliar. According to Evelyn Ch'ien, the "weird English" of postcolonial literatures in English may well be seen as the "new language" of contemporary literature (Ch'ien 2004: 6). As readers, we often encounter textualities that are indocile, sometimes secretive, and that make the experience of reading to say the least uncomfortable, as Ashcroft shows in the pages of this important book.

The field Bill Ashcroft opens with *Caliban's Voice* is still virtually uncharted. In one of the few books published on the topic in the past few years, *The Language of Postcolonial Literatures* (2002), Ismail S. Talib argues that language "plays an important part in the aesthetic realization of postcolonial literatures" (Talib 2002: 105), but he does not enter the field simultaneously from the literary and the linguistic angles. Moreover, unlike its predecessors, Ashcroft's study goes well beyond an 'English only' approach: his study of specific contexts is never limited to showcasing only what happens to the English language. Ample attention is given to the importance of local languages and as well as to the other colonial languages, which makes this book a precious tool in the hands of postcolonial students and scholars alike. In other words, Ashcroft has the courage and the insight to ask some long-needed and uneasy questions, questions the

overly compartmentalised field of postcolonial studies would do well to address. Most importantly, he has the good judgement to follow Caliban's language into its future, focusing not on his ability to curse the invaders, but on his skills at using the invaders' language 'affectively'. In order to read Caliban's, not Prospero's, books, an entirely new idea of language is needed. *Caliban's Voice* provides more than just a theory of how post-colonial languages work: it outlines a pragmatics of literature of immense value to all scholars with an interest in literature in the age of globalization.

Cited Texts

E. Nien-Ming Ch'ien, *Weird English*, Harvard University Press, Cambridge, Ma & London, England, 2004.

D. Sommer (ed.), *Bilingual Games: Some Literary Investigations*, Palgrave, New York 2003.

I. Talib, *The Language of Postcolonial Literature: An Introduction*, Routledge, London and New York, 2002. ▸

Francesca Giommi

Black British, multi-culturale o multi-etnico? Frontiere, definizioni e rappresentazioni dell'etnicità e dell'alterità nella Gran Bretagna del XXI secolo: David Dabydeen, John Gilmore and Cecily Jones (eds.), *The Oxford Companion to Black British History*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 592; Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker and Christoph Reinfandt (eds.), *Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2008, pp. 428

.....

Nel rapporto annuale stilato nel dicembre 2005, la Qualification and Curriculum Authority (QCA) dichiarò ufficialmente come priorità nell'insegnamento nelle scuole britanni-

che il riconoscimento della presenza nera nel Regno Unito. Tale presa di posizione può risultare anacronistica, tardiva e persino superflua se si pensa solo, ad esempio, al numero e soprattutto alla visibilità di testi apparsi in Gran Bretagna nell'ultimo decennio ad opera di autori neri e/o immigrati. A partire dalla pubblicazione di *White Teeth* nel 2000, un susseguirsi di dibattiti, eventi e celebrazioni ha animato la scena mass-mediatica, culturale e letteraria nazionale sotto le unificanti – ma allo stesso tempo controverse e ambigue – categorie di Black British o multi-etnico/multiculturale, utilizzate troppo spesso in maniera intercambiabile e talora con una certa imprecisione e non totale consapevolezza. Delle questioni legate all'immigrazione, ai rapporti interrazziali e alla multi-culturalità si è diffusamente parlato nel Regno Unito negli ultimi decenni a diversi livelli e in diversi contesti, da quello politico-sociale a quello culturale-accademico – grazie anche al ruolo guida degli studi culturali britannici e di alcuni esponenti di spicco come Stuart Hall e Paul Gilroy. Tuttavia a tutt'oggi si respira ancora una difficoltà diffusa nel trovare definizioni univoche, consone e appropriate, e soprattutto, al di là delle terminologie di facciata, nell'elaborare strategie e approcci efficaci nella gestione della diversità culturale in una società multi-etnica quale la Gran Bretagna della seconda metà del XX secolo e dell'inizio del XXI, essa stessa inserita in un flusso globale di rapidi cambiamenti e stravolgimenti epocali.

La necessità stessa di relegare una sempre più consistente porzione della popolazione nazionale ad una particolare categoria, sia essa identitaria, politica o culturale, che mantenga una qualche connotazione etnica contrapposta alle categorie egemoniche dell'inglesità – che per antonomasia si vorrebbe ancora bianca e incontaminata – è un significativo campanello d'allarme. Essa sta ad indicare una certa recidiva e apparentemente intrinseca incapacità a concepire le dinamiche politiche, sociali e culturali delle società ibride metropolitane del terzo millennio a prescindere dai retaggi coloniali e imperiali basati su

nozioni binarie di razza e alterità, di inclusione ed esclusione. Anche in ambienti accademici e dichiaratamente liberali, vuoi per scarsa conoscenza o per un eccesso zelante di *political correctness*, c'è talvolta confusione e imbarazzo nell'utilizzo di alcune definizioni come 'nero' o 'minoranza etnica'. Si rende dunque utile fare chiarezza sulla pertinenza semantica e l'appropriato utilizzo di alcuni termini ricorrenti e basilari, prima di introdurre l'analisi dei due testi qui presi in esame. Mentre "black British" si riferisce ad una categoria identitaria etnico-politica – e per estensione culturale, artistica e più nello specifico letteraria – coniata a partire dagli anni Settanta come comune denominatore tra individui e comunità di immigrati non-bianchi provenienti da ogni angolo dell'ex-impero britannico, "multicultural" rimanda alla prassi politico-sociale intentata a partire dalla fine di quello stesso decennio in progressiva sostituzione della pratica assimilazionista predominante nelle dinamiche interrazziali del secondo dopoguerra. In questa precisa contingenza storica, sull'onda lunga del Movimento per i diritti civili negli Stati Uniti e in concomitanza con l'insorgere di una coscienza nera politicizzata anche in Gran Bretagna, il termine 'black' è emerso come demarcatore di orgoglio razziale e come elemento aggregante nella lotta all'oppressione tra individui e comunità di diverse etnie, lingue e culture d'origine, accomunate dall'esperienza del razzismo e della discriminazione su suolo britannico, prendendo il sopravvento su altre diciture in precedenza utilizzate (cfr. Stuart Hall, Paul Gilroy, Salman Rushdie, David Dabydeen, Prabhu Gupta). Fino agli anni Novanta dunque, la definizione di black British veniva applicata tanto ai neri africani e caraibici quanto agli immigrati del subcontinente indiano e ai loro discendenti, arrivando talora ad inglobare anche cinesi, giapponesi e altri "venuti dall'esterno". Riferendosi ad una realtà così magmatica, mutevole e continuamente *in fieri*, la categoria mantiene una connotazione fluida che sfugge alle definizioni univoche della cultura domi-

nante e ai tentativi del centro di incasellarla e stabilizzarla.

Sospinto dai rapidi mutamenti degli assetti socio-politici britannici e per far fronte alle crescenti tensioni razziali che questo incontro di etnie, religioni, usi e culture ha generato, il multiculturalismo si presentò negli anni Ottanta e Novanta come possibile e al tempo stesso necessaria via da percorrere, ponendosi come obiettivi di base quelli di rispettare e celebrare la diversità culturale e promuovere la tolleranza, auspicando una convivenza armoniosa tra culture (seppur con sfumature diverse nell'alternanza tra i due lunghi governi – conservatore e ancora propenso all'assimilazione fino ai primi anni Novanta quello di Margaret Thatcher e John Major, neolaburista e apparentemente più "tolle- rante" da allora fino ai giorni nostri quello di Tony Blair e Gordon Brown). Il progetto si è però rivelato negli anni un approccio ambiguo e controverso, dimostrando progressivamente lacune e debolezze. Non soltanto infatti si basava in parte su un'interpretazione fondamentalmente esotizzante dell'alterità, ma soprattutto propugnava una celebrazione vaga e alquanto astratta della diversità culturale, senza affrontare seriamente le modalità di applicazione pratica e politica di una convivenza paritaria tra culture. Tra le accuse maggiori che gli sono state mosse figurano quella di non riconoscere il razzismo come esso stesso strumento politico di squilibrio (Gilroy), e l'aver innalzato a vessillo un termine ambiguo quale quello di "tolleranza", che in realtà rinforza gli squilibri di potere, avvallando implicitamente la presenza di una maggioranza accogliente e magnanima nei confronti di una o più minoranze intrinsecamente intruse e inferiori. Gli attacchi alle torri di Manhattan nel 2001 e quelli alla metropolitana di Londra nel 2005 hanno infine irreparabilmente destabilizzato i presupposti già precari del multiculturalismo, instillando sentimenti patriottici sciovinisti e revan- scisti, alimentati dalla convinzione di una guerra giusta al terrorismo e da un'irrefrenabile patologia collettiva rinominata con il neologismo appositamente coniato di islamofobia. Il

2001 viene dunque considerato anche in Gran Bretagna l'anno della definitiva frattura dell'unità identitaria e politica (già estremamente frazionata) tra le comunità afro-caraibiche, che da allora sono le uniche ad essere definite propriamente "black British" e quelle asiatiche, indicate genericamente come "Asian British".

Tra le più recenti riflessioni teoriche elaborate all'inizio del nuovo millennio, *After Empire, Melancholia or Convivial Culture* (2004) di Paul Gilroy si interroga sulla capacità di immaginare un'identità inglese moderna e veramente multiculturale, e auspica nella "convivialità" un approccio nuovo, in grado di soppiantare i vuoti rituali interpersonali del multiculturalismo, apparentemente fallito, o meglio abbandonato alla nascita, per "conclamato disinteresse". Nella convivialità Gilroy individua una nuova speranza, un'apertura radicale che vanifichi le identità fisse, chiuse e reificate in senso essenzialista, relativizzando i miti etnico-razziali di purezza e invocando una ferma opposizione morale e politica al persistere del razzismo nella democrazia contemporanea, come inequivocabilmente ribadito dalla pubblicazione del Parekh Report nel 2000.

Quest'idea di convivialità così intesa sta alla base di un nuova prassi politico-sociale ancora in fase di sperimentazione, quella dell'"interculturalismo", intesa a colmare le lacune del multiculturalismo: prime fra tutte l'insufficiente attenzione alla conservazione del "British character" e l'avvallamento di un relativismo morale che hanno portato diffuso malcontento popolare e un ripiegamento nostalgico sull'assimilazionismo come precondizione al diritto di cittadinanza. L'interculturalismo si propone di riconoscere e armonizzare le diverse etnicità e culture in una convivenza civile pienamente partecipata, nell'ambito di una struttura legislativa più rigorosa e vigilante e di norme comportamentali e valori morali e civili condivisi, di quello che Stuart Hall definisce "nazionalismo civico".

Chiarite queste premesse, sarà più facile comprendere le connessioni, ma anche le diversità di intenti e per

certi tratti la complementarità dei due corposi volumi qui descritti. Apparsi a breve distanza l'uno dall'altro tra il 2007 e il 2008 dopo una vasta gamma di altre pubblicazioni di argomento affine, i due testi ancorano il dibattito in un preciso momento storico, la svolta del secolo e i primi anni del nuovo millennio, facendo un punto della situazione delle teorie e dei discorsi sino ad ora elaborati, e suggerendo nuovi orizzonti e prospettive future di analisi, indagine e ripensamento.

Di taglio più rigoroso e storiografico, il *Companion to Black British History* si presenta come un'opera autorevole non solo per l'aspirazione universalizzante e canonizzante insita nell'orizzonte di un tale progetto, ma anche e soprattutto per il fatto di essere stato elaborato da alcune delle massime autorità in materia e prodotto da una della più prestigiose case editrici britanniche, la Oxford University Press, contribuendo al processo già in atto di "centralizzazione della marginalità". (Il dato è ancor più significativo se si pensa che anche il *Companion to Contemporary Black British Culture* curato da Alison Donnell, altrettanto avanguardistico nel suo genere, è stato pubblicato nel 2002 da un'altra prestigiosa casa editrice inglese come Routledge). Stuart Hall ha definito Oxford il pinnacolo dell'inglesità, e i tre curatori del volume, David Dabydeen, John Gilmore e Cecily Jones, oltre alla loro attività di storici, sono accademici presso l'Università di Warwick, membri e fondatori del Centre for Caribbean Studies e del Centre for Translation and Comparative Cultural Studies, istituti di riferimento nel settore degli studi post-coloniali, caraibici in particolare, a livello nazionale e internazionale. Il nome di Dabydeen in particolare è una garanzia per il lettore, data la decennale e pionieristica opera di storico, saggista, poeta e narratore, costruita sui temi di identità, diaspora, appartenenza e riscrittura della storia/delle storie, imperiali e postcoloniali, da punti di vista alternativi e sino ad ora marginalizzati.

Il *companion* dichiara tra le note di apertura di rifarsi alla definizione

corrente di 'black' stabilita dalla Commission for Racial Equality come pertinente a persone di origine africana o afro-caraibica – pur includendo necessariamente accenni e connessioni alla storia coloniale e imperiale in senso più vasto – e parte dal presupposto di quanto la presenza nera in Gran Bretagna, soprattutto al di fuori dei suoi centri metropolitani, sia ancora considerata un elemento "eccentrico" nel contesto storico, economico, sociale e culturale nazionale perché "fuori dall'ordinario", estranea alle definizioni normative di nazionalità rigorosamente bianca e anglo-sassone. Nell'immaginario collettivo tale presenza non è costitutiva della storia e dell'identità nazionale, ma occasionale, ancora relegata e associata a precisi contesti o situazioni circoscritte – la schiavitù, l'immigrazione post-bellica o il Black History Month – come le recenti celebrazioni del cinquantesimo anniversario dello sbarco della nave Empire Windrush nel 1998 o del bicentenario dell'abolizione della schiavitù nel 2007 attestano.

Il volume incorpora e porta avanti il lavoro pionieristico compiuto, tra gli altri, da Paul Edwards, Christopher Fyfe, Gretchen Gerzina, C.L.R. James, James Walvin e Peter Fryer, cercando di colmare le lacune della storiografia ufficiale e di correggerne alcune arbitrarie trascrizioni e interpretazioni. Sottaciuta o misconosciuta fino agli anni Settanta del secolo scorso, la storia degli afro-caraibici in Gran Bretagna iniziò ad emergere come disciplina grazie a tre fattori determinanti: il proliferare della storia sociale negli anni Sessanta e con essa la ricerca e riscoperta di storie, fonti e materiali alternativi; la crescita degli studi di africanistica in seguito ai movimenti nazionalisti e indipendentisti nelle colonie e l'esplosione degli studi afro-americani oltreoceano in concomitanza con il Movimento per i diritti civili. Nel settembre 1981 la prima *International Conference of the History of Blacks in Britain* ebbe una notevole risonanza, inaugurando una serie di studi, ricerche e pubblicazioni negli anni a seguire, tra cui pietre miliari come *Staying Power: the History of Black*

People in Britain (1984) di Peter Fryer e *Heart of Race: Black Women's Lives in Britain* (1985) di Beverley Bryan, Stella Dadzie e Suzanne Scafe. Lo sviluppo della disciplina si deve in gran parte all'attività, tenacia e caparbietà di singoli individui come Gus John e Len Garrison, che dagli anni Settanta si adoperarono per l'introduzione della storia nera nei curricula scolastici britannici, fortemente voluta anche da alcune associazioni e collettivi di genitori, insegnanti e attivisti. A Len Garrison in particolare si devono la fondazione dell'Afro-Caribbean Education Resource Centre nel 1977 e dei Black Cultural Archives di Brixton nel 1981.

Il *companion* riconosce i grandi passi avanti compiuti negli ultimi tre decenni e gli importanti traguardi raggiunti – come l'istituzione del Black History Month nel 1987, oggi celebrato ogni ottobre in tutto il Regno Unito – e si propone il gravoso compito di riunire in un unico volume, rielaborare e rendere fruibili ad un vasto pubblico anche non specialistico le ricerche e testimonianze storiche, composte per lo più da frammenti disomogenei, concernenti la presenza nera in Gran Bretagna nell'arco di due millenni. Prende come punto di partenza la presenza di soldati africani tra le fila degli eserciti romani che varcarono la Manica, già indicata da Fryer in *Staying Power*, ed arriva a documentare e denunciare la tragica condizione dei rifugiati e richiedenti asilo dei giorni nostri.

Molte sono ovviamente le lacune: poco o nulla si sa della presenza nera nella Gran Bretagna medievale, se non tramite occasionali cenni, come quello della presenza di schiavi portati in Irlanda nell'862 dai Vichinghi, che ne avevano fatto razza nella Spagna moresca e nell'Africa Settentrionale. Più consistenti, ma pur sempre frammentarie, sono le notizie sulla presenza di neri nell'Inghilterra di Shakespeare ed Elisabetta I (che anticipando di qualche secolo Enoch Powell aveva emanato un editto perché venissero rimpatriati!), o presso le corti di Enrico VII e Enrico VIII. Le fonti si fanno via via più consistenti nei secoli della

tratta degli schiavi, fino ad arrivare ai giorni nostri passando per i grandi movimenti abolizionisti transatlantici dei secoli XVIII e XIX, il radicalismo e cosmopolitismo nero germinato negli anni Venti e Trenta del Novecento, il movimento panafricanista e indipendentista in Africa e nei Caraibi e lo spartiacque segnato dall'arrivo al porto di Londra della nave Empire Windrush il 21 luglio 1948, con a bordo 492 immigrati giamaicani, ancora erroneamente ritenuti i primi immigrati neri dalle colonie!

Da un confronto con gli Stati Uniti, dove la Black History è una disciplina riconosciuta, emerge la grande disparità e arretratezza nei confronti degli studi afro-americani, aggravata dalla scarsissima presenza di figure e nomi femminili, ad eccezione di pochi casi come Mary Seacole e Mary Prince. Come o forse più che altrove, le donne nere sono state doppiamente neglette dalla storiografia ufficiale britannica, pur avendo largamente subito gli effetti negativi della storia coloniale. Già nel 1861 Harriet Jacobs affermava in *Incidents in the Life of a Slave Girl*: "Slavery is terrible for men; but it is far more terrible for women".

Nello stile del compendio, il testo ha una struttura enciclopedica e dispone le sue migliaia di voci in ordine alfabetico, coadiuvato in apertura da un'utile lista tematica dei contenuti che ne facilita la consultazione. La casualità per cui la prima voce del *companion* risulta 'Abolition' e l'ultima 'Zong' (nave britannica adibita al trasporto di schiavi, che nel 1781 gettò in mare l'intero carico composto da 132 individui al fine di incassare l'assicurazione, suscitando grande scalpore e accelerando lo sviluppo del movimento abolizionista), rinsalda la centralità rivestita dalla tratta transatlantica nella storia del popolo nero, nella sua dispersione tra mari e continenti e nella creazione di una moderna coscienza diasporica transnazionale.

Pur concentrandosi per sua dichiarata natura su fatti e personaggi storici, il testo dedica alcune voci alle arti visive e performative, alla letteratura e al teatro, fungendo da solido manuale di riferimento e gettando un ponte verso

il secondo volume qui preso in esame.

Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts ricorre all'accezione più vasta e omnicomprensiva del termine "multi-etnico", includendo come oggetto delle sua indagini in maniera interdisciplinare le produzioni artistiche, letterarie e cinematografiche degli artisti britannici di ultimissima generazione di origine sia afro-caribica che asiatica, fornendo una ricca panoramica delle loro variegate risposte ai cambiamenti occorsi nella scena politica e culturale inglese di inizio secolo e inizio millennio. La scelta di un termine relativamente più neutro e oggettivo come multi-etnico, rivela tuttavia il persistere nella categorizzazione di pratiche artistiche e culturali ormai ibride e complesse della predominanza del fattore etnico su altri quali quelli di classe, età, genere o orientamento sessuale. Tale predominanza è stata contestata e rimessa in discussione già da vari decenni da parte di studiosi culturalisti e artisti di vario genere, da Stuart Hall a Hanif Kureishi, da Jackie Kay a Pratibha Parmar, e finalmente questo volume tenta di scardinarla mettendo in relazione i testi analizzati con quelli di scrittori e registi bianchi e in un certo senso "canonici", come Graham Swift, Ian McEwan, Ken Loach e Michael Winterbottom.

Il volume, oltre ad indicare un inarrestabile movimento dai margini verso il centro e verso il mainstream, celebra l'importanza di simili produzioni artistiche e letterarie nel contrastare forme subdole di razzismo popolare e istituzionalizzato vecchie e nuove, certificate dal crescente consenso del National Party e di una sempre più diffusa ostilità contro immigrati, rifugiati e richiedenti asilo. Propone nuove forme di comunicazione interculturale e di scambio e convivenza conviviale, attraverso una selezione di testi esemplari che affrontano con diverse modalità espressive i temi del fondamentalismo religioso, dell'immigrazione – legale e illegale – e della minaccia del terrore globale. Le singole opere prese in esame e gli autori dei vari

contributi (presentati in prima istanza ad un convegno a Friburgo nel febbraio 2007) sono troppo numerosi per poter essere citati equamente; nel loro complesso coprono una vasta gamma di artisti contemporanei e discipline sempre più interconnesse e complementari, dalla letteratura alla musica, dalla pittura alla fotografia, dal cinema al documentario, offrendone visioni e letture multiple, a volte sovrapposte, altre contrastanti.

L'introduzione, firmata a otto mani, ha un titolo efficacemente provocatorio – *A Divided Kingdom? Reflections on Multi-Ethnic Britain in the New Millennium* (mutuato a sua volta dal romanzo satirico distopico di Rupert Thompson *Divided Kingdom*, 2005) – e prende le mosse dal Parekh Report pubblicato l'11 ottobre 2000, con il significativo sottotitolo di "the future of multi-ethnic Britain". Se com'è noto il rapporto contiene di per sé notizie poco consolanti, sottolineando come alla fine del millennio i segni e simboli dell'inglese mantengano ancora una tacita connotazione razziale tale da renderli esclusivi e sinonimi di 'whiteness', i curatori pongono l'accento sullo spirito ottimista del documento, scritto per "promuovere una nuova visione della Gran Bretagna e un ripensamento della storia nazionale, e per suggerire strategie di cambiamento" da operarsi nel millennio entrante.

Più che dibatterne il contenuto in sé, si noti la capacità che il rapporto ha avuto di pungolare molte sopite coscienze, scatenando reazioni controverse e talora estreme, ma soprattutto riaccendendo un dibattito sul multiculturalismo che si era progressivamente affievolito negli anni Novanta, forse, citando Gilroy, per conclamato disinteresse. La polemica insorta in vari ambiti e a vari livelli attorno alla pubblicazione di questo rapporto, ha incentivato un'analisi aggiornata delle nuove dinamiche socio-politiche e culturali nazionali in continua e rapida evoluzione, ha urgentemente messo in dubbio la validità del multiculturalismo e suggerito la necessità di cercare alternative più efficaci ad esso, aprendo la strada a nuove prassi e diciture del terzo millennio, come quelle di multi-

etnico, interculturale o transculturale. Tra i leitmotiv del volume figurano la ri-negoziazione delle nuove identità culturali britanniche e le questioni dello spazio, dell'appartenenza e del "burden of representation".

La sezione dedicata alla fiction prende in esame rappresentazioni utopiche e distopiche della multi-etnicità ricorrenti in molta della narrativa contemporanea, esemplificata tra tutti dai noti e ormai canonici *White Teeth* (2000) di Zadie Smith, *Brick Lane* (2003) di Monica Ali o *Maps for Lost Lovers* (2004) di Nadeem Aslam, ma arricchita da una rosa ben più vasta di titoli meno noti – *Walking a Tightrope* (2004) di Renana Ahmed, ad esempio – e tematiche meno abusate, come quelle affrontate da Jackie Kay nelle sue raccolte di short stories. Centrale rimane in queste narrative il ruolo della metropoli, nelle sue molteplici riletture e rappresentazioni, come quelle operate da Courttia Newland in *The Scholar* (2003), Gautam Malkani in *Londostani* (2006), Nirpal Dhaliwal in *Tourism* (2006) o Patrick Neate in *City of Tiny Lights* (2005).

La recente filmografia nera e soprattutto asiatica prodotta in Gran Bretagna tenta di contestare i confini egemonici e gli spazi restrittivi in cui si è cercato di confinarla – valicando primo fra tutti il limite imposto dalla rappresentazione etnica – e di affrontare in maniera più trasversale, ibrida e transculturale le questioni di genere e di cultura, di diaspora, religione e asilo politico. Ciò avviene in commedie divertenti come *Bend it Like Beckham* (2002) e *Bride and Prejudice* (2004) di Gurinder Chadha, o in opere dai toni più gravi come *In This World* (2002) e *Code 46* (2006) di Michael Winterbottom, o distopico-apocalittici come *28 Days Later* (2003) e *Children of Men* (2006) di Alfonso Cuarón.

È nelle visual arts e attraverso la musica infine che i gruppi identitari maggiormente discriminati e marginalizzati, come le comunità musulmane britanniche o i collettivi femminili di artiste nere e asiatiche – Sonia Boyce, Lubaina Himid, Joy Gregory e Ingrid Pollard, per non citarne che le più note – nonché singoli individui

ai margini di numerose categorie e categorizzazioni, ricavano spazi originali per affermare la propria voce e identità. Raffigurando e sublimando la loro soggettività in produzioni dal sempre crescente valore estetico e rigenerativo, questi artisti trasformano la discriminazione in un canto di liberazione, come il primo dei poeti dub britannici, Linton Kwesi Johnson, già fece negli anni Settanta. *Multi-Ethnic Britain 2000+* dimostra come le rappresentazioni artistiche di questa nuova generazione contribuiscono attivamente ad una maggiore comprensione dell'attuale situazione multi-etnica e multiculturale britannica, riflettono e rispondono ai discorsi politici e sociali, e sono anche in grado di contestarli, correggerli e sempre più – ci sia auspica – determinarli. ▬

Aelfric Bianchi

Connecting to India (DOST Critical Studies, VI vol.),
Alessandria, Edizioni dell'Orso,
2009, pp. 221

.....

Sesto volume di *DOST Critical Studies*, la stimolante e articolata collana di studi mediorientali, asiatici, coloniali e postcoloniali pubblicata dal Dipartimento di Orientalistica dell'Università di Torino e diretta da Alessandro Monti, *Connecting to India* sviluppa la sua ricerca di messa a fuoco non solo o non tanto dell'immagine, quanto piuttosto della realtà concreta di un mondo con il quale può sembrare relativamente facile "connettersi" ma nel quale è assai difficile "navigare". Un mondo *charterless*, irrequieto e in costante trasformazione, che esige ripetute correzioni di rotta per la continua scoperta di nuovi porti, ancoraggi sconosciuti o ignorati e approdi che necessitano senza tregua di manovre e virate su acque solo a tratti scandagliate. Un' esplorazione ad ampio raggio che pare la caratteristica più innovativa dell'intera collana e che in questo volume risulta più che mai variegata, come dimostrano, tra i numerosi esempi citabili, i saggi *The Woman*

Warrior. Tribal Literature in India di Clara Nubile e *Linguistic Innovation through an Unreliable Voice: Londonstani* by Gautam Malkani di Esterino Adami.

Il primo investiga un'antica forma letteraria radicata nella tradizione orale e non contaminata dall'invadenza coloniale, che, a lungo marginalizzata, si riaffaccia oggi sulla scena con un tale vigore da indurre erroneamente a ritenere che si tratti addirittura di un "nuovo movimento". Il secondo, incentrato sulle strategie linguistiche e narrative di *Londonstani*, esamina l'utilizzo di un "antilinguaggio migrante", eclettico impasto di inglese, hindi e punjabi, cui ricorrono i protagonisti del romanzo in una Londra suburbana che è autentico crogiuolo interculturale, valendosi come strumento di semiotica sociale e di ricerca d'identità, sotto la guida peraltro "inaffidabile" del narratore. *This India – That India*, lo scritto di apertura di Rajiv Dogra, già Ambasciatore dell'India in Italia (del quale viene altresì proposta nelle pagine finali una fiaba gustosa, *A Fairy E-Tale*), imposta con chiarezza le coordinate fondamentali del discorso, presentando l'immagine di un Paese e di una cultura che non sa o forse non vuole sottrarsi alle contraddizioni; vivendo, per parafrasare Octavio Paz, di "contrasts of modernity and antiquity, luxury and poverty, sensuality and ascetism, carelessness and efficiency, gentleness and violence, Gods and rituals, customs and ideas [...], time and timelessness". Un luogo, nel bene e nel male, proiettato verso il futuro ma ancorato al passato, capace di sedurre fino all'innamoramento ma anche di generare inquietudini e disagi, sconforto e sofferenza.

Certo, come sostiene Dogra, "lo spirito dell'India" è sempre stato e in linea di principio continua a essere una "tolleranza" che consente la coesistenza delle culture e delle religioni più varie, alimentate da un senso condiviso della storia e da comuni promesse di futuro (un futuro che lo sviluppo straordinario della ricerca scientifica e tecnologica pare garantire anche in un contesto di forte secolarizzazione). Ma sotto questa imma-

gine formalmente compatta (riproposta nelle due interviste concesse da Sunny Singh a Jaydeep Sarangu e Nilansu Agarwal, che escludono ogni "divided frame of mind" in uno scrittore appartenente senza compromessi al solido patrimonio della tradizione indiana) brulicano differenze di ogni sorta – regionali ed etniche, sociali e culturali, economiche e religiose – che sembrano sancire il trionfo della disomogeneità. Esempari al riguardo (accanto alle riflessioni di Anita Nair in *The Feel of India* sulla *forma mentis* indiana nella sfera del quotidiano) sono il saggio di M.J. Akbar, *Indian Muslims: Where Have They Gone Wrong*, e la Lezione Magistrale di Amartya Sen, *Identity Illusion and Violence*. Akbar si sofferma sul caso dei musulmani indiani che, pur costituendo da sempre una minoranza, sempre si sono considerati "indiani" a pieno titolo anche dopo la *Partition*, ma che in epoca recente hanno cominciato a riconoscersi in maniera esplicita come tale: una presa di coscienza della propria identità che rischia di tradursi, come di fatto è avvenuto, in scelte di violenza, come sostiene con toni critici e a tratti aspri anche Suhayl Saadi in *The Hot Metropolis*, stigmatizzando il fondamentalismo islamico.

Il tema dell'identità che genera o degenera in violenza si ritrova nelle pagine di Amartya Sen, che s'interroga altresì sull'ipotesi che l'inseguire identità specifiche e separate conduca a forme potenzialmente pericolose di illusione. Riconoscersi "minoranza" con una propria "identità", individuale o collettiva che sia, significa infatti diversificarsi comunque dall'"altro", nei cui confronti si prende a ragionare in termini di "appartenenza" o "non appartenenza". E' questo un problema di fondo, giacché da un lato investe a livello capillare ogni manifestazione di diversità, a partire dal "genere" (non a caso il volume abbonda di voci femminili e dedica ampio spazio alle problematiche della donna); dall'altro, si pone in conflitto con la logica della globalizzazione vista nei suoi riflessi più svariati, dalla *miscegenation* alla diaspora. Di tale intricatissima doppia anima sono ulteriori testimonianze gli scritti

Postcolonial and Transnational Paradigms in Jhumpa Lahiri's Novels di Sunita Sinha e Mukhtar Mai: In the Name of Honour di Bapsi Sidhwa e l'apologo Call a Pretty Woman di Selina Sen.

Alle valenze e ai risvolti linguistici di un processo che assomma in sé pulsioni localistiche e tendenze globalistiche offre un contributo sostanzioso il nuovo capitolo del lessico *in progress* di Indian English, redatto da Alessandro Monti, Federica Musso e Giulia Tedesco e dedicato alla lettera C, uno strumento ormai indispensabile per chiunque intenda misurarsi con la storia e la realtà concreta del Subcontinente, dall'età coloniale ai giorni nostri. Il dizionario, unico nel suo genere e affascinante già in sede di semplice lettura, trascende i confini della pura ricerca filologica, attingendo materiali dalle fonti più disparate nello spazio e nel tempo. Su un versante parallelo, *The Discourse of Resistance: A Study of Arundhati Roy's The God of Small Things* di Jaydeep Sarangi indaga il ricorso a forme di "unauthorised English" come strumento letterario di trasgressione desunto dalla sfera del quotidiano. L'ampiezza di orizzonti del volume trova infine conferma nelle sue originali escursioni nei territori dell'architettura (*Learning from Bombay. An Urban Research Experience of the 1st Faculty of Architecture of the Polytechnic of Turin* di Subhash Mukerjee) e della musica (*Reading Indian Classical Music and Listening to Indian Stories. Based on the Reading of The Accompanist by Anita Desai and The Housewife by Ruth Praver Jhabvala* di Riccardo Battaglia), in un suggestivo e vorticoso gioco a tutto campo. —

Anne de Vaucher

Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris Stock, coll. "Un ordre d'idées", 2009, pp. 406

Historienne, sociologue, écrivain, Régine Robin est l'auteur d'une ving-

taine d'ouvrages, en particulier d'un roman d'une très grande importance pour les lettres québécoises, *La Québécoise*, (1983) qui est une longue traversée de la ville de Montréal mais qui marque surtout le début de l'écriture migrante au Québec. Française d'origine, universitaire française et canadienne, elle est professeur émérite de l'université Uqam - c'est en vérité une citoyenne du monde et son oeuvre critique et romanesque en est le vaste miroir.

La mémoire des origines est chez elle un thème obsédant - Régine Robin est juive polonaise et sa famille a été décimée par les persécutions raciales - et ce thème se marie presque toujours à l'exploration de l'espace urbain des grandes villes, à la recherche des quartiers d'émigration, des quartiers juifs en particulier. Sa démarche s'inscrit dans le sillon de Walter Benjamin, connu pour son étude sur les passages de *Paris, capitale du XIXème siècle* (1939), mais elle s'en éloigne car sa flânerie urbaine, de nature essentiellement sociologique, s'attache davantage à la notion des non-lieux (Marc Augé) de la périphérie et des banlieues fragmentées, des terminus des transports en commun, des ponts, des échangeurs, plutôt que du centre et des monuments qui célèbrent l'histoire d'un pays ou d'une ville. Son projet est celui de traverser de bout en bout les villes, en métro ou en autobus, d'aller à la limite extrême de ces agglomérations inachevées, toujours en voie de transformation.

A la base de cette démarche, *l'amour des villes*, titre qu'elle donne d'ailleurs à l'introduction de *Mégapolis*, qu'elle explique ainsi: *Mon amour des grandes villes ne me laisse pas de repos. Il faut toujours que je sois là où je ne suis pas (p.10)... je ne suis que dans et par les villes, mais elles me fuient, je les aime parce qu'elles m'échappent constamment*" (p.11). De cet amour-manque elle essaie de dégager sa propre poésie (*Vers une poésie des mégapoles*, titre de sa première partie) car chaque écrivain a la sienne: chaque ville est vue comme un collage, perçue comme un réceptacle de traces sensibles, avec ses bruits, ses

lumières, ses texts (tags et graffitis) son métro, ses autobus, le flux de ses gens anonymes; elle la regarde, l'écoute pulser, elle respire ses bruits", elle est fascinée par ses néons, tout en se mesurant continuellement à la diversité, à l'hétérogène, à la démesure: bref, elle fait corps avec la ville, elle dialogue avec elle, "elle me parle, je lui parle" (p.143). Il s'agit donc bien, chaque fois, d'un acte autobiographique. Cette poésie va se parfaire, bien évidemment, avec le temps et l'écriture.

Après de longues déambulations dans Berlin, inspirées encore une fois de Walter Benjamin, qui donnent lieu à la publication d'un livre important *Berlin Chantiers* (Stock, 2001), nous la retrouvons ici dans ce long essai sur quatre mégapoles: New-York, Los Angeles, Tokyo, Buenos Aires et Londres, mais en réalité beaucoup d'autres capitales sont évoquées comme Le Caire, Dubaï, Montréal, Venise, Pékin, Shanghai, Paris, dans un esprit de perpétuelle confrontation. Chaque partie consacrée à ces quatre villes est précédé d'un plan de métro, point de départ et d'arrivée de tout déplacement de l'A., table d'orientation indispensable à sa prise de possession de l'espace urbain. Ces traces de la ville sont vécues avec la nécessité maniaque (sic) de tout noter, non seulement à travers des sensations personnelles, mais en faisant appel à tous les médias confondus, le livre, la photo, le cinéma pour "s'imbiber" toujours davantage de l'atmosphère de la ville (voir la très riche bibliographie, diversifiée et sélective), ce qui donne au récit une richesse et une multiplicité de points de vue assez remarquable. Grâce à l'emploi de ces médias l'A. change continuellement son angle de vision et donne la parole à des personnages de romans ou à des héros de cinéma ou des gens du peuple, inspecteur de police, chauffeur de taxi ou de métro. Dans cette vision décidément très postmoderne, le lecteur découvre ainsi, au fil de sa lecture, des capitales très différentes de l'image qu'il peut s'en faire habituellement: New York, c'est Broadway, parcouru à travers un livre de photographies faites à bord d'un taxi (*Drive -By Shootings*

de David Bradford), c'est le massacre du 11 septembre 2001, à 8h48, revu à travers le regard d'un conducteur de métro, Carlos Johnson, ce sont les quartiers multilingues de Brooklyn où l'on parle yddish et espagnol, où aucun étranger ne va jamais. Los Angeles, ville d'images et d'illusions transmise par les films d'Hollywood, est en réalité une ville violente pleine d'actions criminelles, le savions-nous? Un inspecteur de police des romans de Michael Connelly nous en parle.

Chaque capitale donne à l'A. l'occasion de varier jusqu'au vertige ses plans de vision, ses références littéraires ou cinématographiques, car il y a une certaine frénésie, dont l'A. est parfaitement consciente, à représenter cette traversée incessante des villes ("je suis un travelling permanent"), mais parfois cette impossibilité à les encercler. Londres en est l'exemple patent: mouvante, insaisissable, impossible à cerner dans sa globalité, c'est une "ville éclatée en multiples villa ges", une ville où règne "le messthetic", l'esthétique du capharnaüm, comme l'appelle Régine Robin. De là son extraordinaire magnétisme où toutes les races se retrouvent et se sentent *londoner*: "N'est-ce pas le destin des mégapoles de permettre aux identités semi-détachées, diasporiques, fluides déterritorialisées, de se développer?" (p. 368). L'auteure, poursuivie par ses ombres et ses fantasmes, par la petite femme de Snow, son clone, de capitale en capitale est en réalité à la recherche d'un lieu urbain de l'entre-deux, où elle se sentirait chez elle et ailleurs, où elle pourrait continuer à traverser les langues. A la fin du compte, prise de mélancolie "cette mélancolie des villes fait partie de moi depuis toujours" (p. 375) elle prend du recul par rapport à ces quatre mégapoles qu'elle a parcourue frénétiquement et, dans un dernier chapitre qu'elle intitule *Ni Venise, ni Dubai, ni Shanghai* elle se propose de trouver un point de chute où réaliser un rêve, son rêve? "Pourquoi pas Montréal?" Une mère retrouve sa fille sur un terrain d'entre-deux où elles posent leurs valises, lasses de vagabonder.

Mégapolis, est un livre passionnant, d'une extrême richesse, peut-être trop, d'ailleurs, mais ce sont *Les derniers pas du flâneur*, il n'y aura pas d'autres traversées urbaines, tout au moins en écriture. L'auteure cède le pas symboliquement à la future flâneuse de Londres, Rebecca, sa petite fille. Au-delà de la représentation de ces postmétropoles, ce qui touche davantage le lecteur averti, c'est la perception d'un parcours de vie blessé dès l'enfance, une errance existentielle, une mélancolie profonde qui sous-tend l'extrême dynamisme de ces textes urbains. ▬

Roberta Cimarosti

Diasporic Subjectivity and Cultural Brokering in Contemporary Postcolonial Literatures.

Edited by Igor Maver, Lexington Books, Plymouth, 2009

.....

Come ben indica il titolo, in questo ricco volume la scrittura diasporica in esame non riferisce di movimenti forzati, comunità disperse in luoghi dove madrepatria e madrelingua originarie restano i maggiori punti di riferimento: ci troviamo, infatti, in terreno diasporico-metropolitano di stampo psicologico-culturale e persino, in qualche caso, turistico. A distanza di dieci anni, abissi concettuali dividono queste diaspore da quelle descritte e concettualizzate nel *Black Atlantic* di Gilroy (1993) o del *Global Diasporas* di Choen (1997), in cui la categoria critica e letteraria diasporica non include le migrazioni finalizzate alla colonizzazione e loro affiliate, né gli spostamenti individuali volontari dal paese d'origine. I termini *Diasporic Subjectivity* e *Cultural Brokering* del titolo focalizzano brillantemente il genere di scrittura diasporica in questione: il viaggiatore migrante degli anni attuali, divenuto cittadino del global village e il suo investimento in tale transizione che *dovrebbe* fruttargli una dimensione esistenziale e culturale più vantaggiosa. Il condizionale è d'obbligo,

dato che le vicende di cui ci viene dato ampio e accurato resoconto da dieci esperti consolidati nelle diverse aree geografiche e culturali toccate (Canada, Australia, Nuova Zelanda, Caraibi, Africa e Gran Bretagna), quasi mai si concludono positivamente caratterizzandosi invece per la serie di interrogativi, anche drammatici, che pongono ai lettori, agli individui, alle società odierne: quelle che i soggetti diasporici si lasciano alle spalle (le tradizioni patriarcali intrise di mitologia, religione e superstizione di Trinidad, Barbados, Senegal, Somalia, Costa D'Avorio) e quelle in cui si trasferiscono (Toronto, Vancouver, Londra, Parigi, Berlino) alla ricerca di condizioni confacenti un'individualità esigente e complessa, sorta grazie o a causa dell'occidentalizzazione progressiva all'indomani delle indipendenze coloniali.

I testi analizzati così come i discorsi critici, abitano o meglio attraversano una panoramica della letteratura diasporica offrendoci alla fine un'amara presa di coscienza sulla condizione contemporanea oppure descrivendo il frizzante esprit del non-abitare casa, famiglia o nazione (semmai solo ri/visitati) e di insediarsi piuttosto entro ideali pratici di flessibilità e movimento continuo. Uno stato di cose allettante se può contare su uno status, non precisamente sociale – la società tende a essere un luogo esotico perché estraneo per l'individuo di passaggio o non integrato – ma certamente economico. La *liquidità interiore* del soggetto diasporico contemporaneo, ovvero la caratteristica base che gli permette lo slittamento nello spazio, un'esistenza *overborder, transnational*, corrisponde alla quantità di denaro di cui dispone, o sul quale il mercato accademico o editoriale assicurano può contare. E' in tal senso che i due termini chiave, *subjectivity* e *brokering*, sono geniali nel veicolare il lato oscuro quanto fondante di queste nuove scritture diasporiche, i cui protagonisti sono assoggettati, vittime – magari anche consenzienti e felici del mercato globale che ne sfrutta le storie biografico-letterarie lasciandosi a sua volta sfruttare. (Un aspetto sottolineato dai saggi di Chantal Zabus e Silvia Albertazzi).

Sembrerebbe, a detta di Zabrus, di trovarsi in un clima in cui l'impero, coi suoi post schizofrenici fatti di Altri e di Sé, Centri e Periferie, ha lasciato il campo al vampiro.

Chiediamoci nuovamente, rispolverando a mente le pagine del volume, Che cos'è il soggetto diasporico degli ultimi anni e in cosa si distingue la sua produzione letteraria? Il suo spazio esistenziale è composito, transcontinentale, quindi multilingue quindi costantemente 'traduttivo'; l'atteggiamento non certo tradizionale ma schietto e trasgressivo a diversi gradi di tollerabilità, slegato da costruzioni sociali fisse, famiglie, società, nazioni, entro-da-verso cui si muove con disinvoltura ma grande problematicità a vari stadi, di cui riempie pagine di libri, che noi leggiamo, in cui nei casi più spudorati spara a zero sulle definizioni del mondo e le categorie sociali che considera ipocrite o inadeguate, sapendo, a volte, che così i numeri delle vendite moltiplicano. Fatto sta che, registrati i concetti base, gli elementi su cui la soggettività diasporica contemporanea è costruita da critici e scrittori (non è chiaro in quale ordine: forse, coerentemente, sparso) un'altra domanda sorge spontanea? Cosa differenzia la letteratura da uno scritto, magari creativo, di sociologia o antropologia o psicologia? L'Io scambiato con il soggetto biografico itinerante e trainato dalle sirene giornalistiche dell'ego, è spesso la vittima di queste transazioni transculturali i cui pezzi sono raccolti da una critica che basa i meccanismi generatori del proprio pensiero su ulteriori postulati critici e anche quando fa riferimento a teorie formulate da noti autori, come Brathwaite, preferisce citare le parafrasi contenute in altri testi di critica piuttosto che appellarsi direttamente all'originale. Forse coerentemente disdegnando autorevolezza, originalità, della fonte?

In realtà molte di queste domande trovano risposta nel fatto che la scrittura diasporica studiata in questo volume riguarda soprattutto il Canada e ha origine nel multiculturalismo che è la politica ufficiale di questa nazione e di cui certa scrittura diasporica potrebbe considerarsi un sottogenere

o un taglio critico. I primi tre saggi sono squisitamente canadesi e definiscono il campo diasporico in oggetto: le diaspore 'culturali' nelle grandi città britanniche, statunitensi e canadesi dove stanno dando il meglio di sé animando una 'post-art' che disconosce forme intere, unitarie, integrali, univoche, cristallizzate. Il saggio di Carol Ann Howell, "'Not Belonging but Longing": Shifts of Emphasis in Contemporary Diasporic Writing in English Canada", passa in rassegna le tappe politiche del multiculturalismo canadese in corrispondenza allo sviluppo del genere letterario diasporico che, spiega Howell, negli ultimi anni ha intrapreso un cammino individuale. A questo proposito, il saggio di Igor Maver, "Canadian New Diasporic Writing and Transnational/Borderland Literary Identities", spiega come tale produzione diasporica canadese si sia diffusa su scala mondiale giungendo a trascendere tradizionali parametri critici tipici del postcoloniale e principi di appartenenza in nome di una fluidità trasbordante. Infatti, il saggio di Smaro Kamboureli, "The Diaspora Writes Back: Cultural Memory and Michael Ondaatje's *Anils's Ghost*", dimostra che il 'tradizionale' *writing back* è ora un dialogo di ricongiunzione con la madrepatria. Su questo stesso piano di co-abitazione, va letto anche "Translational Identities and the Emigré Experience" di Timothy Weiss e "Between the Island and the City: Cultural Brokerage in Caribbean-Canadian Short Fiction" di Carmen Birkle. Entrambi analizzano lo slittamento della soggettività caraibica entro quella canadese e la condizione ibrida e problematica che ne risulta in alcune opere di George Lamming e V.S. Naipaul prodotte in Gran Bretagna, esempi di processo traduttivo a ostacoli dalla cultura d'origine a quella di partenza, e di Austin Clarke, Dionne Brand e Shani Mootoo nelle grandi città canadesi.

E' nel cuore del volume, nel saggio di Susan Ballyn "The Child of New Norcia: Alf Taylor's Poetry" e di Melissa Kennedy, "The Englishness of Maori Writing", che siamo costretti a ripensare alla diaspora in senso

meno culturale che storico, quindi drammatico e irreversibile e a scontrarci con i paradossi in cui incorrono gli sviluppi di questo genere letterario. La poesia di Taylor parla del trauma subito dai meticci aborigeni della *Lost Generation*, la cui ibridità il governo australiano decretò di disperdere e cancellare prelevando decine di migliaia di bambini nati da donne aborigene e uomini bianchi per rieducarli ed evitare la continuazione dell'etnia locale, un fenomeno che fu pienamente riconosciuto solo negli anni '90. Nelle *Settler Colonies* del primo '900 infatti, si svolge il sogno e l'incubo di un mondo completamente bianco, nel perseguimento del quale si praticano mostruosità eugenetiche e forme estreme di razzismo; è all'indomani di tutto ciò, che sorge la spinta multiculturale. L'impatto devastante degli europei sui territori colonizzati inserito al centro del volume, fa sorgere il dubbio sull'opportunità di definire 'diasporici' spostamenti che nulla hanno a che fare con le migrazioni forzate che pur continuano a scalfire il globo. Melissa Kennedy solleva un'ulteriore contraddizione all'interno dell'estetica diasporica, interrogandosi sul perché la letteratura Maori, da lungo intrecciata alla tradizione letteraria britannica, debba essere riconosciuta soltanto entro parametri postcoloniali e sia respinta dall'ambito più generale della cultura europea. La quale si ostina a credersi un monumento monolitico con qualche decorazione esotica mentre invece è una civiltà ibrida, resasi tale in tempi moderni attraverso la forza esercitata sugli Altri. "While the usefulness and suitability of postcolonial theory to Maori fiction is widely accepted, the question of the place of Maori writing within Western literature at large, and particularly the influence of its European roots, is less certain and more problematic." (p.101) Eppure l'adesione dei nativi alla poesia romantica inglese, spiega Kennedy, ha aiutato Maori e Pakheia a creare quella "emotional belonging" (p. 105), il senso d'appartenenza al territorio colonizzato rendendolo transculturale (contrariamente a quanto avvenuto in Sud Africa). Anche

Chantal Zabus, nel saggio “The Afrosporic Migration of Genital Alterations to the New Europe: Trauma, the Law and the Internet”, mette a fuoco il vecchio continente: che ruolo sta svolgendo all’interno delle attuali dinamiche culturali? Nelle grandi città, le cui cliniche operano i genitali violati di tante donne africane, le vicende intime di molte protagoniste divengono – coadiuvate da mediatori o broker culturali – storie e immagini sensazionali schiaffate su pagine web e non, creando, ci si deve chiedere, una nuova forma di *misrepresentation* delle culture africane di cui continuiamo a sapere poco o niente?

“Diaspora in the Family: Father and Mother Figures in Canadian Theater”, puntuale ed esaustivo saggio di Giulio Marra, ci riporta in territorio strettamente canadese, a seguire molte trame di molte vicende e drammi famigliari in cui l’evento cardine è il crollo, la disgregazione e la liquidazione vera e propria del *pater familias*, uno smembramento di poteri e valori tradizionali che rispecchia le vicende socio e storico-politiche canadesi dagli anni ’50 a oggi. Un intervento esaustivo che traduce in termini letterari e scenografici tecnicismi e definizioni del genere diasporico canadese contenuti nell’intera prima parte del volume, le cui varie sfaccettature teoriche e classificazioni acquistano sembianze e spessori umani. Se tra le molte riflessioni su personaggi e situazioni famigliari, si coglie una certa diffidenza verso le nuove prospettive anarcoidi della scena contemporanea, il saggio di Silvia Albertazzi, ci mette di fronte il peggio al di là di ogni attesa, riportandoci in Gran Bretagna – dove tutto cominciò molto tempo fa... “Nirpal Sing Dhaliwal’s *Tourism: How to Exploit Diaspora and Live Happily Ever After*”, chiude platealmente l’ampia carrellata sul mondo diasporico mostrandoci i pericoli che sta correndo: da un lato piegato dal peso di volumi politicamente-correct “migrant ethno-mélo” (p.165), quali *White Teeth* e *Brick Lane*; dall’altro calpestato da scrittori capaci di trasformare l’esperienza delle diaspore in vacanze stabili nei luoghi dove abita-

no, in cui il nuovo cittadino errante è un turista fieramente fuori luogo a casa propria. ▾

Sara Florian

Gemma Robinson, *University of Hunger, Highgreen, Northumberland: Bloodaxe Books, 2006, pp. 320*

.....

Nel passare dal manoscritto antico a quello moderno e dall’ambito contemporaneo a quello post-coloniale, l’analisi critica passa fasi di transizione che implicano un diverso approccio al lavoro, anche se tale analisi nasce comunque da un ambito filologico, e come ci ricorda Starobinski, l’ecdotica, ovvero l’arte di redigere testi con annotazioni critico-filologiche, pretende che siano operate delle discriminazioni, dei vagli. Applicare la critica genetica a un testo letterario o poetico post-coloniale, più specificamente caraibico, significa applicare una disciplina relativamente nuova a testi che possono essere più o meno contemporanei alla disciplina stessa, a differenza di un testo classico che invece è stato analizzato in un primo momento secondo criteri puramente filologici e solo in seconda istanza genetici. Il testo poetico caraibico difficilmente ha una fonte locale e più spesso essa è da ricercarsi in una tradizione scritta culturalmente lontana, prevalentemente europea, o in una tradizione orale africana. Per questo motivo può essere proficuo applicare la critica genetica a un testo poetico caraibico. Ma ci sono altri vantaggi nell’usare questo parametro critico per la poesia dei Caraibi: innanzitutto può risultare possibile e persino necessario entrare nelle vicende private dello scrittore in questione; in secondo luogo, per il noto motivo che in un testo poetico l’eliminazione, l’aggiunta o la sostituzione di un singolo termine, o uno spostamento semantico o metaforico, possono variare di molto il significato globale del testo; in terzo luogo-sono proprio i paratesti o i peritesti che spesso permettono di colmare vuoti lasciati a

causa di problemi di censura politica, o di versioni storiche ufficiali che proprio il filone ermeneutico all’interno degli studi post-coloniali è riuscito a integrare e/o rettificare recuperando storie rimosse e vicende personali.

Questa premessa, non compresa nell’ultima e mai così esaustiva edizione della raccolta poetica omnia del guyanese Martin Carter intitolata *University of Hunger* (dall’omonima poesia di Carter e titolo di una raccolta di poesie uscita nel 2006), è indispensabile per chiarire i criteri secondo cui Gemma Robinson ha ordinato i testi. Il volume, che riunisce l’intero corpus poetico pubblicato di Carter con l’aggiunta di qualche inedito, contiene note e commenti alle singole poesie, frutto dell’utilizzo dei manoscritti dell’autore, tra cui molti di proprietà della moglie Phyllis Howard, che ha inoltre messo a disposizione della studiosa carte personali e molti scritti non dati alla stampa.

Nato nel 1927 a Georgetown, capitale della Guyana britannica, Carter vi è morto a 70 anni, letterato poco incline a muoversi sulla scia della *‘windrush generation’*, come invece molti suoi contemporanei e/o conterranei (come, ad esempio, Wilson Harris). La Guyana era stata colonia olandese dal 1616 al 1814, anno in cui le tre province di Berbice, Demerara ed Essequibo diventarono britanniche, fondendosi nel 1831 in una sola provincia. La sua poesia è caratterizzata da una spiccata tendenza all’intimismo, ma combina riflessione autobiografica alla ricerca di elementi comuni nella vita sociale e politica del suo Paese. Tanto è vero che la sua poesia potrebbe definirsi ‘politica’ poiché spesso invita e incita all’azione di resistenza e a una presa di coscienza politica per l’affermazione nazionale e identitaria. Carter ha cominciato a scrivere e pubblicare le sue raccolte di poesie a 21 anni, nel giornale guyanese *Kyk-Over-Al* (scritto anche ‘Kyk-over-al’ o ‘Kykoveral’, termine d’origine olandese che indicava un forte in rovina), diretto da A.J. Seymour. Alcuni degli editori più famosi di Carter sono stati Stewart Brown, David Dabydeen,

Neville Dawes, David De Caires, Miles Fitzpatrick, Ian McDonald e A.J. Seymour. A quest'ultimo appartengono dei manoscritti di Carter custoditi nella libreria nazionale di Georgetown (A.J. Seymour Collection). Quando nel 1993 Carter fu colto da un ictus, non potendo parlare e scrivere come prima affidò i suoi manoscritti a Seymour per farli pubblicare in *Kyk-Over-Al*; per cui Carter dettò "Horse", "No Easy Thing" e "The Poems Man" a Vanda Radzik, co-editor del giornale *Kyk-Over-Al* per la sua raccolta del '93 *Bitter Wood and Four Poems from Kyk-Over-Al*. La formazione di Carter non fu universitaria a differenza di poeti e letterati famosi come Walcott o Brathwaite, ma questo non sembra aver influito né sulla sua carriera lavorativa (nel '75 ha lavorato all'Università di Essex e a quella di Georgetown, nel '89 vinse il Guyana Prize for Literature), né tanto meno politica, dato che fondò il PPP (People's Progressive Party) a 23 anni; nel 1958 fu impiegato al British Council di Georgetown; dal 1967 al 1970 fu ministro dell'informazione e della cultura e rappresentante della Guyana presso le Nazioni Unite; negli anni '70 era tecnocrate del PNC (People's National Congress).

Il lettore, che ovviamente non ha accesso ai manoscritti integrali deve far affidamento sull'analisi, i collegamenti e le conclusioni di Robinson, che puntualmente rende conto delle fluttuazioni testuali indicando le varianti che precedono la versione pubblicata di ciascun testo. Ciò di cui maggiormente ci si rende conto attraverso una tale complessa lettura dei testi, è l'inclinazione di Carter al rimaneggiamento e all'espansione. La Robinson, infatti, riscontra soprattutto revisioni che alterano il testo di partenza in senso aggiuntivo contrariamente a ciò che sembrano suggerire i testi pubblicati, tipicamente molto scarni e addensanti il significato.

I criteri editoriali decisi dalla genetista, considerato lo scopo divulgativo del volume, seguono due principi: il mantenimento di un ordine editoriale basato sui raggruppamenti voluti da

Carter, soprattutto per le raccolte che maggiormente caratterizzano e definiscono il suo corpus poetico, ovvero *Poems of Resistance*, *Poems of Succession* e *Poems of Affinità* (la prima e la terza raccolta infatti hanno avuto rilevanza fondamentale nella situazione politico-sociale guyanese degli anni '50 e '70); il rispetto dell'ordine cronologico di pubblicazione per quanto riguarda i testi delle altre raccolte.

In totale la silloge contiene 169 poesie comprendenti i testi pubblicati, qualche inedito e qualche scritto in prosa nonché accurate annotazioni di carattere critico-genetico appunto. Il cospicuo corpus degli inediti di Carter invece, non compreso nel volume, è costituito dai seguenti testi: 34 poesie per cui non esiste alcun manoscritto; 1 poesia per cui non esiste un manoscritto ma una copia pubblicata con correzioni a inchiostro di Carter conservata nella A.J. Seymour Collection alla National Library di Georgetown, Guyana; 27 poesie in brutta copia o bozza; 32 poesie in bella copia su manoscritto, di cui una dedicata a Janet Jagan (moglie di Cheddi Jagan, uno dei leader del PNC), 4 non datate e non contenute nella collezione A.J. Seymour ma contenute anche nel manoscritto di *Poems of Succession*; 27 poesie in bella copia non su manoscritto di cui 2 inedite, e 8 in possesso di Ian McDonald; 46 poesie dattiloscritte; 2 poesie tra le carte private.

Per orientarsi tra la serie di edizioni e di materiali inediti che il volume propone, è forse utile tenere a mente qualche punto di riferimento contestuale, come lo stretto rapporto di Carter con la politica, sia sul versante del coinvolgimento personale che del suo interesse per la politica internazionale (leggiamo infatti dei discorsi politici che il fratello gli mandava da Londra (dove frequentava l'università e dei discorsi di Churchill che Carter seguiva alla BBC); l'importanza dei giornali nella tradizione editoriale e letteraria guyanese e più in generale caraibica; il fatto che ad oggi rimangono solo le bozze corrette di *Poems of Succession* e pochi altri manoscritti autografi (la Robinson rileva l'impossibilità di

disporre cronologicamente in modo preciso le composizioni di Carter, che non sempre datava le sue poesie).

Se si considera la grande importanza che rivestiva la tradizione giornalistica nell'entroterra guyanese durante gli anni '50 e '60, si può capire perché molte liriche di Carter vi siano state pubblicate, o perché alcuni dei suoi manoscritti siano stati affidati ai loro direttori. Infatti la cultura giornalistica contribuì ad aprire un dibattito estetico-sociale sul ruolo che la letteratura guyanese poteva avere in epoca ancora coloniale stimolando una coscienza politica e ideali comuni, di cui la colonia, non ancora stata di diritto, era ancora scevra. Come sottolinea Gemma Robinson, la rivista letteraria "Kyk-Over-Al", il cui significato originario rimanda alla colonizzazione, divenne uno strumento di coesione, che poteva rivelare un intento euristico nel forgiare una coscienza comune e una comune matrice culturale nel popolo guyanese. —

Giuseppina Botta

Edward C. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, London, Bloomsbury, 2006; Sullo stile tardo, Il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 166

.....

Il testo di Edward Said *On Late Style*, apparso nel 2006, a tre anni dalla morte dell'autore, consegna ai lettori un insieme di saggi e di lezioni che egli non ebbe mai tempo di raccogliere in volume, poiché stroncato dalla leucemia. È un libro sulla morte; o meglio, si tratta di un'opera che esplora le capacità creative di alcuni artisti in quell'anticamera del trapasso che viene definita "lateness", tardività.

Il lettore viene accolto con un immediato riferimento alla scomparsa dell'autore, avvenuta il 25 settembre del 2003, con cui la moglie Miriam C. Said esordisce nella prefazione; ci viene presentato un Said impegnato tra conferenze e stesure di prefazioni,

introduzioni e libri. Un uomo dinamico, dunque, nonostante la logorante malattia, ma, forse, anche per questo, estremamente interessato alle produzioni tarde di scrittori, musicisti e registi.

Sul concetto di tardo e tardività si sofferma a lungo nell'introduzione Michael Wood, amico e collega di Said, che ha editato e assemblato tutti i materiali lasciati dall'autore; i termini tardo e tardività designano una dimensione temporale, ma anche esistenziale, che può assumere varie sfumature: può dissolversi con una lentezza grave e severa, oppure essere inoltrata o lontana in un arco cronologico; può giungere in maniera intempestiva, oppure, ed è questo il punto nodale del testo, essere più vicina alla fine e, di conseguenza, capace di modificare il *ritmo* dell'esistenza stessa.

Nel primo capitolo, "Tempestività e tardività", Said si concentra sulla necessità di improntare le proprie esistenze alla tempestività, ovvero a ciò che è appropriato, consono, in armonia con lo scorrere del tempo. Egli distingue, nell'ambito della costruzione dell'identità umana, tre grandi costanti, su cui si edifica il modello di adeguatezza: l'inizio, la continuità, il decadimento. L'analisi ricade proprio su quest'ultima fase, che vede, per quel che concerne gli artisti esaminati, un cambiamento di direzione e la creazione di un nuovo codice comunicativo.

L'indagine dell'autore si apre con Theodor W. Adorno e Ludwig van Beethoven. Con un sistema a scatole cinesi, Said ci accompagna attraverso le considerazioni di Adorno su Beethoven, che si intersecano con le proprie, in un nugolo di osservazioni che portano a una prima definizione dello *stile tardo*, o, nelle parole di Adorno stesso, *Spätstil*. La riflessione del filosofo tedesco sullo stile tardo di Beethoven muove dall'analisi delle opere composte nel cosiddetto terzo periodo dell'artista: le ultime cinque sonate, la Nona sinfonia, la *Missa Solemnis*, gli ultimi sei quartetti per archi, le diciassette Bagatelle per pianoforte. A partire dal 1818, il musicista comincia a sentire il peso dell'età, l'incapacità di perseguire quella tem-

pestività che aveva costituito tanta parte della sua vita, e che lo vede gradualmente isolarsi dagli altri, anche a causa della progressiva sordità. Ma l'infermità non gli impedisce di "fare musica"; anzi, proprio questa menomazione gli consente di intraprendere un percorso inedito, contraddistinto dalla fine di una ricerca ossessiva di armonia e organicità. Le opere tarde di Beethoven sono per Adorno frammentarie, imprevedibili, e per alcuni versi inconciliabili. L'attenzione di Said, si sposta, quindi, direttamente su Adorno, che, parimenti a Beethoven, vive sull'onda della frammentarietà e della mancanza di totalità. Musicista, critico, filosofo, eclettico nella produzione quanto nel vivere quotidiano, Adorno, pur immerso negli agi e nei lussi, sceglie di vivere ai margini di un mondo che cambia in maniera inesorabile. L'opzione di Adorno per lo stile tardo è quasi una ribellione al mutare dei tempi, una volontà di essere diverso dagli altri pur rimanendo sempre uguale a se stesso. Said afferma che la tardività, pur vissuta come esilio, pur nella propria tragicità, costituisce una modalità di vivere l'ultimo frammento che conduce alla morte senza rimpianti o timori.

Il secondo capitolo, dal titolo "Ritorno al diciottesimo secolo", si concentra sulla figura di Richard Strauss; anche questa volta, le sue osservazioni vengono filtrate da quelle di un altro critico, Glenn Gould, che costituirà materia per il sesto saggio.

Il pianista e intellettuale canadese definisce Strauss un grande artista in grado di sfruttare appieno le possibilità armoniche tardoromantiche. La caratteristica dello stile tardo di Strauss, infatti, consiste di "vestire" le sue musiche, composte durante l'era hitleriana, di abiti settecenteschi che contribuiscono a innalzare il diciottesimo secolo a simbolo culturale. Opere come *Capriccio*, *Arianna* e il *Cavaliere della rosa*, pur mettendo in scena gli sfarzi, le voluttà e la volubilità dell'aristocrazia del Settecento, offrono anche uno spunto per la discussione circa i problemi del teatro, la fine del cosiddetto "bel canto italiano", e, soprattutto, circa la

superiorità o meno della musica rispetto alla poesia, materia, da sempre, motivo di riflessioni e polemiche tra compositori e librettisti. Said sostiene che Strauss stesso, quasi come una nota stonata in una composizione armonica, si ponga nell'ambito del panorama musicale del Novecento come una voce dall'effetto dissonante per costruire una sorta di isola felice in cui rifugiarsi dall'incombere degli eventi sconcertanti della sua contemporaneità. Dunque anche Strauss, così come Adorno e Beethoven, sceglie di vivere la tardività nella condizione di *outsider*, rifugiandosi in un'epoca in cui la musica, lungi dall'essere depositaria di verità metafisiche, ha come obiettivo la gradevolezza e la godibilità, attraverso cui il musicista trasmette il tono di sereno ripensamento di tutto il proprio mondo poetico, talvolta con venature di lontananza e di malinconia.

La personalità di Glenn Gould, introdotta nel secondo capitolo, è al centro del sesto, dal titolo "Il virtuoso come intellettuale". Ciò che sorprende è la grande minuzia con cui Said descrive il pianista durante i concerti: l'atmosfera rarefatta, la sedia più bassa del normale, la gestualità da direttore di orchestra, l'abitudine di canticchiare nel corso dell'esecuzione. Tutti particolari che connotano, con pochi tratti, l'estrosità ma anche il genio artistico del musicista canadese.

Said rileva che, mentre la maggior parte dei suoi contemporanei optavano per un repertorio che si basava su Liszt, Chopin e Rachmaninoff, Gould operò una scelta molto coraggiosa; infatti, suonare Bach a metà degli anni Cinquanta significava rivolgersi a un pubblico di nicchia. Anche qui l'anacronismo costituisce il credo di un artista che si rivolge al passato per dare voce al suo estro creativo. Gould non si limita a riportare in vita, o all'orecchio, dell'ascoltatore le musiche di Bach, ma confeziona per esse una nuova veste. Said osserva che il pianista canadese non si limita a una pedantesca esecuzione (o interpretazione) del repertorio di Bach; Gould si immerge nel significato più profondo dell'opera del musicista tedesco, e la reinterpreta attraverso i filtri della

propria soggettività. La sua grandezza consta proprio nel fatto che, più che rendere la musica fruibile agli ascoltatori, vi lavora dall'interno, dalla parte del compositore, obbligando il pubblico a una sorta di riflessione critica sull'opera, anziché a una somministrazione passiva. Said conclude che il messaggio di Gould risiede nell'individuare, nell'ambito della produzione musicale, la possibilità di comporre e ricomporre alterando ritmi, toni e fraseggi, quasi che la composizione non si limiti alle note scritte sullo spartito. Si tratta, in altre parole, di manipolare il tempo, vestendolo di forme nuove.

L'argomento centrale del terzo capitolo, "Ai confini di *Così fan tutte*", è la musica; Said analizza, questa volta, lo stile tardo di Mozart nella terza e ultima delle sue tre opere italiane scritte su libretto di Lorenzo da Ponte. Si tratta di un'opera di rottura rispetto alla produzione precedente, e non soltanto perché viene scritta in un momento particolare della vita di Mozart, contrassegnato da problemi economici e da una lunga separazione dalla moglie, ma anche e soprattutto dalla volontà di cimentarsi in una nuova sfida. Said fa notare che, se a un livello superficiale *Così fan tutte* si presenta come uno spettacolo disimpegnato e giocoso, in realtà contiene una rigida struttura interna basata su dinamiche tutt'altro che inconsistenti. All'inizio vi è, infatti proprio il gioco, una scommessa che Don Alfonso, saggio e navigato uomo di mondo, fa con due giovani, Ferrando e Guglielmo, circa l'incapacità delle loro fidanzate, Dorabella e Fiordiligi, di essere fedeli. Dietro questa atmosfera di divertimento, travestimenti ed equivoci, si cela, in realtà, la visione sconsolata di Mozart rispetto alla complessità e anche alle amarezze che l'amore può generare. Said rileva come il motivo autobiografico sia centrale, in quanto Mozart, nel corso del periodo di separazione dalla moglie Constanze, dovuto a condizioni di salute di lei, manifestò una certa insofferenza verso i suoi atteggiamenti civettuoli, che lo avevano indotto persino a richiamarla a uno stile di vita più consono alla condizione di donna sposa-

ta. L'irritazione e anche la delusione di Mozart confluiscono nell'opera e non solo nella figura di Guglielmo, che, al momento dello svelamento degli inganni, è l'unico a restare fuori dal coro della riconciliazione del perdono verso l'amata e le donne in generale. Mozart affida la propria visione disincantata alla figura di Don Alfonso, che riflette appieno la sua condizione esistenziale, tanto come artista quanto come uomo maturo. Alfonso è l'artefice, il regista dell'intero intreccio; senza la sua esperienza, il suo "occhio lungo" rispetto alle complicazioni dell'amore, la scommessa e l'intera azione non avrebbero ragione d'esistere. Proprio in quanto allestitore dell'intrigo, egli è già a conoscenza delle pieghe e della conclusione che la situazione prenderà e ciò gli consente, al momento opportuno, di spiegare, con una precisione quasi scientifica, le idee che sottendono alla sua visione. Mozart lo presenta come un uomo anziano, disilluso, ma anche come persona scaltro e in grado di manipolare; si tratta di un personaggio che non si eleva mai a giudice morale, poiché la rappresentazione è costellata di riferimenti alla sua condotta libertina. Lungi dal condannare severamente, egli si limita a dimostrare l'ineluttabilità degli eventi, che non sempre obbediscono alle convenzioni sociali, ma che scivolano irrimediabilmente lungo il loro corso naturale. Per Said il significato intrinseco dell'opera risiede proprio nel reiterarsi di situazioni a cui solo la morte potrà porre fine. E' lei, infatti, la morte, a sostituirsi a qualsiasi tentativo di pacificazione e redenzione; non vi è nell'opera tarda di Mozart una possibilità di consolazione, ma solo una consapevolezza dell'instabilità della condizione umana e dell'ineluttabilità della morte.

Il quarto e il quinto capitolo si discostano dalla musica e si focalizzano su letteratura e cinema. Nel saggio "Su Jean Genet", il tema della morte è molto pregnante. Said conobbe personalmente Genet, e ciò che lo colpì maggiormente di lui fu il suo silenzio, il suo "non dire", anche quando la parola grida tutta la propria supremazia. Nell'analisi di *Les paravento*

(1961) e di *Un captif amoureux* (1986) Said ravvisa tutta la transitorietà della forza della parola, che viene sopraffatta da quella delle immagini, talvolta anche scandalose, non tanto e non solo per i contenuti espliciti, ma anche per una tendenza a demistificare immagini ben cristallizzate nell'immaginario collettivo francese. Genet, per esempio, non rappresenta gli arabi come un popolo "esotico", ricco di tradizioni incomprensibili, ma ne internazionalizza, per così dire, l'immagine, facendone emergere soprattutto la componente nazionalistica. Si tratta di un popolo che combatte per la propria identità, lottando contro forze uguali e contrarie; emblematica, a tal proposito, è la rappresentazione della resistenza opposta dagli algerini nel 1830 ai tentativi di soggiogamento della Francia. La tardività emerge soprattutto in *Un captif amoureux*, scritto mentre Genet è sul punto di morire; l'opera è costellata da immagini di morte, di una morte che però, pur nella sua ineluttabilità, apre verso l'eternità. Said rileva un accostamento continuo tra la morte e il legame madre-figlio, primordiale, indissolubile, oltre la vita. Questa apertura verso l'eternità, è presente anche nel romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo*, e nella sua trasposizione filmica a opera di Luchino Visconti (1963). La finalità di Tomasi di Lampedusa è quella di affidare ai posteri il racconto della storia del suo casato in un momento in cui la condizione della Sicilia, ma anche dell'intero Meridione, stava cambiando. Nel quinto capitolo, Said ravvisa stretti legami tra *Il Gattopardo* e le riflessioni di Gramsci in *La questione meridionale*. In entrambe le opere il Sud è isolato, nella sua arretratezza, nella sua incapacità di seguire il moto del progresso che ha investito il Nord; ma se Gramsci auspica l'instaurarsi di un rapporto tra il proletariato settentrionale e il mondo dei braccianti del Meridione, Tomasi di Lampedusa non manifesta alcuna volontà di compromesso con il mutare dei tempi. Anzi, la sua opera manifesta tutta la fierezza di un mondo aristocratico in decadenza che accetta la propria tardività, intesa in questo caso come

intempestività, ma anche come progressivo accostamento alla fine.

Said individua nella trasposizione filmica del romanzo di Tomasi di Lampedusa una sorta di realizzazione del *trasformismo* auspicato da Gramsci. Il Settentrione, il progresso, è incarnato dall'industria cinematografica, che si avvale della materia meridionale, quindi di uno spaccato della Sicilia di fine Ottocento, che sarà trasformata in un prodotto fruibile. Se il romanzo racconta della fine di un'era, simboleggiata anche dalla morte del protagonista stesso, il film ha la funzione di rendere immortale quel momento, cristallizzandone in qualche modo, la tardività, che così non procederà mai oltre, mai verso una fine.

L'ultimo capitolo, "Barlumi di stile tardo", è diviso in quattro paragrafi che analizzano le proprietà dello stile tardo in Euripide, Kostantinos Kavafis, Thomas Mann e Benjamin Britten. Ciò che accumuna Euripide e Kavafis è senz'altro la capacità di reinterpretare ciò che è familiare in chiave inedita. Nelle parole di Said, Euripide nelle sue opere *Ifigenia e Le*

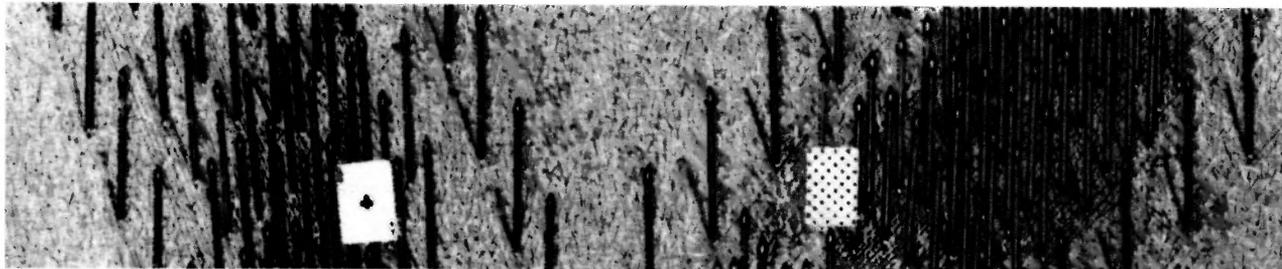
Baccanti, trasposizioni di miti passati, presenta una delle manifestazioni più pure dello stile tardo; Euripide, infatti, non scende a compromessi con le possibilità di giustificazione che la condizione umana presuppone, ma lascia nelle sue opere un senso di ineluttabilità del male che si compie, in maniera cruenta e drammatica. L'inattuabilità del compromesso è viva anche nell'opera di Kavafis, che affida ai suoi versi essenziali l'impossibilità di trattenere tanto il presente quanto il futuro in un attimo che è sempre fuggente, e orientato verso il passato. Il poeta manifesta la condizione di esule, nel tempo e nello spazio, senza mistificazioni, ma con quel sereno disincanto che la tardività, di artista e di uomo, gli consentono.

Nell'ultima parte, dedicata a Mann e Britten, Said mette a confronto due tematiche a lui molto care: la letteratura e la musica. Il paragone tra *La morte a Venezia* e la sua trasposizione musicale *Death in Venice*, consente all'autore di riflettere sulla possibilità di esorcizzare la morte attraverso l'arte. L'immagine di decadenza è alla base tanto dell'opera quanto della

novella, che rappresentano, seppur con codici e tempi diversificati, la necessità di Aschenbach di fuggire in un altrove lontano ed esotico, onde allontanare da sé la sensazione di qualcosa che si sta chiudendo, che volge al termine. Ma l'inevitabilità del declino, chiave costante di tutto *On Late Style*, lo perseguita, persino nella scelta di una città come Venezia che, come Said fa notare, rappresenta, nell'immaginario collettivo di molti artisti, la corruzione, la degradazione, il deterioramento.

Said manifesta in questo libro, tanto eclettico quanto godibile, la volontà di enfatizzare quanto i grandi artisti, pur immersi nel pieno della carriera e delle problematiche esistenziali, abbiano fatto dello stile tardo una modalità di sopravvivenza all'avvilimento degli ultimi anni della loro vita, quando tutto è stato già detto, scritto o composto. *On Late Style*, tuttavia, non è soltanto una riflessione critica circa le possibilità creative tarde di taluni artisti; la scrittura è gradevole, chiara, mai troppo tecnica, e accompagna anche il lettore più ignaro. ▸

africa



Itala Vivan

Damon Galgut, *The Impostor*, Cape Town, Penguin Books (South Africa) 2008; trad.it. *L'impostore*, Milano, Guanda 2009, pp. 249, € 16; traduzione di Silvia Piraccini

Già da qualche anno si è potuto riscontrare che in Italia c'è interesse per il Sudafrica. I giornali pubblicano frequenti (anche se non sempre bene informati) articoli sulla sua vita politica e anche sui fatti di cronaca che avvengono laggiù, mentre i periodici che lanciano idee per il turismo sono zeppi di notizie di ogni genere su quel paese di cui si sottolinea la valenza esotica. E gli editori di narrativa non si lasciano sfuggire un libro sudafricano che possa lontanamente far sperare in un successo commerciale, magari tralasciando i più rari ma anche più interessanti romanzi che meriterebbero davvero maggiore attenzione. Il caso più recente è quello de *L'impostore* che Guanda ha tradotto e ampiamente reclamizzato, quasi si trattasse di un nuovo capolavoro. Invece, ahimé, si tratta di un deplorabile abbaglio.

L'impostore è infatti un tipico prodotto commerciale nel senso deteriore del termine. È cioè un polpettone che combina insieme tutti i classici ingredienti che dovrebbero attirare il lettore (stando ai criteri valutativi dei responsabili commerciali delle case

editrici): l'esotico e desolante paesaggio del karoo; la tenuta di un ricco bianco popolata di servitori meticci e neri, ma fornita anche di una grotta con antiche e bellissime incisioni rupestri, e addirittura (udite, udite) di un autentico leone che ruggisce entro un recinto e viene nutrito con carni sanguinolente; un personaggio bianco ex criminale dell'apartheid che si nasconde da ignoti persecutori e alla fine verrà ucciso, benché per errore; un altro personaggio bianco, piuttosto vagotonico, che si propone, anche se controvoglia, come protagonista di quell'avventura temporanea che è il romanzo; uno stuolo di neri servili e/o imbroglioni, arrivisti o meno, tutti infatuati del nuovo Sudafrica e pronti ad approfittarne in ogni modo; un pizzico di sesso che si vorrebbe *hard* fra il bianco vagotonico e la nera moglie del suo amico d'infanzia.. che altro si può desiderare per avere successo?

Va però detto che le idee di base per questi coloriti ingredienti sono in buona parte di derivazione altrui, anche se Damon Galgut, nell'imitarle, le svuota e le scolorisce. Adam, il bianco vagotonico protagonista è rifatto sullo schema del David di Coetzee, l'ex professore di *Disgrace* che cerca redenzione nel mondo selvaggio ed è convinto che scriverà un libro sul Romanticismo inglese (e difatti gli assomiglia nella ricerca di soddisfazione sessuale di ripiego, nel fatto che si spaccia per poeta, vive nello squallore e si lascia andare a un

abbandono di tipo depressivo). La traccia di sangue, confessioni e timori che avvolge un altro bianco fuggiasco (che si spaccia per un certo Blom, ma è un nome falso) ha indiscutibili punti di contatto con *Bitter Fruit* di Achmat Dangor. Vi sono inoltre pizzichi di imitazioni da *No Man's Land* di Van der Merwe, allusioni alla figura del patriarca amato-odiato, scomparso e però onnipresente, familiare ai romanzi di André Brink, ma già presente in *The Heart of the Country* di Coetzee... e si potrebbe continuare ad elencare i rottami assemblati in questo libro magmatico legato insieme da una trama di giallo in cui ci scappa il morto finale (perché, come è noto, la detective story oggi giorno tira). Insomma, alla fine della lettura, commentando l'opera, si può a buon diritto concludere che l'impostore del titolo forse è l'autore stesso, Damon Galgut, che ha una penna facile ma è poverissimo di autentica immaginazione narrativa. Quello che più irrita è la presunzione che egli esibisce di descrivere il Sudafrica inserendo ogni sorta di brandelli di elementi cuciti insieme – non manca neppure la truce mafia russa – e collocandoli in paesaggi che sono ben più sfacciatamente e volgarmente esotici di quelli di Ryder Haggard.

Sollevando il capo da queste pagine, viene fatto di ricordare le sobrie ma sferzanti parole che scagliò Olive Schreiner a chi aveva criticato *Story of an African Farm* come scarsamente 'autentica' perché priva di storie di

avventure con leoni e burroni inaccessibili: nella sua breve Prefazione alla seconda edizione del romanzo, la Schreiner infatti osservò sarcasticamente che "racconti simili possono esser scritti bene solo vivendo a Piccadilly, o sullo Strand". Ebbene, in questo libro di Damon Galgut i leoni e la natura selvaggia non mancano, e neppure i tramonti rosso sangue, i neri che parlano in inglese sgrammaticato e simili: ma esso non proviene neppure dall'elegante Strand londine-

se, bensì dagli ambienti piccoloborghesi bianchi del Sudafrica, nei quali si cucinano le storie del nuovo esotismo destinate agli europei infatuati e citrulli. Le librerie del Sudafrica – e anche le scarse librerie di altri paesi frequentati dai ricchi turisti, come la Namibia, il Kenya e la Tanzania – traboccano di simili libri confezionati per offrire nuovi esotismi, parvenze di realtà falsata e di scarso o inesistente valore letterario: mediocri pastiche commerciali, insomma,

come è il caso dell'interminabile serie di Alexander McCall Smith con le sue avventure della detective nera del Botswana. Se l'orientalismo è stato sbugiardato da Edward Said, attendiamo che qualcuno denunci questi insopportabili africanismi cucinati ancora una volta con cascami di cultura coloniale, attraverso i quali si fanno passare finte riflessioni sulla natura della poesia e sul ruolo della letteratura, insieme a inesistenti crisi di coscienza. ▸

australia e nuova zelanda



Ilaria Oddenino

Nick Cave, *The Death Of Bunny Munro*, Canongate, Edinburgh 2009, pp. 278

.....

In a yellow Fiat Punto, which angry flocks of enormous seagulls have elected as their favourite target, door-to-door salesman Bunny Munro cruises along the sunlit coastline of Brighton. With his pomaded lovelock and his irresistible, ‘hymen-popping’ dimples, he swings his way from one house to the next, hoping to entrust his lady-clients with something more than just shampoo and hand lotion. Confident like a Casanova, cocky like a rock star, he effortlessly but greedily goes about what he feels he was put in this world for: namely, to “go at it like a rabbit”, as the expression goes, and as his very own name suggests. However, despite his “rock ‘n’ roll” attitude, which includes being forever high on booze or drugs, having a Lambert & Butler always tight between his lips and generally acting like he just doesn’t care, Bunny Munro lacks the stature of a star; indeed, it takes the readers only seconds to realise that what Cave is presenting them with is a sickly tragicomic human being. For this reason, whatever echo of pulp/beat literature the language, the images and the pace of the narration carry with them, it is toned down and devoid of much credibility by the general “smallness” of

the protagonist. He is a self-deluded, loathsome individual, not just a sex addict but quite literally a sex maniac, incapable of drawing a line between consensual intercourse and rape, and unable to even eat a sandwich without thinking of his one and only obsession (‘Bunny takes another bite of his Big Mac and knows what everybody knows who is into this sort of thing – that with its flaccid bun, its spongy meat, the cheese, the slimy little pickle and, of course, the briny special sauce, biting into a Big Mac was as close to eating pussy as, well, eating pussy.’).

However, there is a second Bunny in the book, one who brings an entire new dimension to it and provides some relieving intervals from the accounts of his namesake’s ‘ever-faithful one-track mind’. His name is Bunny Junior, he is nine, and he is Bunny’s son. It is through the poignant description of this wonderfully innocent child and the way he interacts with his disastrous father that the novel really comes together in all its vibrancy and strength. The little child’s long-neglected presence is suddenly thrust upon Bunny when his wife Libby takes her life. Not having the faintest idea what to do with this ‘spaced out’ boy, Bunny goes for the easiest, most immediate and, needless to say, most ridiculous option: he drags him along in his salesman/cocksman’s adventure on the road, leaving him in the car, or even in dodgy hotel rooms, while he

goes wherever his appetites urge him. But to Bunny Junior his dad is a hero, unlikely as it may sound, for no reason other than the fact that when you are nine this is what your dad is: ‘Even though his mother said that he was lost, and even though he probably wasn’t very good at being a father in the way he has seen other fathers on TV and in magazines and in parks and stuff (...) he loves his dad with all of his heart and he wouldn’t in a million years swap him for another one. Who would? Like when he is funny, he is an absolute scream – like look at him now as he jumps down the steps of that run-down old house with all the busted refrigerators and bathtubs and junk, with his trousers around his ankles. Tell me a dad who’d do that!’. The (mis-)adventures of this ill-assorted pair, with their respective personal strategies to escape reality (an encyclopaedia for the boy, female flesh for the man) unravel in the time span of the first three days after Libby’s suicide, and lead to the novel’s beautifully written unhappy ending.

As the opening line suggests (“‘I am dead’”, thinks Bunny Munro in a sudden moment of self-awareness reserved for those who are soon to die’) this is not a story of redemption; there is no God, there is no forgiveness. Furthermore, there seems to be no room for the array of biblical references that so often inhabits the songwriter’s musical world. This is partly due to the intrinsic difference

of the medium employed, since in a song, as Cave explains in an interview reported by Rob Sheffield on the pages of *Rolling Stone* (17/09/09), 'you only have four verses to tell a story or describe some action, so you use archetypes', whereas in a novel you are given the possibility to actually develop a character (and, sometimes, 'create a monster'). However, if the presence of God is missing or not clearly visible, that of his eternal foe is all-pervading; Bunny Munro could indeed be seen as a Faustian character, who having (unwittingly) sold his soul to the devil, is now spiritually and physically possessed by him. Quite meaningful in this respect is the dream-like, highly hallucinatory underwater scene where Bunny is sodomised by the Luciferian figure of the Horned Killer, the same deranged blood-thirsty murderer/rapist whose appearance recurs throughout the book in news reports and in Libby's paranoia. Speaking of hallucinatory effects, it should be pointed out that *The Death of Bunny Munro* has also been released as an audio book, featuring a soundtrack composed by the Australian-born singer with fellow Bad Seed and long-time collaborator Warren Ellis. The two have created something quite unique, a fully immersive audio experience where, thanks to a 3D audio mix, the sound becomes physical and adds to the surreal, almost psychedelic feel of some parts of the novel. On the other hand, it should also be said that the explosive vividness of the author's highly inventive language provides a remarkable musical experience in itself, fully realised both in the moments of coarse and uncouth humour and in those of delicate lyricism.

It is perhaps unnecessary, or even misleading, to look for some sort of message or meaning in a book which begins and ends in the flesh and blood of the physical world, but if one was to pinpoint a moment of revelation of some sort, one could think of Bunny's encounter with a blind old woman by the name of Mrs Brooks. If it wasn't for a sensational error of judgment when our salesman first

walks through her door ('I may be blind, Mr Munro, but my other senses have yet to desert me. You seem like a nice man.'), she may almost be thought to represent a low-key modern-day version of Tiresias. Indeed, as the blind prophet of Thebes, she does provide Bunny, and the readers, with what is both a prophecy and a possible key to the novel's understanding. It comes in the shape of a quotation from Auden, a poet much dear to Cave, as he reminds us for instance in his beautiful 1999 lecture *Secret Life of the Love Song*. Rocking back and forth in her chair, Mrs Brooks declares: 'Auden said it all. "We must love one another or die"'. Mr Munro's feasting on women's lovely bodies like a lunatic, to say it with one of the Cave's most famous songs (*Dig Lazarus Dig*) is the furthest away from love a person could get, and therefore there can be no other destiny for Bunny/Lazarus but to dig his own hole in the ground. ▬

Giulio Marra

Le Guerre di Duong Le Quy

.....

È una ovvietà dire che la letteratura si è nutrita di vicende belliche. La nostra memoria è disegnata dalle strategie del conflitto e da queste strategie è dipesa e ancora dipende la configurazione geografica e culturale del pianeta. Ron Elisha, autore ebreo, in un curioso dramma intitolato *Two* (1983), mette in evidenza come la dualità che segna la storia umana sia da mettere in relazione con lo spirito della sopravvivenza, e al tempo stesso auspica che tale dualismo possa essere superato. Il messaggio è filosofico. Il tema generale riguarda la natura del male a cui non si riesce a dare risposta, anche se a parere dell'autore l'origine del male corrisponde a quella del bene, essendo le due entità create nel medesimo istante. Cos'è dunque il male? Elisha ritiene che il male sia da configurarsi come ciò che si distanzia in estremo dalla entropia di ciascuno. La distanza e la sofferenza che ad esempio associamo

all'estremo calore o al freddo estremo indicano un paradigma anche per la definizione del male. Se un individuo o una società possiedono un grado di entropia che differisce sostanzialmente dal proprio grado di entropia essi vengono classificati come male: maggiore la differenza, maggiore il male percepito. Elisha vuole sottolineare come ci sia una componente biologica alla base della morale che conduce inevitabilmente alla dualità. È una dualità che non appartiene necessariamente all'essere umano; piuttosto essa è costruita su una fondamentale unità, ed è per questioni di sopravvivenza che l'uomo è stato portato a contrapporre il male al bene, Dio al Diavolo, l'uomo alla donna, l'amico al nemico. È venuto il momento per affrontare questo concetto e per capire che l'essere umano è un continuum?

Penso che a questa domanda, dall'altra parte del pianeta, risponda un autore vietnamita, Duong Le Quy. Il tema di fondo della sua trilogia sono le guerre del Vietnam e le loro conseguenze, mentre il soggetto drammatico vero e proprio è il gioco crudele delle passioni ispirate a ritorsioni e vendette che accomunano vincitori e sconfitti all'interno della medesima società, nella quale vinti e vincitori si scambiano le parti. Duong Le Quy si trasferì in Australia nel 1994 per evitare la censura che il regime vietnamita gli imponeva dopo la fine della guerra. È diventato cittadino australiano nel 1999.

L'Australia ha avuto una sua sofferta partecipazione nella guerra del Vietnam e quindi i drammi di Duong Le Quy toccano la sensibilità australiana molto vivamente. Prima di addentrarmi nella trilogia, vorrei qui ricordare brevemente alcuni testi. In primo luogo *Private Yuk Objects. A Comment on Vietnam* (1966) di Alan Hopgood, che mette in scena l'acceso dibattito tra la prospettiva dei conservatori e il temperamento inquisitivo e iconoclastico della generazione degli anni '60; Hopgood pone qui i termini del dibattito che ritornerà in opere successive, e inoltre il venire meno dell'"innocenza" della "lucky country". Dal clima bucolico di Hoth Yuk lo spettatore viene precipitato nelle

australia e nuova zelanda

tragiche complessità della guerra del Vietnam. La guerra in Vietnam è un filo rosso in *Away* di Michael Gow (1986), in particolare con la figura di Coral che piange il figlio perduto, e in molte opere di David Williamson: nel celebre *Travelling North* (1979) il cui protagonista, Frank, è stato comunista e deciso oppositore alla guerra in Vietnam; ma anche in *Jugglers Three* (1972) e in *The Coming of Stork* (1970) in cui i protagonisti si dividono tra sostenitori e oppositori dell'alleanza con gli americani. *Lamb of God* (1978) di John Summons inizia con una trasmissione radio che ricorda il sacrificio di molti ragazzi australiani. Ne è l'esempio il cugino di uno dei protagonisti che, in congedo dal Vietnam, racconta episodi di guerriglia evidenziando i deleteri effetti psicologici che la guerra ha su di lui e su ragazzi quindicenni come Mick e Jim. Più recentemente, Nick Enright in *St James Infirmary* (1992) presenta l'adolescente Dominic alle prese con il conservatorismo nei confronti della guerra in Vietnam, mentre *A Refined Look at Existence* (1996) di Milgate Rodney richiama quegli anni e li considera un periodo decisivo della storia australiana, il periodo delle dimostrazioni contro la guerra, della visita di L. Johnson, della campagna anti-censura, dell'instaurazione nel 1968 dell'Australian Council for the Arts (poi Australia Council). Il dramma esprime "the as yet undefined emotional turbulence of the period". Potremmo ancora citare *Nowhere* (2001) di Dorothy Hewett, opera in cui uno dei personaggi principali è reduce dalla guerra del Vietnam, ossessionato da ricordi e incubi e, per concludere, ricorderei *Road to the She-Devil's Salon* (2003) di Sven Swenson in cui Ted e Les sono "returned soldiers" dal Vietnam. Si può dire che il teatro degli anni '60 e '70 fu coinvolto in programmi sociali e politici. Affrontò il problema della partecipazione dell'Australia alla guerra e quindi della definizione dei "valori" australiani, nel tentativo di immaginare una società e un futuro migliori.

La motivazione che sta alla base della trilogia (*Market of Lives*, *Meat Party*, *A Graveyard for the Living*, 2002) di

Duong Le Quy è la tragedia subita dalla nazione vietnamita. Il colore che Duong Le Quy sceglie per rappresentarla visivamente non può essere che il rosso, il rosso del sangue, della guerra e del dolore. Ma, scrive Duong Le Quy, il rosso è anche il colore del sole, delle speranze e dei sogni. La motivazione è ideale, quella di ridare vita a coloro che hanno subito ingiustizie e patimenti; al tempo stesso quella di indicare un futuro dove quelle tragedie non accadano di nuovo. In questo senso dare vita ai morti significa poeticamente affermare la necessità di riscrivere la storia. Non si tratta della grande Storia che rimane sullo sfondo, incancellabile, ma delle vite segrete di personaggi e delle ragioni che hanno avuto per vivere e per morire. Questo è il solo modo possibile di riscrivere la storia per un artista, quello di riviverla attraverso l'intuizione e la sensibilità, nel caso di Duong Le Quy ponendo una grande enfasi sulle relazioni umane, sulla compassione, sulla pietà, sul rimorso, sulla disperazione, e sulla speranza. Scrive Duong Le Quy che una domanda ricorrente in ogni angolo del pianeta è perché gli innocenti debbano morire, e come potere evitare future guerre, dolori e malattie. Parlarne serve a diventare più illuminati.

La scena è collocata nel Vietnam degli anni '80, la trilogia pertanto non parla direttamente della guerra, quanto della situazione interna che la guerra ha determinato, dei valori distrutti, della perdita del senso di comunità. Parla del fallimento del comunismo, come religione e ideologia, di come il controllo dei valori morali, di cui il partito si faceva garante, sia finito nella corruzione, nel nepotismo e nella vendetta. La trilogia è in sostanza una supplica a riconoscere e ad affrontare la realtà del recente passato con lo scopo di ritornare alle lealtà comunitarie.

Il passato dunque. Un passato difficile e doloroso da chiarire. *Market of Lives* si costruisce sul conflitto interiore di personaggi che hanno da un lato compiuto azioni crudeli e disumane e dall'altro vorrebbero redimersi attraverso l'azione del partito, attraverso il nuovo potere che posseggono,

cercando come Tran Cong di riabilitarsi, cambiando vita, adoperandosi per la gente, ma quella di Tran Cong è pur sempre una volontà viziata dalla disonestà del passato. Da questo insopprimibile legame tra passato e presente, che diventa lacerazione interiore, nasce l'azione. Tran Cong è un autorevole *cadre* del partito e, se volesse, potrebbe mettere a tacere le accuse che gli vengono mosse da figure che emergono dall'oscuro passato; Duong Le Quy preferisce optare invece per un personaggio che alla fine crede ai sentimenti, al valore dei rapporti personali, alla lealtà che deve essere celebrata.

L'opera inizia al vecchio mercato che deve essere distrutto per fare posto ad un mercato nuovo e moderno. L'iniziativa è di Tran Cong che in questo modo vuole riscattare il passato, adoperarsi per le classi meno fortunate e vincere le elezioni. Sin dall'inizio, però, dal vecchio mercato di alza la voce profetica del cieco Trung che pone una sorta di enigma la cui soluzione farà precipitare i protagonisti nel vortice del passato. Accanto a Trung, appare Thanh, impazzito in guerra, ossessionato dal conflitto. Canta e ricorda luoghi e uomini, canta canzoni idealistiche e strampalate inneggianti ad un mondo migliore. La giovane Le se ne prende cura, angustata per la condizione di Thanh, per puro spirito di generosità. Le è il primo esempio di una idea teatrale che dà ampio spazio ai sentimenti, che antepone i legami umanitari a qualsiasi considerazione razionale dettata dall'utilità e dalla convenienza. Quando la giovane Song Anh esorta Le a pensare al suo futuro e ad essere pratica, Le replica: "What does 'practical' mean?". Sono scambi che fanno emergere la fibra morale che sostiene la struttura dell'opera, un tenace senso di comune umanità che non verrà mai meno e che condurrà l'azione alla sua conclusione, in termini che ad un osservatore smaliziato potrebbero apparire poco realistici. Accanto a Thanh e Trung un terzo personaggio maschile è Tom, venditore di giornali, figlio di Nga, che per aumentare le vendite ha imparato ad abbaiare, lamentando che se il padre fosse a casa invece di essere un eroe

di guerra non avrebbe bisogno di abbaiare. In questo contesto di diseredati arriva Tran Cong con la figlia Song Anh. Tran Cong invita Trung a predirgli la fortuna e Trung, che ha riconosciuto la voce di Tran Cong, è esplicito: "deceived his wife and children, had a son out of wedlock and killed somebody". In queste parole è contenuto il passato. Tran Cong cerca di capire se quelle parole, pronunciate da uno sconosciuto, abbiano un senso per lui e, per sapere chi sia il cieco che l'ha accusato, invia la segretaria Thiet con la seguente motivazione: "Good Communists have to know and learn to sacrifice themselves for the wonderful future of the country and its people". Ma Duong Le Quy fa notare come il sacrificio per il bene della nazione in realtà diventi corruzione a fini personali quando Tran Cong chiede a Thiet di fare del sesso con il cieco Trung per strappargli la verità. Duong Le Quy a questo punto differenzia nettamente le situazioni attraverso l'utilizzo di elementi simbolici. Da un lato l'incontro tra Trung e Thiet avviene in un'atmosfera affatto delicata nella quale Trung sogna un amore perduto ed esorta Thiet a ritornare dal suo amato e a fargli sentire che l'amore "is peace, beauty and happiness, not a game of deception and sorrow"; dall'altro all'arrivo al mercato dello stesso Tran Cong l'atmosfera si fa cupa con il verso del corvo che accompagna la comparsa dell'uomo. Seguendo il ritmo vorticoso della rivelazione, che ricorda a tratti la tragedia edipica, Trung riconosce la ferita che Tran Cong porta sul petto e riconoscendola lo chiama con il suo vero nome, Tran Khanh. Rivivono assieme un episodio della guerra durante il quale Trung venne accecato e Tran Khanh, rinunciando a prestargli aiuto, cercò di liberarsi del compagno: "You're blind, your life is worthless! Better to die now!". Tran Khanh si era quindi preso il merito di avere abbattuto l'aereo USA che li aveva attaccati e di avere così salvato l'ospedale militare e la vita di molti soldati vietnamiti. Da questa menzogna inizia la carriera politica di Tran Khanh e dall'incontro con il redivivo Trung la serie delle rivelazioni.

Queste si svolgono in modo travolgente avvalorando la profezia iniziale di Trung. Si verrà così a scoprire che Tom è figlio di Tran Cong e di Nga, al tempo della guerra una ragazzina, di cui Tran Cong si era approfittato; e che la moglie di Tran Cong, Phuong, era la fidanzata di Trung che Phuong con grande dolore aveva pianto e mai dimenticato. Confessa Phuong al redivivo Trung: "the war took my love from me, and broke my heart". Lo aveva aspettato, ma Tran Cong era apparso con una medaglia al petto a dirle che il suo amore era morto in battaglia. È evidente che Tran Cong potrebbe facilmente liberarsi di Trung e ignorare le sue rivelazioni. Non lo fa e soffre le conseguenze degli atti compiuti. Duong Le Quy vuole, come dicevo, mettere l'accento sulla coscienza morale che pur sempre vive in ognuno dei protagonisti; e mette l'accento sulla necessità di confrontare il passato poiché, come dice Trung, il nuovo Market of Lives deve essere costruito "on honesty, purity and kindness, not lies and deception".

Meat Party è nella trilogia l'opera che mi tocca maggiormente. Non possiede la dimensione temporale e spaziale di *Market of Lives* e nemmeno la intensa ira che anima la terza opera della trilogia, *A Graveyard for the Living*. Il luogo in cui *Meat Party* è collocata è fisicamente limitato e, al tempo stesso, immaginativamente immensamente vasto. L'azione si svolge davanti al White Sand Desert, luogo di molte battaglie, e in un vecchio carro armato, abitato da una vecchia decrepita e sola, Crone, chiamata "Witch of the White Sand Desert", l'unica a conoscere il deserto, spazio minato e inesplorato, nel quale nessuno osa avventurarsi. L'occasione del dramma è l'arrivo al deserto di una ragazza australiana, Mary, flautista, alla ricerca delle ossa del padre Gabriel. È inevitabile che incontri Crone che va raccogliendo ossa nel deserto, in ricordo dei figli perduti. La storia ricorda vagamente il romanzo di Louis de Bernières, *Captain Corelli's Mandolin*, poiché dalle sabbie del deserto emergerà il flauto del padre di Mary come dalle rovine di Cefalonia emergerà il mandolino del

capitano Corelli. Il deserto è anche un luogo flagellato da improvvise tempeste di sabbia che nascondono e rivelano. Mary stessa rischia di venire sepolta e viene salvata da un vecchio, un tempo soldato, An e poi dalla stessa Crone. La vita di An e Crone è ridotta al lumicino davanti a quella distesa di sabbia, ma ciascuno di loro ha una vita passata con sogni e desideri. An racconta dei sogni che nutrivano da ragazzi: il padre di Crone costruiva aquiloni, An voleva essere poeta e Crone una cantante.

Lo sfondo storico sul quale si disegnano episodi e personaggi è la rivoluzione proletaria e la prassi del governo comunista. Questi fatti entrano in scena attraverso altri personaggi: Quan, Chairman of the People's Council of the White Sand Desert, soldato ed eroe di guerra. Ha un aquilone rosso che ricorda i sacrifici bellici e la rivoluzione proletaria. Lam, il padre di Quan, è un fervente comunista con chiare certezze: "A true Communist will never stop training and tuning his five senses to even the smallest details he experiences in daily life", parla poi delle tre rivoluzioni "of Production, of Science, of Thought", che devono tutte democraticamente rientrare "within the approved framework of the ideology", e Parla di Lenin con grande ammirazione. Ma quando, improvvisamente, la luce se ne va Lam appare ossessionato dalla presenza di scheletri che lo mettono in grande agitazione. Mary suona il flauto e la musica evoca nella mente di Lam rumori di battaglia, di esplosioni e di fucili. E con questo subitaneo flashback il passato ritorna. La mente di questi personaggi è dolorosamente scissa e il dramma risiede nel conflitto che si instaura nel personaggio e tra i personaggi sulla base di quella scissione.

L'attenzione si sposta su An e su Crone e sulla loro attività di raccogliere cimeli. Si rifiutano di venderli ai commercianti che li richiedono: "Idiots! Who'd build international friendships on the belongings of dead soldiers?", e tra i cimeli c'è il flauto di un uomo spinto a combattere quella guerra in difesa dell'Australia. Mary riconosce il flauto del padre, e

australia e nuova zelanda

An rivive il momento in cui con Lam e Phi, in un'azione di avanscoperta, aveva sentito il suono del flauto nell'accampamento nemico. An ne è affascinato, venendo per questo aspramente criticato da Lam: "Fucking fool. Talking about music and poetry in the battlefields as if you're on the fucking moon". Più tardi, nel corso della battaglia, Gabriel viene ferito e quando Mai, vietnamita, sta per finirlo Gabriel le chiede di potere suonare per l'ultima volta. Anche Mai si commuove e, invece di uccidere Gabriel, lo cura. Ma Lam e Phi non condividono questa sensibilità. La decisione di Lam è terribile, sarà legata assieme a Gabriel "and burn them alive as a sacrifice to the souls. The souls of young soldiers...". An, che era in procinto di sposare Mai, rimane da solo e raccoglie il flauto tra la cenere. La vicenda si trasferisce al presente con un epilogo tragico. Dinanzi all'orrore di quanto ha commesso Lam corre verso il deserto minato e An lo segue, mentre Mary viene portata all'albero dove i resti del padre e di Mai sono stati sepolti.

Meat Party, come *Market of Lives*, tratta di un passato indelebile, di un passato che non si riesce a recuperare positivamente, poiché il passato qui distrugge; non c'è riconciliazione possibile senza la consapevolezza, e la conseguente morte, di coloro che hanno commesso atti crudeli. Da questo punto di vista l'opera è tragedia, poiché una forza brutale innesca nel passato porta a conseguenze che non possono essere fermate. Vengono temporaneamente oscurate, celate, dimenticate ma i segni del passato riemergono. Questa intenzione drammatica viene realizzata da Duong Le Quy mediante espedienti eminentemente teatrali, ben noti alla tradizione occidentale con Amleto e Macbeth, poiché qui le anime dei morti appaiono a raccontare le loro storie ossessionando la mente dei vivi. È una tragedia senza sconti per nessuno. Vige la regola già posta in *Market of Lives*: i colpevoli devono pagare per potere costruire un futuro sull'onestà. C'è un afflato ideale che percorre questi drammi, un idealismo a volte forte e crudele, sola condizione sulla quale

una società può essere rinnovata ed edificata. Il passato si consuma, le mine scoppiano sotto i piedi di Lam e di An. Alla fine Quan dice a Mary che le mine sono finite. Il cerchio si è chiuso. Su quel cerchio chiuso se ne deve aprire un altro, evocato da Crone:

The storm is over
My children, come and eat!

....

Then I will tell you a story:
once upon a time there lived a young
man and a young girl...

Così recita Crone. Il passato è trasformato in favola e allora si può ascoltare. È una soluzione letteraria, ma d'altro canto in quest'opera l'accento è messo spesso sull'arte e sulla sua capacità di rendere pietosi. Gabriel si salva suonando il flauto e Mai si commuove e lo cura. Mai si difende dalle accuse di Lam e Phi parlando della bellissima musica che Gabriel sa suonare. An scrive poesie poco apprezzate da Lam e Phi perché dedicate all'amata Mai. Ma la poesia e l'arte servono a lenire il dolore; il flauto di Gabriel è un filo ricorrente nell'opera con quale si tesse una tela di comprensione tra gli umani. Il comunismo ha fallito (Lam non se ne è reso conto), la guerra ha fallito, ciò che rimane è la musica di Gabriel e la poesia di An e di Crone. Anche in *Market of Lives* la poesia era presente nella figura dell'impazzito Thanh, che recita poesie fuori luogo e fuori tempo, ma che tuttavia segnano il procedere dell'azione e acquistano valore concreto quando è resa nota la storia di Thanh. In *Meat Party* Crone possiede una dimensione fantastica e poetica, è la poetessa del deserto, di quel White Sand Desert che simboleggia la morte; è la donna senza più lacrime, vuota all'interno, che deve essere riempita dal vento. Il vento è tempesta del deserto che copre tutto e nasconde mentre Crone scava e trova. Crone è una poetessa della scoperta e della epifania, raccoglie ossa e le fa tintinnare, le fa parlare, le evoca, ne vuole la presenza; attorno alle ossa rinsecchite immagina la carne che le faceva vivere, una carne distrutta che tuttavia le parla. Crone è un perso-

naggio vicino alla morte, simile alla morte essa stessa, vecchia, arida e pietosa al tempo stesso; la sua grande pietà si staglia come morte compassionevole perché anche la morte è compassionevole, terribile e tenera al tempo stesso, come Crone.

A Graveyard for the Living è la parte più adirata della trilogia. Tratta del periodo successivo alla Land Reform Movement del 1954 quando i contadini si ribellarono contro i proprietari terrieri che vennero massacrati. L'azione specifica riguarda il progetto di Thé di costruire edifici di lusso per i quadri del partito sulla penisola creata per il cimitero di massa delle vittime della rivoluzione proletaria. Nel proporre questo progetto il passato ritorna attraverso Mrs Dat e Old Son, un ritorno che coinvolge pesantemente Thé e Con, figlio di Dat. Abbondano qui, più che nelle opere precedenti, le descrizioni naturali o meglio Duong Le Quy usa i colori della natura per commentare gli eventi della storia, spesso atroci. Anche qui la storia reale convive con aspetti fantastici, spettri e voci di persone defunte. Hanno nell'opera non tanto il fine di suscitare la paura e di scuotere le emozioni come nella letteratura gotica, quanto quello di costituire dei *memento*, testimonianze per non dimenticare i fatti brutali compiuti nel recente passato. L'opera nel suo epilogo tragico richiama la precedente *Meat Party* dove Lam e An scompaiono nel deserto. Anche qui i responsabili che occupano posizioni di prestigio preferiscono morire non sapendo quali decisioni prendere. Nella nota che precede l'opera Duong Le Quy precisa che durante la Land Reform Movement del 1954 nel Vietnam del nord migliaia di innocenti soffrirono ingiustizia, miseria e infine la morte. L'opera richiama questi fatti e vuole auspicare la possibilità di un mondo senza l'ignoranza e le menzogne che hanno causato la tragedia.

Ricorrono anche personaggi noti. All'impazzito Thanh di *Market of Lives* qui corrisponde Old Son che vive nel passato, parla della prigione in cui ha passato molti anni, si lascia andare a cantilene orripilanti, come

quella iniziale che ricorda un vecchio amico morto sotto tortura trapassato da un *chopstick* da orecchio a orecchio. Old Son costituisce una nota di fondo con le sue alienate visioni: "The souls of the untimely dead are demanding their lives back through his mouth". Vive una continua allucinazione di morte. C'è nell'opera una porta aperta verso il mondo dei trapassati, una comunicazione costante che anima Old Son. Hang, studentessa delle Belle Arti, è impaurita quando Old Son le chiede di disegnare persone che passano le porte dell'inferno. Tuttavia Hang non se ne va, rimane con la nonna Dat, personaggio centrale, di cui vuole fare il ritratto. L'arte come dicevo è sempre presente. È evidente che la sua funzione è quella di fissare, rendere visibile ciò che la mente vede o ricorda.

Dopo questa premessa e su questo sfondo si svolge l'azione. È iniziata da Con, figlio di Dat e Chairman of the City Management Committee, che progetta di utilizzare la penisola come terreno per edificare edifici di lusso per gli esponenti del Partito. Però Dat vive nella penisola e non se ne vuole andare. Il progetto di Con riporta inevitabilmente alla luce il passato per il semplice motivo che nella penisola si trovano resti umani, testimonianza di eccidi commessi, ossa che devono essere eliminate per non turbare le notti delle mogli dei potenti. Sono ossa che ritornano in vita con voci e presenze. Il passato da un lato e il presente dall'altro, cioè la brama di lusso, di ricchezza e di potere dei quadri dirigenti, di cui Con è l'esempio sulla scena. Ciò che Duong Le Quy fa emergere è l'ipocrisia del partito che predica contro il classismo e, al tempo stesso, "oppress those classless comrades from your position of power". In questi termini Lien rimprovera il marito Con.

Accanto a Old Son e alle sue cantilene si fa sentire anche Dat a cui Mr Thé, supervisore di Con, chiede per chi e cosa abbia continuato a pregare nel corso degli anni. Dat è limpida nella risposta "I pray that every life will be allowed to live its full term... that a human being be allowed to be a human being", un risposta che ci porta anch'essa immediatamente al

passato, alla violenza commesse e subite. I personaggi sono tutti legati a doppio filo e si incontrano ora a livello di pura umanità. Le parole di Dat infatti non evocano soluzioni violente. Duong Le Quy spoglia i suoi personaggi del potere che hanno avuto o che hanno e li costringe a confrontarsi come uomini e donne. Thé ha i suoi buoni motivi per vendicarsi, suo padre ebbe le mani tagliate, e lui stesso le dita dei piedi, pubblicamente nella piazza del mercato, per volontà del padre di Dat a cui aveva rubato delle uova. Al contempo Old Son, che Thé riconosce come un vecchio amico, gli ricorda l'effeatezza con la quale Thé aveva eliminato la famiglia di Dat, e il cinismo con il quale lo aveva cacciato in prigione lui stesso, Old Son, "for siding with the oppressive landowner", dove aveva subito torture. Sono personaggi sradicati gli uni e gli altri, la Land Reform Movement sembra abbia distrutto ogni possibile condizione di vita comunitaria. C'è qualcosa di beckettiano nel gioco attorno alla morte di questi personaggi. Thé è stato un uomo crudele ma di questo accusa la vita: "All my life all I've tried to do is change our unfortunate fate. Is that a crime?". Il fatto è che violenza segue a violenza in un meccanismo fatale e inarrestabile, fino ad arrivare alle parole di Thé che sintetizzano una situazione evidentemente insanabile. Thé dà voce a una filosofia mortale e assurda: nella lotta di classe "achievement is measured by body count. ... The more you kill, the more chance you have of surviving". Egli stesso, conclude, ha paura della rivoluzione, deve tacere ma non vorrebbe mai "to be reborn a human being. No, never, never again". Siamo con questo ad una sorta di negazione esistenziale che fa di quest'opera la più amara della trilogia, non c'è speranza, non c'è possibile futuro, non c'è ricostruzione in una società lacerata. È lasciato al lettore il compito di trarre le conseguenze. Qui non si tratta solo di scontro politico, ma sostanzialmente di scontro umano quando si viene a sapere che Con è figlio dello stupro di Dat ordinato da Thé per vendetta. Con vorrebbe a sua volta uccidere Thé per vendicarsi, ma Thé

l'ha sempre protetto come fosse stato suo figlio. Non vuole, pertanto, che lo uccida mettendo in pericolo la vita, sarà Thé stesso a scegliere come morire: "I want to leave this world. It's got nothing left to offer me". Comincia a scavare la sua fossa, e si mette a cantare mentre Con lo seppellisce, dicendo "I just buried my life belief here". E Son si offre di piantare un albero su quello che Con chiama "A Graveyard for the Living". Con ha saputo la verità sulla sua origine, e questo lo porta al suicidio. Anche per Con il passato arriva per distruggere, la violenza subita da Dat si ripercuote sul figlio. Alla fine rimane la giovane Hang da sola, impaurita, con Dat e Old Son che promettono di darle protezione.

Dat ha l'ultima parola. Termina raccontando a Hang una storia che la renderanno fiduciosa per il futuro. La storia in realtà è una favola: "Once upon a time, on a peninsula next to a fast flowing river..."; anche qui come nell'opera precedente la realtà terribile si supera trasferendola nel mondo della favola e del racconto, si rende mitica, leggendaria, distaccata. Questa dimensione va bene per Mrs Dat e Old Son ma si adatta alla giovanissima Hang? La domanda rimane senza risposta. E come dicevo darla è compito dello spettatore.

La trilogia di Duong Le Quy non parla quindi solo della guerra, soprattutto parla di valori che sono stati calpestati dalla vecchia e dalla nuova generazione, dai potenti di un tempo e dai nuovi potenti emersi con la rivoluzione. Quali valori? Onestà, lealtà, comunità. Sono valori che appartengono al mondo ideale, non erano quelli dei padroni e non sono quelli dei rivoluzionari; sono valori eterni, che stanno al di sopra delle vicende storiche contingenti, sui quali andrebbe costruita la nuova società. Duong Le Quy indica la via mettendo l'accento sulla compassione, sulla comprensione, sul rimorso, sul riconoscimento dell'errore commesso, sull'autocritica la più severa. Negli eventi presentati l'umanità sembra smentirsi, personaggi come Thé e Con non vorrebbero rivivere come uomini. Tuttavia la fiducia rimane, tradotta però in favola. L'autore la vede nella

australia e nuova zelanda

capacità che l'uomo ha di rappresentare e di raccontare la propria storia.

Cosa possono dire questi drammi ad un pubblico australiano? Certamente toccano una corda sensibile dal momento che l'Australia fu coinvolta nelle guerre del Vietnam. Inoltre, l'Australia ha un lungo passato di guerre interne che faticano ad essere riconosciute. Affrontare il tema della guerra significa mettere sotto osservazione un sistema di convinzioni e di fedi, soprattutto dopo il 2001. La storia è, come di dice, "ritornata" per una serie di ragioni: le torri gemelle, il movimento antiglobalizzazione, il neo liberalismo, la crisi sui rifugiati. Molti autori hanno risposto al "ritorno della storia" e hanno analizzato le questioni politiche connesse agli eventi, e il teatro è diventato luogo di dibattito. Si è riaccesa la questione della interpretazione della storia e le questioni relative alla riconciliazione e al multiculturalismo. I suggerimenti dei drammaturghi vanno nella direzione di rifiutare la xenofobia e il nazionalismo egemonico a favore dell'idea di una 'national community'. Si mette sotto accusa il nazionalismo egemonico e ci si apre verso diverse prospettive. Una di queste è quella di superare la destra e la sinistra optando per quello che viene definito "new humanism", un umanesimo che dovrebbe fondarsi, come scrive Hilary Glow, su "equity, fairness and tolerance". In questo ambito agiscono le arti e il teatro dove si distinguono in particolare Alma De Groen, Louis Nowra, Stephen Sewell, Hannie Rayson, Ian Wilding e Melissa Reeves e altri. Riprendendo quanto dicevo all'inizio riguardo al dramma di Ron Elisha, *Two*, è evidente come nei drammi degli autori appena citati venga sottolineata la insanabile dualità che distingue il nero dal bianco, il maschio dalla femmina, il vecchio dal giovane, la fede dall'ateismo, il colonizzatore dal colonizzato. E possibile vedere nel "nuovo umanesimo" un progetto di comune umanità come descritto da Ron Elisha? —

Leanne Grech

David Malouf. *Ransom*. Knopf; Random House: New South Wales. 2009

.....

Lovers of classics will agree that Western culture owes a lot to the Ancient Greeks; after all, our literary tradition begins with Homer. Achilles is the star of Homer's *Iliad* – a poem that reflects on the tragedy of war as it happens on the battlefields of Troy. Greek and Trojan warriors alike are depicted in their moments of glory, and when death takes hold, Homer does not shy away from the graphic details. David Malouf's latest novel, *Ransom*, re-fashions Homer's epic tale by expanding on the narrative of Priam's remarkable meeting with Achilles (*Iliad*, Book 24). Although Malouf takes certain liberties with Homer's narrative, for the most part he remains true to his source. The age old themes of mortality and grief are strongly felt in this Iliadic adaptation, but a stronger emphasis is placed on fatherhood and the power of storytelling. In *Ransom*, Malouf proves his talent as a modern day myth-maker. His wistful yet honest prose adds a modern spin to Homer's timeless brilliance. The real achievement of *Ransom* is that it makes Homer more accessible to contemporary readers; in doing so, Malouf breathes new life into the ancient myth of Troy.

David Malouf's first encounter with the *Iliad* took place in 1943, while he was attending primary school in Brisbane; in the final pages of *Ransom*, he briefly reflects on this moment. Though an avid reader, the Troy story had somehow escaped young David's attention, until the day when his teacher, Miss Finely, began to read the *Iliad* aloud. But as Malouf recalls, "Miss Finely dismissed us, with the story left hanging, I was devastated" (221). However, the upset of the unfinished story is counterbalanced by his experience of identifying with Homer's epic. Malouf was first exposed to this Ancient Greek war narrative at a time when Australia was involved in the second World War. Like the characters in

Homer's story, Malouf lived in a period when Australians did not have any certain knowledge as to when or how the war would end. In *Ransom*, the author also calls to mind the "fearful reality" that comes with "living in the middle of a war".¹ We must not forget that the Trojan Saga is a genocide narrative, but this Australian writer is more concerned with Homer's manner of exposing the innate vulnerability of human beings.²

Malouf's title overtly signals the fact that his novel is about a ransom. Priam, the aged king of Troy, and a humble mule-driver named Somax, journey behind enemy lines to meet with the ferocious Greek warrior, Achilles. Priam hopes to exchange a cart-load of treasure for the body of his son, Hector. Achilles killed Hector in order to avenge the death of his beloved companion Patroclus – as is the norm in Greek warrior culture. However, Achilles' grief and rage leads him to commit an outrageous act. Each day he attaches Hector's corpse to the back of his chariot and drags the body along the plains of Troy. Still, Achilles' unprecedented effort to destroy Hector's remains is futile because the gods continue to keep the body miraculously preserved. But ultimately Priam and the Trojans cannot properly mourn for Hector or carry out any funeral rituals until his body is returned. Inspired by the gods and the possibility of chance, Priam decides to take action:

To go today, immediately, to Achilles, just as I saw myself in my dream, plainly dressed and with no attendant but a driver for the cart – not as a king but as an ordinary man, a father, and offer him a ransom, and in the sight of the gods, who must surely look down in pity on me, beg him humbly, on my knees if that is what it comes to, to give me back the body of my son (56).

This narrative closely resembles that of the *Iliad* in Book 24, but the story of *Ransom* focuses more on the nature of a father's love for his son. Malouf's Priam is willing to strip himself of all material signs of nobility, to risk his life by confronting his son's killer as nothing more and nothing

ing less than “an ordinary man, a father”.

In his study of the meeting between Priam and Achilles in the *Iliad*, C. J. Mackie describes Priam’s journey as a perilous heroic quest, much like venturing into the unknown depths of the Underworld.³ For Mackie, a confrontation with Achilles is virtually the same as facing a mythical monster – his reputation for “violence and cruelty also bestow[s] heroic status on those who have to confront him”.⁴ Malouf retains this traditional element of danger. When Hecuba, the Queen of Troy, first hears of Priam’s plan, she questions whether Achilles has the capacity to feel any human sympathy: “He tied Hector’s feet to the axlebar of his chariot, a thing unheard of, and dragged his body in the dust. And you expect this wolf, this violator of every law of gods and men, to take the gift you hold out to him and act like a man?” (58). There is no guarantee that Achilles (the “wolf”, the “violator”) will respond to Priam’s pleas with kindness, in fact Hecuba’s warning suggests that an outburst of violence is more likely. As in the *Iliad*, Malouf casts Priam as an unlikely hero. Though “an old man has no part to play” in the heroics of war, Priam will match Achilles’ ingenuity by risking his life to carry out an act of love that is “so new and unheard of”, one that “only an old man dare perform” (89-90). Malouf’s touching portrayal of fatherly devotion is familiar; the mythical Bronze Age setting of Priam’s quest does not obscure this vision of paternal love. In the process of rewriting Homer’s ransom narrative, Malouf encourages readers to view Achilles and Priam as two similar individuals. Both of these men are uncomfortably close to death and their actions are equally driven by the desire to leave behind a lasting memory; or as the Greeks call it, undying fame. *Ransom* begins with the image of Achilles looking out towards the sea, which is the realm of his divine mother Thetis. Thoughts of Thetis lead Achilles to remember his earth-bound, mortal existence. Achilles is destined to die at Troy, and “[w]ith the pious resignation of the old man that he will never

become, he has accepted this”(9). Here, Malouf transforms Achilles into an old man who can feel death approaching, a man not unlike the King of Troy. In a particularly morbid passage, Priam imagines himself as a corpse being gnawed at and torn apart by dogs (89). The nearness of death keeps Priam awake at night: “now, in the waking dreams that night after night trouble his rest, [Troy is] a burnt-out shell, whose citizens ... are the corpses he walks among” (40). Early on, Malouf suggests that “a man’s acts follow him wherever he goes in the form of story” (6), but this story of acts inevitably leads towards the hero’s death. Until that time comes, Priam and Achilles will endeavour to write their own stories by performing new, unimaginable heroic feats.

Priam does not want his life story to be overshadowed by the humiliation of death; the ransom mission is his opportunity to leave the world with a dignified image of himself: “I do not want that [death] to be the one sad image of me that endures in the minds of men. The image I want to leave is a living one” (89). On the other hand, the extremity of Achilles’ grief and rage is unprecedented and therefore memorable. But in the process of defiling Hector’s body, Achilles is defiled. He defies the gods and the human codes of honour each time he emerges from the plains, looking “[l]ike a man who has climbed out of his grave” (34). With some help from Priam, Achilles is able to create a finer legacy for himself by moving beyond “the self-consuming rage that drives him and wastes his spirit in despair” (35). Or as Alberto Manguel has remarked, “each grief must be resolved in its confrontation with its mirror grief”.⁵ Malouf’s decision to develop a level of similarity between Achilles and Priam allows us to appreciate their mutual need of one another; this need overrides their position as enemies in war.

Another key innovation in Malouf’s text is his creation of Somax, the Trojan carter who is hired to transport Priam and his load of treasure to the Greek camp. Somax is an endearing

character because he is so ordinary and earthy. No doubt, animal lovers will appreciate his heartfelt fondness for his mules, especially his favourite, Beauty. As soon as Somax, the “plain workman”, is called upon to enter the world of the Trojan royals, he knows that he is out of place (92-3). When Priam renames Somax after his royal herald (Idaeus), he does not warm to the name and its royal associations. Somax is not ashamed of his place in the world and has no desire to relinquish his humble identity; inwardly he feels offended by Priam’s gesture (99). Once Somax and Priam set off on their journey, it is clear that the King is out of his depth. In Somax’s eyes, the King seems “like a child”, “a bit on the slow side”, or a waking sleep-walker who “doesn’t know where he is or how he got there” (115). *Ransom* is full of surprises; this child-like image of the King of Troy is as playful as it is thoughtful. Though it may seem odd, Malouf’s vision of Priam as an elderly child is appropriate because “Priam’s education into the world of ordinary men” begins with Somax.⁶ *Ransom* is also full of storytellers and captivated listeners. Malouf admits that “[t]he book’s “primary interest is in storytelling itself – why stories are told and why we need to hear them, how stories get changed in the telling” (223). It is only fitting that Somax should also play out the role of a storyteller. Priam is delighted by Somax’s unnecessary chatter about daily life, which includes anything from the intricacies of cooking a grid-dle-cake, to talk of his daughter-in-law and only grandchild. For Priam, this sort of talk has a great appeal because it offers him an insight into a life that is foreign to his own, as if “peering through the crack in the door ... and [seeing] clearly into the fellow’s life, his world” (127). Early on in the novel, Malouf describes Achilles’ first childhood encounter with Patroclus; this initial meeting is centred on the story of Patroclus’ exile. Achilles feels as if he is reliving a part of Patroclus’ life as he stands by, listening to the unfolding narrative of events. As a listener Achilles finds himself transported into a past

experience that is not his own; "Like a sleeper who has stumbled in on another's dream, he sees what is about to happen but can neither move nor cry out to prevent it" (12). Through Priam and Achilles, Malouf reminds his readers of their own desire to escape into the stories of others. In exploring the human need for stories, *Ransom* adds a familiar, personal touch to a story that is often associated with the distant past.

On the whole, the most significant change that Malouf introduces into the Homeric narrative is his emphasis on the theme of paternal love. Somax, Achilles and Priam are all fathers who have lost their sons, either to death or the insurmountable gulf that comes with distance. In the *Iliad*, Priam begins his appeal to Achilles by urging him to think of his father, Peleus: "remember your father, one who is of years like mine, and on the door-sill of sorrowful old age" (*Il.* 24.486-87).⁷ Fortunately, Priam's sympathetic evocation immediately moves Achilles: "So he spoke, and stirred in the other a passion of grieving for his own father" (*Il.* 24.507-08). However, in *Ransom*, Achilles' grief is expressed when he mistakes Priam for Peleus: "'Father,' he says again, aloud this time, overcome with tenderness for this old man and his trembling fragility. 'Peleus! Father!'/ The Great Achilles, eyes aswam, is weeping" (174). The intensity of Achilles' emotional connection to his father is explicitly dramatised. Interestingly, Malouf's Priam actually entreats Achilles to hear his plea, as one father speaking to another:

You are, I know, the father of a son you have not seen for more than half his lifetime [...] Think what it would mean to you, Achilles if it was his body that was lying out there [...] the body of a son for whom you have a father's soft affections, to whom you owe the sacred duties that nothing, nothing in the world, can cancel (182).

Once more, Malouf further strengthens the sense of unity between the two heroes. Achilles is no longer the grieving son; this time around he is transformed into a man who has a

personal comprehension of the "sacred duties" and "soft affections" of fatherhood. In comparing Malouf with Homer, it is possible to observe how this contemporary writer is able to maintain the essence of the *Iliad* while also adding his own touch of difference.

The beauty of *Ransom* is that it openly appreciates the precedent that is set in Homer's *Iliad*. Just like Miss Finley, David Malouf has taken on the role of an educator and a storyteller; he has found a way to make the story of Priam and Achilles easily available for a broad audience of readers. Gone are the archaic repetitions, the catalogues and epithets that are so quintessentially Homeric – all wonderful in their own right, but very different to modern prose. Malouf does not require his readers to possess a strong knowledge of Greek antiquity and classical mythology; but those who do know a thing or two about Homer will surely appreciate his creative approach to the *Iliad*. It is exciting to think that this book could potentially lead more readers to seek out the classics, to begin a life-long love affair with Homer, just as Malouf did in 1943. The fact remains that *Ransom* is not a substitute for the *Iliad*, and this is not Malouf's intention; rather, he acknowledges the changing nature of mythology. At the end of his novel, the author identifies Somax as "a stealer of other men's tales, of other men's lives" (218). Like his character, Malouf willingly 'steals' from Homer to create a renewed epic tale which speaks of the bonds of fatherhood, the awareness of death, experiences of grief, and the sheer joy of listening to a good story. –

¹ David Malouf radio interview, 'The Book Show' hosted by Ramona Koval, *ABC Radio National*, Apr. 1 2009. <<http://www.abc.net.au/rn/bookshow/stories/2009/2527712.htm>>

² David Malouf, radio interview. *op. cit.*

³ C. J. Mackie, 'Monsters', *Rivers of Fire: Mythic Themes in Homer's Iliad*, New Academia Publishing, Washington, 2008, pp. 50-55.

⁴ *Ibid.* 51.

⁵ Alberto Manguel, 'Malouf the Master of Imaginary Lives', *The Australian*, Apr. 1, 2009, <<http://www.theaustralian.news.com.au/story/0,25197,25238205-25132,00.html>>

⁶ David Malouf, radio interview, *op. cit.*

⁷ *The Iliad of Homer*. trans. Richmond Lattimore. University of Chicago Press. Chicago, London. 1951.

Maureen Lynch Pèrcopo

***Ransom*: Malouf's "untold tales". David Malouf, *Ransom*, Sydney, Knopf, pp. 224**

David Malouf's most recent novel, *Ransom*, was published to critical praise in the early part of this year. It was over ten years since Malouf had published a novel, although he had not indeed been idle. In that period he had produced two new collections of short stories *Dream Stuff* (2000) and *Every Move You Make* (2006), two long essays *Made in England* (2003) and *On Experience* (2008), the poetry collection *Typewriter Music* (2007) and the libretto *Jane Eyre* (2009). The novel genre, it seemed, had been abandoned. But the publication of *Ransom* has seen a return to the medium which Malouf had previously richly developed with a series of memorable works. The more recent *The Conversations at Curlow Creek* (1996) and *Remembering Babylon* (1993), the earlier *The Great World* (1990) and *Fly Away Peter* (1982), the often quoted *An Imaginary Life* (1978), have all left a deep imprint in the world of contemporary Australian literature. *Ransom* is well positioned to follow in their wake.

In this new publication, however, Malouf has abandoned what he has recently referred to as "the matter of Australia", a concept he related to a nationalist literature, to works that have as their main concern Australian identity, culture and history, works formed by, or which have formed, the nation's soul (Malouf 2008). These major themes have been an integral part in all Malouf's previous novels with the exception of *An Imaginary Life*. Here, the Roman poet Ovid, in exile in distant Tomis, and reduced to silence in an unknown language, an unknown world, is returned to the world of existing reality by his communion with a wild child. *An*

Imaginary Life is a deeply intimate work, as is *Ransom*, which also returns to the Classical world, that of Homeric Greece. Its concerns here are diverse: the intimate relationships between men, between beloved comrades, fathers and sons, men of different stations: relationships charged with grief and love. All these are the impelling themes of this work.

Set in the world of *The Iliad*, *Ransom*, as the author himself recently pointed out when speaking on the ABC program FORA, is not, as the publicity states, his first novel in ten years. Rather it is his first *published* novel in ten years. He describes himself as “a fairly slow writer and an even slower publisher”: *Ransom*, he remarked, was actually written between 2002 and 2003, interrupted by the writing of *Made in England*, but then “left aside”; and this because he then felt the need to produce writing in a contemporary setting, so that his readers would not think he was “entirely retired from the real world”. Only after the publication of the collections of short stories and a volume of poetry, did he return to this novel, even though, as the artist in him feels, and, as he has remarked both Valery and Auden had felt before him, that “a poem”, in this case, a novel, “is never finished, only abandoned” (Malouf 2009b).

For Malouf, narrative is an essential part of ourselves, ingrained in our human psyche. We are “narrative creatures”: “stories allow our mind to play in a way that achieves what all storytelling does; it enlarges us in some kind of way but it also liberates us in some kind of way” (Koval). He refers to Umberto Eco’s idea of human beings as “narrative creatures”, beings for whom narrative is essential to our way of apprehending and understanding the world. For this storytelling is basic to us, and what we get from storytelling is something we cannot do without. It was this concern with narrative, with the need to *tell stories* that induced him to “revisit” Homer’s *Iliad*, the inspirational root of our Western literature:

[*Ransom*’s] primary interest is in storytelling itself - why stories are told

and why we need to hear them. How stories get changed in the telling - and much of what it has to tell are ‘untold tales’ found only in the margins of earlier writers (Malouf 2009a, 223).

We know that Homer’s account of *The Iliad* covers only a very brief period in the ten years’ long Trojan War, opening in its ninth year and focusing on the wrath of Achilles in the aftermath of his defiant quarrel with Agamemnon. His consequential refusal to fight against the Trojans leads to the death of Patroclus and the slaughter of Hector, and finally to Priam’s ransom of the body of his son, concluding with Hector’s funeral rites. We are not told of the later death of Achilles, predicted by the dying Hector, or of the stratagem of the Wooden Horse and the definite destruction of Troy, which come to us fleetingly in *The Odyssey*, and in detail from Virgil, in a flashback told by Aeneas in Book II of *The Aeneid*. Malouf has even further limited the time span of the epic in this “revisitation” (Malouf 2009b), which takes up, in what one critic has described as “a sort of extended prose poem” (Rose 7), the episode related in Book XXIV of *The Iliad*: “one particular moment, *the great moment*” as Malouf sees it (Koval), in which a different kind of heroism is portrayed; one not collocated in the heat of battle, but that seen in Priam’s decision to ransom the body of his son Hector, despite the maniacal fury of Achilles. The underlying strength of the novel, its moment of *sudden manifestation*, reaching the essence in human relationships, comes with their meeting and unlikely understanding and mutual compassion as suffering fellow human beings. Several “untold tales” not present in *The Iliad* are central to this revisitation, tales which appear only in the margins of later Greek writers: the story of the boy Podarces; that of Patroclus’ salvation by Peleus; and, in particular, the journey of Somax and Priam which occupies the central part of the novel, and in which Somax appears as the King’s herald, Ideus. The figure of Somax, however, is entirely Malouf’s invention, and

“appears for the first time in the pages of this book” (Malouf 2009a, 224).

The single word, *Ransom* may initially appear a little stark for a title, but here one word is quite sufficient. For *ransom* appears in these stories not only in its strictest sense of liberation by payment, but also as deliverance, redemption, release, rescue. All are present in the several different “tales” that extend, but also interiorize and intentionally subvert the Homeric account that lies at the core of Malouf’s revisitation. They are tales bound together above all by grief. It is inherent in Achilles’ very name, which implies an embodiment of grief: *one who brings grief*, not only to an enemy, but also to himself and his followers. It is also present in the story of Patroclus, Achilles’ beloved companion, his elder cousin, whose death at Hector’s hands has caused his maddened state. Patroclus had been rescued as a youth from the exile of an outcast by the intervention of Peleus, Achilles’ father. Pitying the grief of a father and despite “the brand of a killer” upon the boy (Malouf 2009a, 13), Patroclus had received asylum at Peleus’ court and was thus rescued and “readmitted to the companionship of men”. All this is told in a flashback, in Achilles’ tormented remembrance of his companion. It is likewise in an act of mercy, in his deliverance of Hector’s body to his father, Priam, that we see the redemption of Achilles himself, his ransom from his vengeful madness. This body has already been rescued by the gods, in a sense resurrected by them, in restoring it despite its daily desecration by Achilles, to its state of natural beauty. For Priam too, it is this journey of grief which liberates him from his static role of king and his acceptance of himself as a simple human being. Malouf sees Priam’s decision as “the most imaginatively heroic thing” in this tale (Malouf 2009b). Foreseeing the future destruction of his city and the defilement of his own body, he wishes to “rewrite the ending to his story”, to be remembered in stories retold, not for this ignominious end, but for the incredible choice he is about to make,

australia e nuova zelanda

that founded in a father's grieving. All these moments, those related in these different stories, resonate in the title *Ransom*.

The structure of these "untold tales" comes in five narrative moments. Its opening prose is riveting, almost magical, as we read of a lone man hunched by the sea, at dawn, attentive to its voice, "the voice of his mother", where once, "for nine changes of the moon, he had hung curled in a dream of pre-existence and was rocked and comforted" (Malouf 2009a, 3). The man is a fighter, but when he is not fighting, he is a farmer. Earth is his element:

One day, he knows, he will go back to it. All the grains that were miraculously called together at his birth to make just these hands, these feet, this corded forearm, will separate and go their own ways again. He is a child of earth, but all his life he has been drawn, in his other nature to his mother's element (4).

It is only as we continue reading that we realize that the lone figure is that of Achilles, already since his birth a divided self. Later we see that this is true also for King Priam, the former Podarces, son of the King of Troy, ransomed from slavery under Heracles, and renamed by him to become Priam, literally, *the price paid*:

So that each time he hears himself named, this is what he will recall [...] he was a slave like any other, a nameless thing. With no other life before him but the dirt and sweat of the slave's life. And, that, in the secrecy of his own heart, *that*, for all the high titles the gods may heap upon him, is the life he will go on living day after day till his last breath. (74).

For Priam, this has indeed been so. For in his inner self, he too is divided. "When I slipped back into my old place in the world it was in a ghostly way [...] as a substitute", so that "the inner assurance" necessary to a king "was lacking." For this reason he has had to take refuge in his regality, been a "little too punctilious in all that is due to ceremony" (76-77). He has played his part, and "tried to let noth-

ing peep out of the real man inside so much empty shining" (78).

In his journey of ransom, however, guided by a god-directed dream, Priam has decided to present himself not as a king, but as a man. For this reason, he dresses in a plain white robe, seats himself, rather than in his chariot, as in Homer's description, but beside the driver of the simple cart drawn by two black mules, as pictured in his vision. Thus he will carry his treasure to Achilles. The driver's name is Somax, an ordinary man, who accepts at first with bemusement, but then with sympathetic acceptance, the bidding of his King. In this third moment, the narrative passes from the heroic to the everyday. The perspective seems to shift from Homer to Hesiod, from *The Iliad* to the labouring world of *Works and Days*. It is here that the King becomes simply a man, whose companion, his substitute herald, is a common labourer, a carter, "bull-shouldered, shock-headed" (92), by the name of Somax. He is *the body* that will accompany Priam's *spirit*, as *soma* to *psyche*, body to soul. Somax knows that we are "[o]f the earth, as well as of the gods" (121). He guides the King gently, and with a little food and drink, together with his companionship, lightens the old man's lost spirits, until then "clouded by uncertainty and a fear of so much that was still unknown." (117). Priam learns to value the modest tact of this simple man. As suggested, he rests his naked feet in the fresh water of the Scamander, is charmed by the little silver fish that come to inspect them, enjoys the griddle cakes cooked by the carter's daughter-in-law. In these scenes, Malouf captures the natural world with his usual delicacy of touch and sensitivity, calling to mind the loved natural world of Gemmy in *Remembering Babylon*. He, the King, who has always been aloof from the world about him ("The realm of the royal was representational, ideal") (124), now learns to participate in the carter's world and in his sorrow. Priam, the man, affected by the grief of the carter for the loss of his two grown sons, mirrors his grief, as father to father, in that of this common man. It is at this point that the narrative

moves once again from the everyday of common mortals to that inhabited by Homer's heroes, where the presence of the gods comes as an accepted part of their world. This is not immediately obvious, however, as Malouf enjoys playing with his reader, presenting us with a delightful, jesting account of the arrival of the god Hermes, who appears disguised as an impudent rather effeminate youth, with "oiled ringlets and languid lady-boy airs", "a dandified puppy", but who in Somax's eyes "was clearly a tough" (148). He is obviously a Greek, "wearing a Greek bonnet and dressed like one" (158), and claims initially to have been sent by Achilles to escort them safely to his camp. It is only after they have safely forded the Scamander under his guidance and are about to arrive at the Greek camp that Priam belatedly comes to recognise him as the Lord Hermes, sent not by Achilles, but by the gods, to assist him. He sees in this their acceptance of his journey, and takes comfort from Hermes' addressing him as "father":

Now, with the play about to begin in which he was to represent 'the father' – and in a way he had never till now attempted – he was moved by this invocation of the sacred tie, and took it, from a god's lips, as an endorsement and blessing" (161).

It is with the miraculous help of Hermes that the cart enters the Greek camp, the massive gate pole rising of its own account to allow their entrance.

The encounter between Priam and Achilles is told in simple but masterly writing, in which Malouf fully achieves what he had described as the essence of true *story telling*: that which should both "enlarge" and "liberate" (Koval). Here is writing which truly succeeds in this intent, both in what it offers the reader and in the grace it brings to the divided men who are its focus. Malouf presents his reader with a moment that touches the essence of our humanity, one hinged on love and pity, and most intimately, on the relationship between fathers and sons: Achilles' initial, mistaken acceptance of Priam for his revered father, Peleus; Priam's

appeal to Achilles through his reference to Neoptolemus, the son Achilles has not seen for nine, long years, but whom, in a fearsome moment, that occasioned by Priam's reference to his own coming death, Achilles suddenly foresees will later avenge his father's own death by the slaughter of the Trojan King, now in his presence:

Priam, impelled by the look of annihilating revelation that has struck the man, falls to his knees at last and clasps Achilles' hands. Not in supplication now, as he had intended, but out of instant fellow-feeling" (186-7)

Fatherly and filial love, bound with pity for their mutual human fates, brings about what has seemed impossible. Achilles raises Priam to his feet. Hector's body, cleansed and oiled is returned to his father, who after food and rest is free to depart, a truce of eleven days declared for Hector's funeral solemnities. This poignant climax is a tribute to Malouf's creative powers. In limpid but acutely expressive language, he reaches that "empathetic purpose of literature", which "allows us to inhabit the minds and bodies of people unlike ourselves" (Craven). This gift is apparent throughout this brief but outstanding work, in which Malouf's mastery as a writer enables us as modern readers to accept, in a story written as a modern tale, in contemporary language, the retelling of a mythic epic manoeuvred by the presence of the gods: We enter a state of "suspended disbelief" such as that suggested by Coleridge (Koval), in which Malouf shows that it is possi-

ble for the modern reader to accept as real, "at another level than science", "things we don't believe in". As such we accept Priam's vision of the goddess Iris, the casual appearance of Hermes as envoy of the gods to Priam and Somax, the recomposition of the body of Hector. These happenings call for a form of "suspended disbelief", perhaps more acceptable to readers today in the guise of what we refer to as *magic realism*. But although accepting the classical conventions of divine intervention, Malouf allows us to see beyond the implacable fatalism organized by the gods. Priam, in his decision to attempt his journey, sees an opening in his destiny, offered by "chance":

It seems to me [...] that there might be another way of naming what we call fortune and attribute to the will, or the whim, of the gods. Which offers a kind of opening. The opportunity to act for ourselves. To try something that might force events into a different course. (Malouf 2009a, 61)

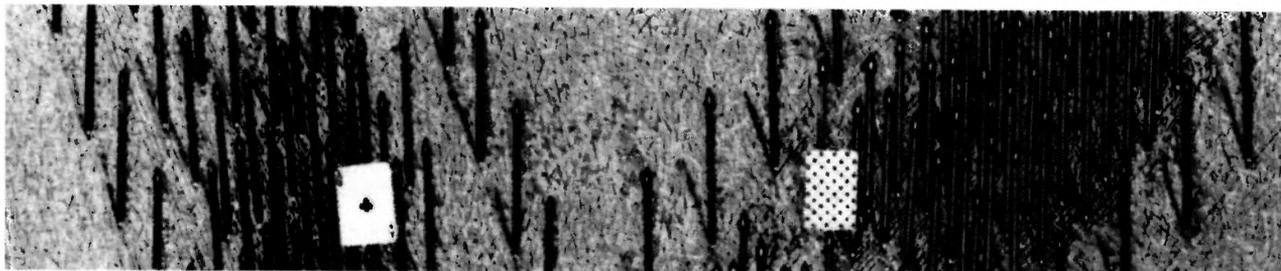
In this we see a refusal to unwittingly accept the path of fate. In Priam's reasoning, Malouf suggests the modern concept of the individual's gift of free will, the ability and determination to be the source of his/her own destiny, to recognise another suffering human being, and so be capable of acting in a new, independent way, before unthinkable. In this novel, Malouf has woven his "untold tales" into one splendid whole. A fitting conclusion to these present pages appears in the words of the critic, Andrew Riemer (30), who

writes: "[T]his untold tale, snuggling into the spaces left by the likes of Homer and Euripides, Virgil and Shakespeare, is [one] told with outstanding skill and sensitivity." —

Works Cited

- Conrad Peter. "Troy Revisited". *The Monthly* 45 (May 2009). <http://www.themonthly.com.au/Homer-Iliad-David-Malouf-Ransom-Peter-Conrad>; Accessed 25 September 2009.
- Malouf David. "Australian Culture and Writing", Mildura Writers' Festival. *The Monthly, Slow TV*, (July 2008). <http://www.themonthly.com.au/david-malouf-australian-culture-and-writing-mildura-writers-festival-1108>; Accessed 26 September 2009.
- — *Ransom*. Sydney: Knopf, 2009.
- — "On Ransom and Storytelling", Video, ABC –FOR A. (17 April, 2009), <http://www.abc.net.au/fora/stories/2009/04/17/25456620.htm>; Accessed 27 September, 2009.
- Koval Romana. "Interview with Malouf", *The Book Show, ABC Radio National*, (1 April 2009), <http://www.abc.net/rn/bookshow/stories/2009/2527712.htm>. Accessed 25 September 2009.
- Rose Peter. "The Very Edge of Things". *Australian Book Review*, 311 (May 2009): 7-8.
- Riemer Andrew. "Of Wars, Kings, Fathers and Sons". *Sydney Morning Herald* (28-29 March 2009).

canada



Eleonora Rao

Margaret Atwood, *Moral Disorder*, London: Bloomsbury, 2006, pp. 260

Atwood's Uncanny Stories

“Ah! There is nothing like staying at home for real comfort”, wrote Jane Austen in her novel *Emma* in 1816. Nowadays, however, the scenario has changed enormously. Home is no longer synonymous with safety and comfort. Instead homey can become suddenly frightening. It is with this notion that I want to open my discussion of *Moral Disorder*. The quotation below suggests an image of the Freudian *Das Unheimliche*, roughly translated in English as “the uncanny”, evoked by the protagonist, Nell, in her recurring dream.

I'm in the other place, a place that's very familiar to me, although I've never lived in it or even seen it except in this dream [...] Somewhere in it, I know – as I open door after door, walk through corridor after corridor – I'll come upon the gold mirror, and also the green satin bedspread [...] It's always dusk, in this place [...] I know the green bedspread isn't really a bedspread: I know it's some aspect of myself, some old insecurity or fear. I know [...] The dream frightens me, though. It brings with it a nebulous dread (*Moral Disorder*, 101-102).

According to Freud's description, the uncanny derives its terror not from something externally alien or unknown but, on the contrary, from something strangely familiar which defeats our efforts to separate ourselves from it. The uncanny is about transforming homey into unhomey, and it includes intellectual uncertainty (S. Freud, *The Uncanny*. London: Penguin, 2003). The dream quoted above indicates disorientation, something disturbing, eerie; it suggests a subject haunted by the past as well as by the present. In Margaret Atwood's *Moral Disorder*, the reader follows Nell from her childhood and adolescence to old age. The book is about a whole life. It is about growing up, about becoming middle aged, and also about being very close to the end, as in the case of the narrator's parents. When she describes her dream, however, Nell is in her sixties, or so we gather. She still lives with her companion Tig; their daughter is grown up and somewhere else, living her own life. The narrative covers every decade from the 1930's to the present. The stories, however, are told in an order that is far from chronological. As Antonia Byatt remarks in her review: “A lifer, unlike a biography, does not unfold in neat progression. Nor is it entirely incoherent. Each of these stories coheres round a definite patch of Nell's life, and each has its own cluster of brilliantly described unforgettable things, which are as important

as people” (“Times of Her Life”, *The Washington Post*, Sun., Oct. 15, 2006). *Moral Disorder* opens with Nell in her old age and proceeds backwards with some jumps in the present and has many gaps in between each story. As a result Nell remains throughout the book an elusive character. The reader gets a glimpse into her shadow self, her “monster self” (44), but on the whole she remains aloof. Here as elsewhere in Atwood's texts, “home, ownership, identity, even one's work [...] are revealed as the mind's trick, empty constructs over which the self has no final control” (Kathryn VanSpankeren, “Humanizing the Fox: Atwood's Poetic Tricksters and *Morning in the Burned House*”. In Sharon Wilson ed., *Margaret Atwood: Textual Assassinations*, Columbus: Ohio UP, 2003, 108). The recurring dream quoted above suggests the protagonist is somewhat aware of the precariousness of the sense of security, of the sense of home, since they constantly escape her, despite the fact that the circumstances of her life would indicate the contrary. As she reflects upon it: “But my dreaming self refuses to be consoled. It continues to wander, aimless, homeless, alone. It cannot be convinced of its safety by any evidence drawn from my waking life. I know this because I continue to have the same dream, over and over” (101). How the everyday world can become suddenly frightful and men-

acing is a recurring theme in Atwood's oeuvre. As Atwood critic Sherrill Grace comments on Atwood's juvenilia, her texts "deal with the absolutely ordinary, everyday world of safe, predictable reality. And yet, as so often happens in the later work, this ordinary, safe world has cracks, doors, and windows that open suddenly to reveal unimaginable horrors or devastating truths" (S. Grace, "Introduction", in Margaret Atwood, *A Quite Game and Other Early Works*. Edited and annotated by Kathy Chung and Sherrill Grace. Introduction by S. Grace. Edmonton: Juvenilia Press, 1997, xi). Rationality and reassurance give way to secret and /or unconscious fears, unpredictability, desire and unknown entities, as in the story "The Entities", with its supernatural touch. They reveal fragility, uncertainty and the absence of truth, a familiar concern in Atwood (Coral Ann Howells ed., *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge UP, 2006). As Foucault reminds us, "[...] truth is no longer able to save the subject" (M. Foucault, *L'hermétique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*. Paris: Seuil/Gallimard, 2001, 21). In the era that Zygmunt Bauman aptly calls "liquid", uncertainty and insecurity prevail. The result of modern insecurity is that the social universe "has been organized around an endless pursuit of protection and a frantic search for security" (Robert Castel, *L'Insécurité sociale*. Paris: Seuil, 2003, 6). Seeking a secure port, a safe refuge, be it one's own home, one's mother country, is everybody's aspiration. "To put it in a nutshell— Bauman remarks — we dream of a reliable world, one we can trust. A secure world" (Z. Bauman, *Liquid Times*. London: Polity Press, 2007, 95). Now, however, as Bauman writes "the shelters have porous walls, pierced all over by countless wires and easily penetrated by ubiquitous airwaves" (Z. Bauman, *Liquid Modernity*. London: Polity Press, 2000, 155. See also Z. Bauman, *In Search of Politics*. Stanford: Stanford UP 1999; E. Rao, "It's a howling wilderness': Forests and Mazes in Margaret Atwood's *The Tent*".

Cuadernos de Literatura Inglesa y Norteamericana, forthcoming). In *Moral Disorder* Nell is considered a reliable person, but in actual fact, more often than not, she is simply terrified, petrified by fear. As an adolescent Nell's favourite holiday is Halloween. As in the best of Bakhtin's notion of Carnival, the festivity allows Nell freedom from the duties of her everyday life and space for her 'personae' and her various 'monster' selves: "I loved the sensation of prowling abroad in the darkness — of being unseen, unknown, potentially terrifying; though all the time retaining, underneath, my own harmless, mundane, and dutiful self" (31). For such occasions she even creates her own Frankenstein, 'The Headless Horseman', as in the homonymous story, with whom uncannily her little sister and her friend play with years later. In an earlier novel, *Cat's Eye*, Atwood devoted ample space to the horrors of childhood. Here the protagonist fabricates in her mind her own private Halloween and dreams of her revenge, "*Kapow. Krac. Kaboom*":

I spent a lot of time reading comic books in my brother's room when he wasn't there. I would like to climb skyscrapers, fly with a cape, burn holes in metal with my fingers, wear a mask, see through walls. I would like to hit people, criminals, each fist making a red or yellow lightburst. *Kapow. Krac. Kaboom*. I know that I have the will to do these things. I intend to do them somehow (*Cat's Eye*, Toronto: MacClelland and Stewart, 1988, 194).

Later on, as an adult, Nell is represented as an unconventional woman, well ahead of her time, located outside social conventions and living a sort of nomadic existence: "For a long time I wandered aimlessly. It felt like a long time. / It didn't feel airless, however, or not in any carefree way: I was being driven by necessity, by fate [...] I had to keep moving, I couldn't help it" (87). During this phase of her life she wanders, psychologically and physically although she does not reveal it to the outside world. "In the evenings [...] I'd go

for long, pensive walks. I'd start out purposefully, marching forward as if I had a destination. I was conscious of being watched through the window of the floor below by the husband and he wife who owned the apartment [...] As soon as I was out of the sight of the downstairs couple, I would slow down and choose the turning at random" (96). She is represented as an eccentric who nonetheless needs to keep her erring secret. As Erin Manning observes: "Social consensus is precarious precisely because it rests on an injunction not to err" (E. Manning, *Politics of Touch*. Minneapolis: Minnesota UP, 2007, 70). In this "transient" existence Nell moves from place to place, with her few belongings. This predilection for movement without aim finds its counterpart in a strong sense of insecurity. In behaving as she does she is at the mercy of unpredictable encounters and of risks. As Manning again observes, "security happens only in the stopping" (Manning, 2007, 152). As the protagonist describes it: "I would welcome each new dislocation, unpack my few belongings with alacrity and even joy [...] Yet at the same time I longed for security. It was a similar story with men" (88). Nell's lack of a sense of belonging and as a consequence her precarious sense of security will accompany her throughout her life, at least the oneiric one, as the recurrent dream suggests. The dream also indicates lack: "This has become the picture of my future self: wandering the house in the darkness, in my white nightdress, howling for what I can't quite remember I've lost. It's unbearable. I wake up in the night and reach out to make sure Tig is still there, still breathing. So far, so good" (5). The sense of impending danger and insecurity is always there for Nell even late in life as in the opening story "The Bad News": "You never know if the news is true until it pounces. Until is right on top of you. Until you reach out in the night and there's no more breathing. Until you're howling in darkness, wandering the empty rooms in your white dress" (10). As Jacques Derrida writes "The future can only be anticipated in the form of

danger. It is that which breaks absolutely with constituted normality" (J. Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, (1974) 1997, 5). Nell's life will continue to have in her adult phase a tendency or rather a predilection for disorder. After having left the farm she lived in with Tig for a long time, she sees it once again from the outside: "The farmhouse itself had lost its ramshackle appearance [...] Whoever was living there now preferred things tidier" (188). Eventually she becomes a publishing editor, parsimonious with money and, of course, very well versed with words, as the story from her high school years, "My Last Duchess", shows. This story, titled after Robert Browning's poem, is an exercise in hermeneutics, where possible meanings and interpretations multiply. The various readers in "The Last Duchess" in fact provide quite different interpretations of the poem. In addition, with the help of her very special teacher, the protagonist learns the first rudimentary approaches to text analysis, which she finds fascinating, much to her boyfriend's Bill puzzlement: "[...] he blamed the literature itself: it refused to make sense. He wanted everything to be clear cut, as in algebra, a subject he was good at. How could there be two or three meanings to one single word at the same time?" (70). A few years later, with the complicity of Tig's wife, Nell gets to spend time with Tig, whose real name is Gilbert. His marriage however is only a facade for the sake of the children. Soon enough Nell and Tig fall in love, and eventually they settle down in a farm in rural Ontario. Here as elsewhere in Atwood's texts, change and transformation are most welcome if not sought after. But more often than not, social consensus requires stability and it is adverse to change, as the narrator notices of her school friend's Bill home: "It was as if the whole house had been soaked in preservatives to keep it from ever changing, because change meant dirt" (79). Even the animals at the farm change as their life circumstances vary. In addition they seem to be able to suffer beyond sheer physical pain (J.

Derrida, *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham UP, 2008). There is a peacock that mourns the loss of its companion; there is a lamb that becomes jealous of Tig; there is a horse in disguise, as in the case of Gladys: "It was a conspiracy, a double impersonation: Nell pretending to be a person who was riding a horse, Gladys pretending to be a horse that was being ridden" (170). The space devoted to various animals is not a novelty in Atwood's oeuvre, especially in the poetry (Kathleen Vogt, "Real and Imaginary Animals in the Poetry of Margaret Atwood." In K. VanSpankeren and Jan Casto eds., *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois UP 1988, 163-182). Particularly in *You Are Happy* the human is utterly decentered. Here the animals are given a voice as protagonists, and they are singing their own witty revenge against the humans. Among my favourites are "Rat Song," and "Song of the Worms." : "When you hear me singing /you get the rifle down/and the flash light, aiming for my brain,/but you always miss/and when you set out the poison/I piss on it/to warn the others./You think: *That's too clever./ she is dangerous,* because/I don't stick around to be slaughtered/and you think I'm ugly too/despite my fur and pretty teeth/and my six nipples and snake tail./All I want is love, stupid/humanist. See if you can (32). In "Song of the Worms" the revenge knows no pity: "Soon we will invade like weeds,/everywhere but slowly/[...] we are waiting/under your feet./When we say Attack/you will hear nothing/at first (*You Are Happy*, Toronto: Oxford University Press, 1974, 35).

The attention to the human – animal divide in *Moral Disorder* suggests an inclination to weaken the boundary between the human and the not human. It seems an approach to the question that Rosi Braidotti calls "post anthropocentric" which focuses on that middle ground or the milieu "of the human – non human continuum" (R. Braidotti, *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press, 2006, 108). As Braidotti elabo-

rates, "The point is to see the inter – relation human – animal as constitutive of the identity of each. It is therefore a relation, a transformative or symbolic relationship that hybridizes shifts and alters the 'nature' of each one" (R. Braidotti, 2006, 108). After having eaten the lamb she saved and nurtured in her home when it was a calf, Nell feels like a "cannibal." She senses, however, she has appropriated a non human, but nevertheless valuable knowledge: "I am a cannibal, she thought with odd detachment. Maybe she would grow cunning, up here on the farm. Maybe she would absorb some of the darkness, which might not be darkness at all but only knowledge" (160). Maybe the animals are a sort of *in between* figures, between Nell and the darkness which is also knowledge of some other kind (See G. Aganben, *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford UP, 2004). The concern for that thin 'line' between the self and the outside world, the threshold between the self and the micro stories and the macro stories around it, which runs throughout *Moral Disorder*, is set from its first story, "The Bad News". The protagonists here are in their old age and have their own strategies to defend themselves from the news that arrive from the 'distant' word. They live in Toronto, Canada, a country which, as they say, is "provincial," (8) and where, for better or for worse, nothing really happens. It is Tig however, the one who has a thinner line between himself and the world:

He's angular, he has less body fat that I do and therefore less capacity to absorb, to cushion, to turn the calories of bad news – and it does have calories, it raises your blood pressure – into the substance of this own body. I can do that. He can't. He wants to pass the bad news on as soon as possible – get it off his hands, like a hot potato. Bad news burns him (2).

Another important threshold is represented by doors, to which Atwood will dedicate her next collection of poems, namely *The Door* (London: Virago, 2007; see also E. Ingersoll,

“The Trope of Doors in the Writings of Margaret Atwood”. *LATCH*, 7.15. 2009 (forthcoming). A significant door is present also in *Moral Disorder*. It is this very threshold that makes Nell aware of the inevitability of death (see B. Niederhoff, “The Return of the Dead in Margaret Atwood’s *Surfacing* and *Alias Grace*”. *Connotations*. Vol. 16. 1-3, 2006-2007).

Now we are at the door. The persistence of material objects is becoming amazement to me. It’s the same door – the one I used to go in through, out through, year after year, in my daily clothing or in various outfits and disguises, not thinking at all that I would one day be standing in front of this very same door with my grey-haired little sister. But all doors used regularly are doors to the afterlife (55). ▭

Patricia Kennan

Branko Gorjup (ed.), *Margaret Atwood, Essays on her works, Guernica, Toronto, 2008*

A Birthday celebration: Margaret Atwood at 70.

Come November the British publishers Bloomsbury are celebrating Margaret Atwood’s seventieth birthday by publishing special editions of seven of her novels *Surfacing*, *The Handmaid’s Tale*, *Cat’s Eye*, *The Robber Bride*, *Blind Assassin*, *Alias Grace*, and *Oryx and Crake*. Your reviewer can only raise a glass from a distance and make a token move of salutation by writing an appraisal of Branko Gorjup’s timely re-proposal of a set of essays mostly belonging to the eighties and nineties. Interesting to note the novels Bloomsbury has not reprinted in the birthday series, presumably judging them either less popular or pertinent for contemporary society. Tempting to speculate on why they are missing from Bloomsbury’s list. Is it simply a question of copyright? Or is the feminism of *Edible Woman*, *Lady Oracle* and *Life before Man* too high-pitched for today’s market? Curious too, that in

our global times *Bodily Harm* with its topical theme of revolution in a precarious third world state has been omitted.

Whatever, at the age of seventy Margaret Atwood stands as the doyenne and luminary of Canadian literature in English. Her career has been a major influence on the development of Canadian studies and feminism, not only as novelist, poet, short story writer and critic but also editor. Of her many publications, *Surfacing* and *Survival A Thematic Guide to Canadian Literature* (both 1972) stand as national landmarks, consolidating her reputation as novelist and critic, while *Cat’s Eye* (1988) was to bring her international acclaim. As the last two years’ activities show, Atwood has not slowed down with age. 2008 saw the publication of *Payback*, a post Wall Street holocaust comment about the dangers of piling up debts. 2009 has seen so far her clamorous withdrawal from the Dubai Festival of international literature in protest at the banning of Geraldine Bedell’s *The Gulf between us* for its mention of homosexuality, as well as the publication of *The Year of the Flood*, a denunciation of our destruction of the earth. A world trip will be also taking place in the form of a high-powered road-show, in order to awake awareness and solicit action.

But that is the future, while for the past Branko Gorjup has had the excellent idea of putting together a core set of articles analysing the achievement of Atwood’s novels according to the perceptions and mindcast of the eighties and nineties. What’s more, the studies are indepth, with each one concentrating on the close reading of a single novel. The title of Gayle Greene’s article “Rebelling against the system” already pinpoints the central theme in *The Edible Woman*, of a protagonist protesting against predatory consumerist society and giving up eating. She is only able to move to subjectivity by baking and eating a cake shaped like the “normal” woman she was trying to be. Greene’s article is a perspicacious help to reading the novel, reminding us of the hostile

reviews the book first received and, the limitations imposed by traditional female discourse, as well as pointing out how consumerism and objectivisation are presented in an innovatory prose style.

Branko Gorjup’s title “Paradox of Discourse” indicates the path he takes into *Surfacing* via language. *Surfacing* is another *rite de passage* text in which a nameless heroine takes lover and friends to the French Canadian wilds to look for her missing father. Through events emerging from her return to the scenes of her childhood she discovers her true being, but not before diving to locate some Indian paintings and finding her father’s corpse floating in the water. *Surfacing* allows her to rise from death to life, but she needs to abandon a male-dominated language and her friends to live alone like a beast in the forest. Gorjup offers a stimulating discussion on language as a male possession, following the time-honoured role of woman as *tacita muta*, and examines both the dialogue and the narrative to trace how the language of the novel moves towards an ‘undone’ state.

Susan Jaret McKinstry’s title “Living literally by the Pen: The Self and Self-Deceiving Heroine-Author in Margaret Atwood’s *Lady Oracle*” highlights the predicament of Joan Foster aka Louisa K. Delacourt, a food-obsessed and parent-dominated rebel who feigns death and goes into hiding, to spend her time reading and writing Gothic-type novels. McKinsey skilfully shows how *Lady Oracle* acts and reacts on a bedrock of literature models consolidating and re-enforcing a subaltern role for woman – a role which the protagonist unconsciously and ironically re-enforces in her writing.

With its oxymoronic title, the fourth study “The Roar of the Boneyard; *Life before man*” by Barbara Hill Rigney centres on the main themes of the novel - the distemper of both society and marriage and analyses the way the two institutions seem close to extinction, like the dinosaurs et al in the museum. She illustrates how the diary narrative technique with its shifts from diarist to diarist reflects

the restricted viewpoint of the three women diary writers cataloguing themselves for potential happiness and potential extinction, like the old bones and shards in the natural museum.

The fifth study entitled "The Here and Now of *Bodily Harm*" by Lorna Irvine investigates the writerly nature of the novel in question, discussing its heavy coding and surrealism. A quick plot summary - a lifestyle journalist already nauseated by the level of consumerism in Canada, goes to the Caribbean to recover from a partial mastectomy and gets caught up in a political coup - can do little to convey the complexity of the literary construct. Reader, you have been warned. Read Irvine for a helping hand!

As the next title shows, "Nature and nurture in Dystopia: *The Handmaid's Tale*" Roberta Rubenstein tackles her text from the key terms of nature and nurture in a modern feminist sense, with nurture meaning motherhood and procreation. She investigates the extreme terms in which Atwood has cast her themes. In a republican theocratic dystopia, pollution has put fertility at risk, so that women are valued for their capacity to procreate, denied any autonomy and kept in prison-like conditions. A dire tale - but very skilfully told, as Rubenstein shows.

The seventh study, entitled "Cat's Eye: Elaine Riskey's Retrospective Art" by Coral Ann Howells, approaches the novel as a *bildungsroman* about a painter coming to artist achievement through often painful memories, especially of childhood bullying. With the help of De Man Howells discusses how subjecthood is created, and illustrates how the novel also functions as a historical account of Toronto in the 1940s and 1950s as seen through the eyes of a girl.

With her paper entitled "Questioning the Triple Goddess: Myth and Meaning in Margaret Atwood's *The Robber Bride*", Jennifer Murray probes the workings of myth in this text about three women betrayed by a dead friend they then discover alive. She illustrates how the Triple

Goddess myth in particular (the goddess of three ages - Persephone, Venus and Hecate) acts as an intertext. It is intriguing to see the pieces coming together as Murray follows this thought-provoking tale.

Caterina Lovelady analyses in "I am telling no one but you: Private Voice, Passing, and the private sphere in Margaret Atwood's *Alias Grace*" what is perhaps Atwood's most fascinating novel, a fictionalised account of a true life case - Victorian Canada's most celebrated murderess, an immigrant Irish servant girl found guilty of murdering her employee and his lover. Lovelady carefully dissects the multiple layers of narration to show how different versions of reality are constructed.

The last study entitled "*The Blind Assassin*: Myth, History and Narration" is by Caterina Ricciardi. Myth, history and narration are studied in detail as Ricciardi takes us through an intricate tale, with the plot centring on an octogenarian reminiscing about her youth and family in small town Canada. Stoytelling and the multiple facets of reality are foregrounded, the octogenarian's reminiscences played against her younger sister's best seller and her lover's science fiction.

The collection is neatly rounded off with an interview with Margaret Atwood, where well-placed questions bring out the warmth, verve and intelligence of the writer. All in all, the text should prove extremely useful for younger generations meeting Atwood now. The ordering of the essays according to the chronology of the novels allows them to follow through Atwood's development, the early stages of a more stressed and stressing feminism, compacted by anorexia, and other psychosomatic to more subtle versions of the human power game and narration. The novel to choose for the desert island? A good case can be made for *Alias Grace*.

Just one little grumble. The essays are all on Atwood's novels, not on her works in general, as the title seems to promise. ▸

Francesca Romana Paci

Anne Michaels, *The Winter Vault*, Toronto, Canada, McClelland & Stewart Ltd., 2008; London, Bloomsbury, 2009; *La cripta d'inverno*, trad. it. Roberto Serrai, Firenze, Giunti, 2009

Ricerca dell'espressione estetica, manierismo e comunicazione.

Come *Fugitive Pieces* che lo ha preceduto, *The Winter Vault* è un romanzo che ha la sua fondazione nella storia. E' essenzialmente diviso in due parti, identificate ciascuna da un titolo, *Riverbed*, la prima, e *The Stone in the Middle*, la seconda. La prima parte è ambientata in Egitto, nel 1964, al tempo della costruzione della Diga di Assuan, la più grande delle due dighe sul Nilo, e della conseguente creazione del Lago Nasser; la seconda parte è ambientata a Toronto, in Canada, dopo gli eventi egiziani. Entrambe le sezioni del libro sono a loro volta, e su un altro piano, divise in due parti: dal punto di vista del tempo, il vissuto del presente e la continua coesistente memoria del passato nel presente; e dal punto di vista del luogo: un luogo vissuto nel presente, un altro luogo vissuto nel passato e richiamato ossessivamente nel *foreground* eidetico dalla memoria. In tutte queste parti, separate, ma simultanee e intersecate, il mondo e la storia premono molto da vicino il vissuto e le relazioni interpersonali degli agonisti principali: Jean e Avery, moglie e marito, e Lucjan, secondo compagno di Jean. Il sonetto XXXIII di Wordsworth, "The world is too much with us", potrebbe essere un commento più che plausibile al romanzo, in modo particolare se si ricorda che in una recente intervista, Anne Michaels ha detto di essere attratta dalle "fascinating, complicated relationship between intense personal lives and larger historical events."

Avery Escher - certamente non è per caso che Michaels sceglie per Avery lo stesso cognome del grande incisore e grafico Maurits Cornelis Escher - è un ingegnere anglo-canadese, che

ha lavorato in Quebec alla costruzione della St. Lawrence Seaway, e in seguito è stato chiamato a collaborare al grande progetto della diga di Assuan. Il suo è un compito delicatissimo: gli viene affidato, con altri, lo spostamento materiale dell'intero famosissimo e imponente tempio di Abu Simbel dal luogo dove originariamente era stato edificato, e poi la sua ricostruzione in un altro luogo, per salvarlo così dall'essere sommerso, unitamente a interi villaggi abitati e a terre coltivate, dal lago artificiale che la diga deve formare. Un progetto estremo e grandioso, che sfida luogo, tempo e storia. Avery, in quanto ingegnere e apertamente affascinato, in quanto uomo di pensiero è turbato oltre ogni possibile conciliazione. Sua moglie, Jean, incontrata in Quebec, durante i lavori della St. Lawrence Seaway, è una giovane donna apparentemente ancora duttile, in parti uguali fragile e forte, botanica per passione, a suo modo erudita per passione, che lo accompagna in Egitto, lo asseconda, ma soprattutto lo ascolta incessantemente.

Anche in Canada, quando Avery partecipava, insieme al padre ingegnere, alla realizzazione altrettanto grandiosa della St. Lawrence Seaway e dei suoi *locks*, progettati per consentire a navi di grande tonnellaggio di raggiungere i grandi laghi, era stato necessario inondare per sempre alcune aree e alcuni villaggi, tuttora ricordati in Canada come i 'Lost Villages', e creare un grande lago artificiale, il Saint Lawrence Lake. Il parallelismo è evidente. Michaels, facendo uso di tutti i mezzi, della memoria, dell'emozione e del dubbio, percorre i due grandi eventi, evidenziandone ogni piega comune. Il tema perseguito è manifestamente quello della dislocazione, ma intrecciato a quello, altrettanto forte, della ri-locazione, e della essenziale impossibilità della ri-locazione, per la irreversibilità del tempo e delle molteplici, irrecuperabili e irripetibili contiguità di ogni vissuto, individuale e collettivo. E' proprio la irreversibilità, che alla fine non consente ricostruzioni, ma conduce alla coscienza del significato della memoria – della memoria come testimonianza, principio di etica e di pen-

siero, che è al centro di *The Winter Vault*, come lo è del precedente *Fugitive Pieces*. I villaggi canadesi e i villaggi egiziani, rilocati, non saranno quello che erano, le vite degli abitanti, e il loro futuro, l'economia dei luoghi (e non solo) prenderanno altre direzioni, ma anche il passato, paradossalmente, subirà mutamenti, anche i cimiteri non saranno più quello che erano in relazione al territorio, e anche un grande tempio sacro muterà il suo rapporto con la storia e la geografia del paese nel quale e dal quale era stato edificato. Ma è l'offesa alla vita viva, alla carne vivente degli esseri umani, quella che genera il dubbio; e che genera la condanna, essa stessa dolorosa e avvolta nel dubbio, della diga, dei bacini, delle inondazioni artificiali, e delle loro conseguenze: una questione non semplice e affrontata proprio nella sua non semplicità. Nella seconda parte del romanzo, con l'entrata in scena dell'artista ebreo polacco Lucjan, che vuole ricostruire Varsavia, silloge per lui di quello che la guerra ha distrutto, la violenza dell'intervento tecnologico umano mostra aspetti ancora più sinistri. Jean, tra i due uomini, è soprattutto colei che ascolta. Avery e Lucjan, prima l'uno e poi l'altro ne fanno il pubblico privato dei loro racconti, la avvolgono con i propri racconti fino a renderla indispensabile al racconto stesso. Jean sembra percepire tutto e comprendere, eppure non si sfugge alla impressione che la comunicazione non sia reciproca, e che comunque avvenga sempre in una situazione onirica recitata, mantenuta insistentemente tale, rappresentandola volutamente un passo indietro rispetto a una comunicazione effettiva, reale.

Michaels affida il racconto, ma è più appropriato dire i racconti, alle voci dei tre personaggi, intercalate, però, da un'altra voce, una voce poetica, estremamente appassionata, estremamente erudita, qualche volta davvero didattica, che comunica l'impressione, in sé paradossale, di essere contemporaneamente in campo e fuori campo. Le voci dei personaggi e la voce guida si susseguono con stacchi, a volte evidenziati anche visivamente, cioè graficamente, che è facile trascurare, perché non sono capitoli, ma

che sono evidentemente parte voluta della struttura globale del romanzo.

L'intensità del linguaggio di Anne Michaels è il segno della sua identità stilistica, sia quando scrive poesie, sia quando scrive romanzi. E' una intensità ostinata, persistente come una prolungata sinestesia, una schiera di stilemi collegati, che, rispetto al narrato, evocano, irresistibilmente, proprio il termine 'ostinato' nella composizione musicale. Come è noto, del resto, Anne Michaels, sia pure episodicamente, mantiene sempre viva anche la sua attività di compositore – soprattutto di musiche di scena.

Il primo romanzo di Anne Michaels, *Fugitive Pieces*, è del 1996 (*In fuga*, Giunti, 1998), il secondo, *The Winter Vault* (*La cripta d'inverno*, Giunti, 2009) è uscito solo nel 2008, dopo quasi dodici anni. Prima e dopo *Fugitive Pieces*, Michaels ha scritto e pubblicato anche alcune ammiratissime raccolte di poesie (pubblicate in italiano in un volume unico, *Quello che la luce insegna*, Giunti, 2001).

Per quanto sia pericoloso e sempre votato alla contraddizione cercare di definire gli stili, si può affermare che, anche quando scrive dichiaratamente in prosa, Michaels scrive come quando scrive poesia, e, che, letteralmente, costruisce il testo in linguaggio poetico, donde l'ininterrotta intensità della quale si è detto poco sopra – difficile non pensare a Hopkins, quando Hopkins dice che la poesia è linguaggio "usato per convogliare lo *inscape* del linguaggio". Il primo paragrafo di *The Winter Vault*, anche da solo, è un esempio abbastanza eloquente:

"Generators floodlit the temple. A scene of ghastly devastation. Bodies lay exposed, limbs strewn at hideous angles. Each king was decapitated, each privileged neck sliced by diamond-edged handsaws, line-drilling, and wire-cutting. The wide stone foreheads were reinforced by steel bars and a mortar of epoxy resin. Avery watched men vanish in the fold of a regal ear, lose a shoe in a royal nostril, fall asleep in the shade of an imperial pout," (p.3).

Con "Generators" entra subito nella narrazione la tecnologia di un contesto contemporaneo; con "floodlit"

entrano la luce e lo spazio; con “temple” si aggiunge una evidente nota ieratica e una intimazione di esotismo, o, almeno, di altrove, sia in un sovrapporsi del tempo sia nel sovrapporsi del luogo stesso a un altro. La contiguità degli elementi presi nell’insieme porta altri dati: la luce è luce artificiale e si riversa su uno spazio che si percepisce eideticamente illuminato come un palcoscenico. Segue, come una conferma, la parola “scene”, che attenua, legandosi a “generators”, sia “ghastly” sia “devastation”, mentre la coreografia seguente di “bodies” e “limbs” riporta nel *foreground* sia “ghastly” sia “devastation”. Con i “re”, che sono re “decapitati”, e implicitamente offesi nella loro regalità, ritornano le note della sacralità, a loro volta collegate con il tempio; ma “diamond-edged handsaws, line-drilling, and wire-cutting” e la “epoxy resin” non solo reintroducono la tecnologia e datano la scena nel presente, annunciano anche che sta avvenendo qualcosa di strano e grandioso, ma anche di violento e ineluttabile. Lo spazio del tempio, come a questo punto lo percepiamo, è insieme un palcoscenico, un’area monumentale, un cantiere, e, su un altro piano che tutto comprende, un evento storico fatale e irreversibile. Gli oggetti, non ancora chiamati con il nome di statue, la materia marmorea, i gesti, le azioni che si svolgono entro quello spazio, ormai individuato, hanno l’ironia di *Ozymandias*, ma il linguaggio comunica anche una sorta di reverenza per la grandiosità e la storia di quel luogo e di quei re, e simultaneamente introducono nell’insieme le note di un tema della dissacrazione e della non riproducibilità. E’ ancora Hopkins, con il suo cromatismo e la sua ricerca di *inscape* e *instress* – anche Hopkins era musicista, strumentista e compositore – che si profila nella memoria dei lettori di poesia. Fino a questo punto siamo gli unici, impliciti, spettatori della scena, oltre ovviamente a chi scrive, ma nella frase immediatamente adiacente il *focus* coglie uno spettatore, che è parte del narrato; e con il personaggio di Avery, l’ingegnere, entra una ulteriore forma dell’ironia, che evolverà lungo il vettore della storia, della tec-

nologia, oltre che della dissacrazione e della non riproducibilità totale. E si potrebbe proseguire ancora lo scavo, senza uscire da questo passo, analizzando ogni parola e tutte le sue irradiazioni di significato. Di fatto, tutto intero il testo di *The Winter Vault* potrebbe essere sottoposto a una simile dissezione analitica, senza mai trovare, come appunto si diceva poco sopra, rarefazioni della intensità.

Se poi si conducesse su *The Winter Vault*, unitamente a *Fugitive Pieces* e a tutta la produzione poetica di Michaels, una operazione critica simile a quella che Giorgio Melchiori compie su G. M. Hopkins e Henry James nel suo indimenticabile *The Tightrope Walkers* (Routledge & Kegan Paul, 1956 ; *I funamboli*, Einaudi, 1963), si giungerebbe alla conclusione che Anne Michaels può a buon diritto essere annoverata tra i funamboli – i nuovi funamboli, quei nostri contemporanei, che in realtà non sono moltissimi e indossano maschere diverse, ma che, non diversamente dai funamboli del periodo novecentesco tra le due guerre, sono funamboli in quanto il funambolismo, come dice Melchiori, “è essenzialmente una crisi di fede” e di transizione (*I funamboli*, cit., 19). In quella che è possibile chiamare la materialità del testo, la crisi si manifesta spesso proprio nelle forme elaborate e complesse del manierismo, nell’ansia e nella ricerca di riconoscere e dire tutto quello che l’impatto con la realtà ha provocato nell’intelletto. Per i grandi funamboli, in realtà, alla crisi di fede è consustanziale la volontà, e un’ansia inesausta di mantenere viva la speranza della fede e la ricerca della fede – non la fede religiosa, che sarebbe comunque problematica e per molti parziale, ma la fede nella ricerca della verità.

Come Melchiori dimostra in *The Tightrope Walkers*, analizzando la prosa di James e la poesia di Hopkins, anche Michaels procede operando nella sua scrittura un continuo processo di inclusione di aspetti del mondo, e quindi dei loro linguaggi specifici, che la tradizione ha spesso mantenuto alieni rispetto alla rappresentazione artistica. Si può, naturalmente ricordare i Futuristi, i Trentisti

inglesi come Auden e MacNeice, si può ricordare un pittore come Renato Guttuso, certamente, però, l’operazione di inclusione di scienza e progresso scientifico e tecnologico nella letteratura immaginativa – non in quella dichiaratamente ispirata alla scienza, non nella fantascienza e nei suoi grandi e pregevoli antecedenti, come Wells e Verne – non è qualcosa di comune nella narrativa, diciamo, *highbrow* (absit iniuria), e ancora meno nella poesia.

Michaels sembra voler dire tutto, direttamente o per allusione o per metonimia, o per sineddoche, o per mezzo di tutti questi strumenti insieme. Come James, anche Michaels vuole dire tutto delle reazioni, delle sensazioni, del vissuto-versus-contesto dei suoi personaggi; come Hopkins vuole che la scienza, o meglio le scienze, la tecnica, la tecnologia entrino a fare parte della sua poesia. Non è tanto una operazione di poeticizzazione il mondo, quanto un’opera di rappresentazione che riconosca il mondo. Come Melchiori dice di James e Hopkins, il risultato è un nuovo barocco, un barocco, ovviamente manierista, ovviamente tormentato, ovviamente alla ricerca di qualcosa che è difficilmente raggiungibile, o del tutto irraggiungibile, come l’irreconquistabile passato, o meglio ancora, le irreconquistabili relazioni di cose e persone nel passato. Il rapporto è mediato da tutta intera la narrazione, ma a questo rapporto è particolarmente collegato il titolo, *The Winter Vault*, che e si riferisce a un modo di costruire tombe, costruzioni tombali, che ricordano, ma non ricostruiscono la vita e le sue relazioni. Il non riconquistabile è una perdita, che non consente ricostruzioni, una perdita della quale si può rimanere prigionieri. La memoria, che per Michaels, deve essere sempre memoria etica, può e deve essere un’altra cosa.

Intervistata circa il suo linguaggio, che è stato tanto apprezzato quanto criticato come troppo “costruito”, Michaels ha affermato che, al contrario, il suo linguaggio è semplice e che vuole intenzionalmente essere semplice. Ma ammette, poi, che il linguaggio dei suoi romanzi le richiede

molto lavoro e attenzione continua. Nella scrittura di Michaels c'è indubbiamente la semplicità dell'uso frequente della paratassi, per esempio, ma la paratassi diventa rapidamente proprio una forma del manierismo. Come James e come Hopkins, anche Michaels crea contiguità di colloquialismi e termini dotti dell'uso letterario e scientifico, plasma le forme grammaticali in figure inedite, e soprattutto compone sequenze sonore. Recentemente ha affermato che la poesia è per lei "a way of holding experience; not holding to, but holding", e ha aggiunto che scrivere poesia "it's such a good discipline for a novelist: it makes you aware that even if you have four or five hundred pages to play with, you mustn't waste a single word."

A questo punto, non si può non osservare che, forse inopinabilmente, ancora una volta Michaels è vicina a Hopkins, e, come lui, mostra di possedere una predilezione per immagini verbali assimilabili a immagini fotografiche. Hopkins ha intensi momenti fotografici, nei quali la poesia è mezzo per fissare l'attimo nella varietà, e quindi per ricordare e solidificare il ricordo. Michaels dice: "I believe that images are the best, richest conduits for emotions [...]" Gli esempi colmano quasi ogni pagina di *The Winter Vault*, e in molti casi le immagini di stile fotografico redimono quello che numerosi critici hanno commentato negativamente, come eccessiva erudizione e forzata imposizione didattica della erudizione stessa.

Per chi conosce la poesia di Michaels, molti passi del romanzo potrebbero essere poesie, senza neppure alterazioni di suoni o tagli o aggiunte, ma semplicemente riscrivendoli con il *layout* di una poesia. Ricordiamo, per esempio, il lungo passo che inizia e si conclude con la stessa frase, o – davvero! – con lo stesso verso: "How

much of this earth is flesh" (p.22). E ancora, da un racconto di Avery: "It was warm, pink, dusk. Shadows fell between the rows and soon it was not so easy to see the way. The path was woven with shadows [...]" (p.57). In alcuni casi il rapporto del romanzo con la poesia è diretto, come nel passo in cui la voce altrà, della quale si diceva all'inizio, racconta il farsi del bambino nel grembo della madre: "By seven weeks, one hundred thousand new nerve cells in the brain are being formed each minute, by birth, one hundred billion cells. Half of Jean's chromosomes had been discarded to form her 'polar body'. By eight weeks, every organ of their child existed; each cell possessing its thousands of genes" (p. 141). Il passo è puntualmente simile a lunghe sezioni della poesia *Fontanelles*, pubblicata da Michaels nel 1999 nella sua terza raccolta di poesie, *Into Arrival*. E' interessante ricordare che Michaels ha avuto occasione di dire. "I was pushing the forms far as I could in the longer pieces", intendendo dire nella sua narrativa; e insieme di dire "I stretched the poetry as far as it would go in terms of length". Si deve aggiungere che indubbiamente Michaels ha tirato anche il suo stile e il suo linguaggio fino ai limiti della resistenza. Qualche volta, anzi spesso, i risultati sono felici, ma qualche volta l'insieme e la struttura totale ne soffrono, pur rimanendo la bellezza delle singole sezioni.

Uno degli assi tematici portanti di *The Winter Vault* sono i rapporti di coppia, rappresentati prima dai rapporti di Jean e Avery, e poi di Jean e Lucjan. Jean nella coreografia dei due rapporti di coppia è, come si è accennato, colei che, con infinita inalterabile pazienza, ascolta. Il guizzo del "Calculate me" (p. 5), che Jean rivolge a Avery, assorto nel suo lavoro di ingegnere, non fa che dare enfasi alla qualità paziente dell'amore di Jean.

Tuttavia, attraverso le pagine del romanzo, serpeggia, neppure molto nascosto, il tema della non comunicazione. Durante uno dei momenti apparentemente di maggior tenerezza e accordo, Avery dipinge paesaggi sulla schiena nuda di Jean, ma, appunto, Jean non vede, non condivide, quello che lui dipinge, perché gli volge la schiena. E Avery sembra quasi non accorgersi di lei. Quando Jean ascolta i lunghi racconti monologanti di Lucjan, sdraiato accanto a lei sul letto, Lucjan le chiede insieme molto e nulla, mentre la pazienza di Jean ha note di dedizione sacrificale, o di illusione. Nell'ultima pagina della prima parte del romanzo, *Riverbed*, gli ultimi brevi paragrafi, prima della pietra che si poserà nel mezzo, rappresentano in realtà il pericolo e il fascino della non comunicazione: "Every action has a cause and a consequence... I do not believe home is where we're born, or the place we grew up, not a birthright, or an inheritance [...] It is not even the soft part that hurts when touched, that defines our loneliness the way a bowl defines water. It will not be located in a smell or a taste or a talisman or a word ... Home is our first real mistake. It is the one error that changes everything, the one lesson you could let destroy you. it is from this moment that we begin to build our home in the world. It is the place that we furnish with smell, taste, a talisman, a name" (p.183). Non solo queste righe sono un componimento poetico in sé, sono anche una complessa affermazione di tensione alla maturità, una ri-considerazione, un desiderio di fuggire la chiusura della perdita, per comunicare e per avere altra vita. L'immagine della coppa che definisce l'acqua, come il dolore definisce la nostra solitudine, pur complicata dalla negazione, è insieme una poesia e una possibile egregia immagine fotografica. —

caraibi e oceano indiano



Roberta Cimarosti

David Dabydeen, *Molly and the Muslim Stick*, Macmillan Caribbean, Oxford, 2008, pp. 177

Non tutti gli scrittori che giungono nelle capitali dalle ex-colonie, tornano poi al paese d'origine. Molti s'insediano ancor prima d'aver messo mano alla loro prima opera, studiano e insegnano nelle università, testano sul campo la cultura che schiavizzò i loro antenati, condizionando intere generazioni, inclusa la loro, e decidono di dar voce a una visione sincretica – che a noi può apparire caotica, barocca o postmoderna – incentrata sulla logica manichea di appartenenza ed esclusione vedendo, forse inizialmente con stupore, come questa sia presente anche nell'ex-madrepatria viva e vegeta nell'epoca contemporanea. Ecco allora storie scabrose che osano riesumare tabù e stereotipi su cui poggia la roccaforte della società civile, storie che se ne infischiano del *politically correct* e indifferentemente ci scagliano contro odiosi clichè che trovano per strada, dando scandalo. Il loro paese d'origine questi scomodi intellettuali lo vivono spesso attraverso i libri che scrivono, immaginandolo, il che richiede una certa abilità di avvicinare il qui e l'altrove, il familiare e l'alieno, e un contatto continuo con i bardì della tribù. Il guyanese David

Dabydeen è fra gli scrittori stabilmente stanziati in Gran Bretagna, i cui romanzi e testi poetici – le trame crude, le immagini oscene, la liricità shelleyana – documentano fatti e stati psichici causati dal colonialismo e riscontrabili in alcuni aspetti della società britannica ed europea dal '700 a oggi.

Molly and the Muslim Stick (raffigurati nel bell'olio di Derek Walcott in copertina: giovane con ombrellino, cappello di paglia e sfondo tropicale) esibisce un'osservazione partecipata alla vita degli abitanti di Accrington, cittadina mineraria della Gran Bretagna settentrionale, durante gli anni tra le due guerre mondiali, mostrandoci quadri domestici inquietanti, retroscena di linee politiche nazionali, che cozzano con la migliore *inglesità* letteraria. Maureen, la madre sognante e idealista quanto impotente di Molly, personifica il fallimento dei valori bucolici, cavallereschi e romantici causato dall'ignavia e la depravazione del marito Norman, incarnazione della violenza coloniale e delle guerre volute dalla nazione. Frutto acidulo della loro unione, Molly ne simboleggia la commistione contraddittoria ma anche l'amore-odio di chi non può che prenderne atto e rappresentarli in cumuli lirici inzaccherati di polvere esplosiva. Lo vediamo nel primo passo del romanzo: in una notte d'amletico silenzio, in cui s'aggira un misterioso spirito assassino, un fascio di luce lunare penetra nella stanza di Molly illumina-

nando a giorno l'incesto che è costretta a subire: "*It was a full moon ... sending out a light of such strength that there was no shadows in the street, nowhere for a rat or insect to lurk. ... an enormous continuous spillage of white paint. ... The light was relentless making me witness all his doings.*" (p.1) La perversa profusione di bianco risponde e rovescia il noto brano woolfiano al centro di *To the Lighthouse* in cui l'oscurità invade minacciosa la casa di famiglia eretta a simbolo della Britishness. In *Molly and the Muslim Stick* simili momenti di densità estatica che vediamo pervertirsi in scene di stupri e violenza sembrano precludere, tipicamente, sviluppi catartici della trama; invece, la novità di questo romanzo è proprio il tentativo di risolvere l'impasse attraverso un'incursione nel cuore della *imagination* britannica, rappresentata da alcuni *plays* Shakespeariani incentrati sull'analisi dell'alterità. Riferimenti espliciti e chiare allusioni richiamano *Il mercante di Venezia* e *Otello* – introducendo il tema della demonizzazione dello straniero, dell'escluso dalla comunità, ed evidenziando gli stereotipi che Molly usa meccanicamente: il padre violentatore che cede il corpo della figlia per soldi è sia il Moro bestiale degli sproloqui di Iago che Shylock l'ebreo disposto a vendersi la madre. Nel contempo, echi di *Amleto* e *La Tempesta*, meno ovvi ma inconfondibili all'orecchio allenato, formano voci di sottofondo che invi-

tano a cogliere l'ignoto, provenisse anche dal regno dei morti, a credere che ci sia del 'metodo nell'irrazionalità' caratterizzante Molly, a superare la rabbia calabresca che produce disperazione autolesionista. Un'orchestrazione sottile governa la cupa storia di Molly fin dall'inizio in contrappunto con il monodico ritmo apparentemente binario di inclusione ed esclusione, riconoscimento e rifiuto, identità e nullità, i cui termini positivi significano infatti incesto, ceto indigente, odio verso gli stranieri. Per contrasto, l'arrendevolezza stridente di Molly di fronte ai suoi torturatori, il toc-toc alla sua porta e le intrattenibili ouvertures agli sconosciuti, al mistero, all'onirico: "*There was such a sadness in his voice that she took pity on him*" (p.17); "*"Come in from the wet" I said, reaching for her hand*" (p.66); "*"Come in," I told the stranger, surprised by my hospitality* (p.89); "*I found him at the door, half naked and shivering. Poor thing, I had to take him in*" (p.94); "*I saw my father in him and pitied his condition*" (p.142). Sono solo pochi esempi del leitmotiv che attraversa il romanzo e da cui, come da una crepa salvifica, si apre uno spiraglio di speranza nella monotonia miserevole che scandisce il destino di Molly dal concepimento all'età senile. Il romanzo è suddiviso equamente in quattro parti. La Prima, e più devastante, si svolge ad Accrington, dove Molly sprofonda nell'auto-disprezzo e ferita dalla conflagrazione che uccide la madre, diventa zoppa. Nella Seconda inizia il silenzioso percorso di auto-redenzione; Molly è all'università di Leeds, sorretta dal bastone parlante Stick – esplicitamente imparentato con Puck e Ariel, e perciò spirito della *imagination* imprigionato in un pezzo di legno. A Leeds Molly studia per diventare un'insegnante ma, ancora in preda ai demoni del proprio vissuto, si trova invece ad applicare la lezione del padre su una coppia di studenti, Terence e Corinne, su cui scatena la gelosia e la perversione del Moro, le maledizioni di Sycorax e Calibano, scaturite dal senso d'inferiorità verso i due giovani, il loro status sociale, le caratteristiche fisiche,

la pronuncia impeccabile. Tuttavia Molly riesce a sfuggire ai suoi demoni, lascia il campus e si trasferisce a Coventry, dove si svolge la Terza Parte del romanzo. Nello Warwickshire, terra del genius loci, Molly è un'insegnante, prepara lezioni sul *Mercante di Venezia*, continua la lotta contro i ricordi insidiosi accogliendo spontaneamente insoliti personaggi nella sua casa – la collega Eileen, insospettabile sovversiva, l'alunna visionaria Carol, il gatto egiziano Cat e Om, un giovane misteriosamente arrivato dalla Guyana. Alla ricerca di Om, espulso dal Regno Unito perché clandestino, Molly e il suo magico bastone Stick partono per Demerara stabilendosi poi al villaggio di Om nella foresta tropicale, dove Stick rimane a vivere da arbusto rifiorito miracolosamente. Stick si rivela simbolo della condizione spirituale di Molly, dato che anche lei nella totale estraneità della foresta riesce a togliersi la palla al piede dei ricordi, consegnando la sua storia alla fantasia dell'ex-alunna Carol, a cui ha iniziato a scrivere dalla Guyana, e la quale afferma di aver poi trasformato le lettere nel romanzo che stiamo leggendo. Carol, non più una bambina, dirige ora – apprendiamo in uno stralcio di corrispondenza – la Royal Shakespeare Company! un ruolo che le permette di gestire rappresentazioni, veicolare significati, dirigere attori e personaggi e che simboleggia la conclusione trionfale di Molly riuscita a trasformare la sua memoria in un teatro.

Tutto ciò e molto altro è racchiuso nel nome stesso della protagonista, Molly Harris. Troviamo *Molly* in altre opere di questo autore: ragazza di periferia risucchiata da papponi metropolitani che fanno soldi con i traffici del mercato coloniale, il suo prototipo nelle incisioni di Hogarth a lungo oggetto degli studi accademici di Dabydeen. Similmente, ma nello scenario novecentesco delle due guerre, Molly è travolta dalle violenze degli uomini, a loro volta incastrati nella macchina militare dello stato e dei suoi parassiti speculatori. Si spiegano quindi gli altri echi poetici sullo sfondo del romanzo, particolar-

mente quelli delle poesie di Wilfred Owen – morto ventenne sul finire della Grande Guerra, il quale definì il fulcro delle sue composizioni la "*pity of war*", la capacità di mettersi nei panni delle vittime, di chi muore o s'inferma nella violenza insensata della storia. I lamenti di soldati paralitici, moribondi, disertori, contribuiscono a formare l'atmosfera di sofferenza e squallore in cui si muove Molly, dando significato ulteriore alla sua tendenza a compatire i risvolti mostruosi dell'altro sesso. Non a caso, il romanzo si svolge in parte a Coventry dove insiste a parlare della cattedrale distrutta dai nazisti, ricostruita nell'immediato dopoguerra a spese dei tedeschi e inaugurata poi dal *War Requiem* di Benjamin Britten, (ma il romanzo non l'accenna, se non attraverso l'andamento graduale verso un senso di riappacificazione) che si conclude con la poesia *A Strange Meeting* di Owen, nel segno quindi dell'incontro con il nemico, con l'Altro. Note queste che vanno ad aggiungersi al repertorio lirico del romanzo, a infittirne la trama in cui c'è spazio anche per la 'condizione maschile', inclusa quella omosessuale nella sua parabola di liberazione rappresentata da Owen e da Britten.

Harris è invece ovvio rimando al grande scrittore e filosofo guyanese chiamato in causa integralmente attraverso il cognome di Eileen, *Wilson*. Wilson Harris è quindi il capostipite, il padre spirituale da cui discende il messaggio più profondo del romanzo. Le sue idee sulla penetrazione delle culture quale modo di superare l'inferno delle tragedie storiche ispirano l'alchimia dei disparati elementi del testo tenuti insieme dalla convinzione – forse davvero acquisita in questo sesto romanzo di Dabydeen – che gli archetipi negativi nell'inconscio dei colonizzati vadano liberati perché la *imagination* li rielabori, in un *rehearsal* che riesume e consuma odio e rancori. Di fronte alla metamorfosi di Stick, Molly vede realizzato il proprio desiderio di cambiamento che inconsciamente ha seguito in tutte le sue decisioni.

"I too would be reborn into a faith in

the future. I was overcome with love for Stick. Ancient living forest had been silenced and hewn into ships of empire carrying slaves and plundered goods; into batons in the hands of warrior kings and their generals. Stick, stripped and chiselled into a servile instrument, resisted death as the notion and ambition of faithless men, and now, in me, he had found his first convert and disciple." (p.134)

La lezione di Wilson Harris guida oltre le fiamme dell'inconscio come Brathwaite e Walcott non possono fare, i quali il romanzo riprende (nei due sensi) per esprimere lo svuotamento causato dalla memoria storica e dall'illusione di poter risalire a un senso originario dell'essere. La voce del primo, da *Mother Poem*, è troppo ancorata nel male della storia caraibica e trasforma 'Molly' nell'arcipelago violentato dai colonizzatori. *The week passed the memories remained. ... I was fearless of light, I stretched and radiated, exposing every pool, inlet and channel. ... when they left I felt only a longing, and unfulfilment, as if my insides had been drained and only stone round remained. I waited for the next night and the next, to be irrigated, drained, irrigated again.*" (p. 62) La voce del secondo è radicata nel desiderio di un'identità percepita assente che si compensa con un linguaggio ricercato e artificiale. *"Come back to me my language, my knowledge of the world," he was saying, promising to restore a scrubber like me to my enamelled self, polishing me with chivalrous words, with cloth scented in the air of foreign climes.*" (p.64)

Memoria e desiderio ostruiscono la ricerca di una via d'uscita e ogni chance di rinascita alla protagonista le cui vicende Molly scopre essere evoluzioni amniotiche contenute in un sogno, o meglio in un incubo fatto da Om. Le ultime battute del libro raccontano il colpo di scena. Molto tempo addietro Om uccise involontariamente un missionario di Coventry che voleva imporre gli insegnamenti biblici agli abitanti del villaggio; Om dovette, secondo una legge della tribù, farlo tornare in vita recuperan-

done lo spirito in sogno e avendo trovato nella sua bibbia, fra le pagine del Levitico (che evidentemente stava leggendo), la foto della cattedrale di Coventry – ancora intatta – partì per la Gran Bretagna per cercarlo. Fu allora, forse, che Om s'imbatté in uno spirito assassino, nel *Weltanschauung* in procinto di scagliarsi sul corpo indifeso di Molly e decise invece di sognare lei per cambiare il suo destino? *"I am an actress in some savage's dreaming mind, an item of fantasy"* (p. 170), realizza Molly alla fine della storia, trovandosi quindi prima molto prima del suo inizio, in una *womb of space* dove fantasticamente ogni cosa – dalla colonizzazione alle guerre globali – si può ripensare? –

Franca Bernabei

Lorna Goodison, *From Harvey River. A Memoir of My Mother and Her Island*, New York, HarperCollins Publishers, 2007, pp. 288

La torre dell'orologio di Lucea, capitale di Hanover – una delle più piccole tra le quattordici circoscrizioni della Giamaica – vantava un orologio rosso che ricordava gli elmi delle guardie reali tedesche. In realtà quell'orologio non doveva essere lì. Nel 1817 il capitano della nave che lo trasportava aveva infatti confuso St. Lucia (la vera destinazione) con Lucea e lo aveva consegnato nel posto sbagliato. Ma la cittadina non aveva voluto che lo portasse via. Erano cose che succedevano, ai Caraibi. Se non gli equivoci, il caso, in un certo senso, ha anche segnato le "generazioni" (i consanguinei) di Lorna Goodison, affermata poetessa giamaicana, autrice di otto libri di poesie, due raccolte di racconti, e di questo recente *memoir*. Il facoltoso bisnonno paterno, William Harvey, arrivato da Londra nella prima metà dell'ottocento, si era imbattuto assieme al fratello in una radura rigogliosa vicino a un fiume seguendo un sentiero creato dai piedi degli schiavi che fuggivano dalle pianta-

gioni. I due avevano deciso di stabilirsi proprio lì, e "giddy at the prospect of imitating men like Christopher Columbus, Walter Raleigh, and Francis Drake" (33) avevano dato al fiume il loro nome. La radura sarebbe poi diventata un villaggio, il villaggio di Harvey River, dove gli Harveys (le origini della cui fortuna erano ignote) avrebbero sempre mantenuto una posizione di prominenza. Il bisnonno materno, George O'Brian Wilson, marinaio irlandese, era saltato dalla nave che stava lasciando il porto di Lucea, perché conquistato da quel verde paesaggio, e il mare blu, e le bianche spiagge. Un vero Paradiso. E che non si fosse sbagliato, una volta sceso a terra, lo confermarono l'abbondanza di bordelli e di taverne dove si poteva bere rum a volontà. Dal canto suo, dopo la morte della prima moglie inglese, William Harvey si sarebbe risposato – una rarità in quegli anni – con una ragazza del luogo al cui nonno africano era stato dato il cognome del padrone olandese. Così, ai sei figli (bianchi) del primo matrimonio si affiancarono altri sei il cui colore comprendeva una vasta gamma di sfumature. David, padre di Lorna, era di pelle scura, come un Indiano. George Wilson seguì il consiglio di altri irlandesi che avevano deciso di fermarsi in quella parte del mondo e si sposò con una ricca creola. Del resto, le "anxious-to-upgrade-their-colour" famiglie creole, una minoranza nell'isola, andavano a caccia di mariti bianchi per le loro figlie, nella speranza di ritornare un giorno nella madrepatria bene accette agli inglesi che non consideravano bianchi i bianchi nati in Giamaica. E poi, c'era un tale mescolamento di sangue bianco e nero, con tutti quei "sailor pickneys" che si vedevano in giro ... Il cuore di George, comunque, sarebbe stato catturato dalla "wild beauty" di una giovane afro-caraibica, tanto da convincersi che lei possedesse qualcosa di vitale per la sua permanenza in Giamaica. E sentendosi in fondo un "white neega", non avrebbe mai aderito alle buone maniere stile inglese della classe di cui, col matrimonio, almeno legalmente ora faceva parte. Da questa relazione extra-coni-

ugale sarebbe nata Margaret, figlia prediletta dagli occhi grigio-azzurri e la pelle chiara alla quale il padre raccontava storie e miti irlandesi mentre lei gli faceva conoscere Anancy e il folklore africano. E, dall'unione di Margaret e David, sarebbe nata Doris, la madre di Lorna.

Queste intricate vicende – che sono familiari ma naturalmente gettano luce sulle fondamenta coloniali, la formazione composita, a volte avventurosa, e la inevitabile creolizzazione della società caraibica, sono raccontate, in flashback, nella prima parte del *memoir*, che inoltre delinea con vividezza il contesto socio-culturale materno – i genitori benestanti, i fratelli e, soprattutto, le sorelle di Doris, le “fabulous Harvey girls”. Contesto in cui, tra l'altro, il locale trasuda di un altrove nostalgicamente o residualmente presente. Basti pensare all'attrazione di David Harvey, il padre, per nomi – imposti alla numerosa prole – quali Cleodine o Flavius (fortunatamente ridotti a Cleo e Flavy dalla gente del posto). E se Margaret, la moglie, era riuscita a far battezzare la madre di Lorna col nome che voleva lei, Doris, a sua insaputa il testardo David l'avrebbe comunque registrata sotto quello, da lui deciso, di Clarabelle. Ma anche George Wilson, il “white neega” irlandese, non era da meno. La prima nipote avrebbe voluto chiamarla Queen Maeve.

Nella seconda e terza parte, e quindi per più della metà del testo – a conferma della focalizzazione sulla madre, evocata direttamente nel titolo – Goodison presenta l'incontro, il “favoloso” matrimonio e le vicende successive che hanno segnato la vita dei genitori, costringendoli, dopo la perdita del lavoro del padre, a causa della guerra, a trasferirsi a Kingston per ricominciare da capo la loro vita. E con la morte di Doris, avvenuta trent'anni dopo quella del marito, si conclude il *memoir* vero e proprio.

Nella postfazione, che fa seguito a un breve epilogo, Goodison afferma di aver voluto “cantare” un “praise song” per i genitori, cercare di capire le loro vite e registrare “a way of life in rural Jamaica that has all but slipped away” (283). Dunque il com-

pito nel quale la figlia si è cimentata non è quello autobiografico di ricordare e ricomporre i propri ricordi (la parte più propriamente autobiografica, che cioè registra la testimonianza o coinvolgimento di Lorna rispetto alle vicende narrate è limitata a una settantina di pagine) ma quello, più ambizioso e sfuggente, di attingere ai ricordi di famiglia. Quei frammenti e quelle discontinuità che acquistano forma – come insegna Benjamin – solo nel momento della rammemorazione, le sono stati raccontati, e il suo compito di memorialista è stato quello di dar loro un senso incastinandoli nella diacronicità di un processo sia storico che generazionale non vissuto in prima persona. Per quanto riguarda il primo aspetto, riferimenti alla schiavitù e ai suoi lasciti dopo l'emancipazione, alle ribellioni e repressioni, al neo-colonialismo, all'indipendenza raggiunta nel 1962, sono progressivamente disseminati nel corso della narrazione. E, parallelamente, emerge con estrema vividezza il tessuto socio-culturale delle piccole comunità rurali – la “parish” di Hanover e quella di St. Elizabeth in cui Doris, che raramente si era spinta oltre i confini di Harvey River, e il marito Marcus vanno a vivere una volta sposati. Un complesso di abitudini e costumi (dal cibo al folklore alla religione) che rivelano gli influssi, le contaminazioni e le sacche di resistenza locali (e ritenzioni africane) rispetto all'educazione e al controllo coloniale. Una “way of life” che Doris perderà, oltre ai privilegi della propria classe, col passaggio, nel 1940, dalla Giamaica rurale alla città. Qui sperimenterà la durezza e le tensioni dei “tenement yards” di Kingston in cui la gente emigrata dalla campagna aveva scelto di vivere nella speranza di dare un'educazione ai figli e comprare, alla fine, “house and land” (166).

Quanto all'aspetto generazionale, la sua, come Goodison stessa ammette, è stata di necessità un'operazione di ricostruzione e ricreazione immaginativa (o, nelle sue parole, “re-imagining” [287]) che colma i silenzi, le elisioni, l'assenza o esiguità delle tracce. Come quando inserisce la sto-

ria di un amore troncato per supplementare l'impermeabile opacità della zia Cleodine, la primogenita degli Harveys, irrigidita dalle sue regole prescrittive e dal suo peculiare senso del decoro. O come quando racconta i parti della materna e testarda nonna Margaret, o descrive con estrema poeticità i sogni della madre. Grazie alla prosa luminosa, capace di muoversi tra vari registri linguistici (incluso, ovviamente, il *patois* e il ricorso a modi di dire o massime un tempo familiari) e varie tonalità espressive – dall'ironia bonaria all'intensità poetica o affettiva alla lucida contestualizzazione storica – Goodison riesce davvero a dar voce e corpo a chi non c'è più (e alla sua isola). Il suo è certamente un tributo d'amore, dettato dalla volontà di celebrare una donna generosa, dal grande cuore, prodiga di affetto e attenzione non solo per il marito e i nove figli ma anche per tutti quelli che in un modo o nell'altro entravano in relazione con lei, e che ha saputo affrontare con coraggio la perdita del “paradiso” della sua giovinezza. Ma alla fine (e lo rivela una postfazione autobiografica che forse non era necessaria) se Lorna si è assunta questo compito è stato anche per ri-immaginare se stessa, ovvero per costruire una “fable of identity” che dia un senso alla sua vita e alla sua scrittura. Punto e luogo d'inizio di questa mitologia generazionale è, ovviamente, Harvey River. Harvey River è il fiume a cui l'antenato inglese ha dato il nome, Harvey River è il fiume in cui Doris nuotava da ragazza, che continuava a sognare nel suo esilio a Kingston/Killsome, depositando nel suo fondo i propri problemi. Harvey River, visitato da Lorna per la prima volta a sette anni, diventerà il luogo – lo afferma lei stessa – che plasmerà la sua immaginazione per sempre. Immaginando di tuffarsi in quelle stesse acque, Lorna adulta troverà “[t]he evidence of [her] generations” (278), indispensabile alla propria auto-identificazione, e riuscirà così a superare un angoscioso senso di spaesamento provato in una stanza d'albergo ad Hanover (Germania). In ultima analisi, quella che il *memoir* intesse è una poetica della relazione e

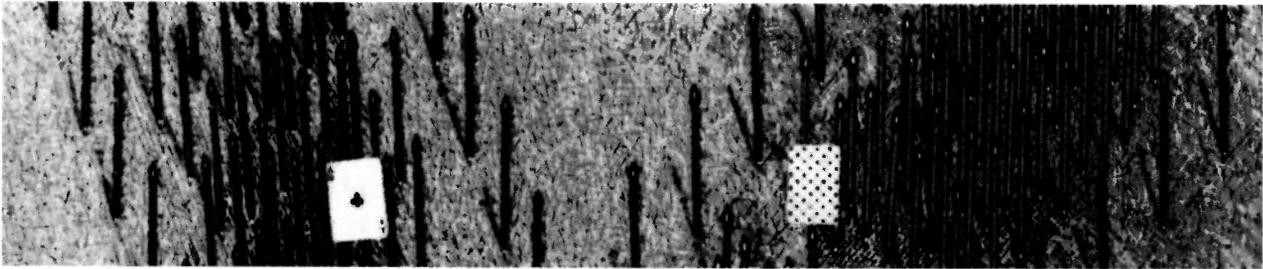
caraibi e oceano indiano

della trasmissione, della catena del dare, ricevere e ricambiare (ri)valutate e (ri)valorizzate da un'ottica di dislocazione e appartenenza a comunità/località multiple. Come i genitori, Lorna, che attualmente vive tra Ann Arbor (Michigan) e Toronto, ha dovuto imparare l'arte di "making life" (285) lontano da casa. Da Doris,

in particolare, ha appreso la conoscenza e la saggezza degli antenati e l'arte della parola. Infatti, grazie all'eloquenza da avvocato del padre mulatto, a quella vituperosa del nonno irlandese e "the West African Guinea woman griot-style" della nonna Leanna, Doris "had a way with words" (61). Non solo: "She dipped

her finger in sugar when I was born and rubbed it under my tongue to give me the gift of words". Un dono, certamente, restituito. Ora tocca a Miles, il figlio di Lorna il cui nome è associato nell'epilogo a quello degli altri membri della famiglia, riallacciarsi o meno a questa catena. ▸

india



Itala Vivan

Aravind Adiga, *Between the Assassinations*, London, Atlantic 2009, pp. 350, £ 14.99

.....

È appena comparso per i tipi di editori inglesi e americani il nuovo libro di Aravind Adiga, l'acclamato giovane autore indiano di *White Tiger* che nel 2008 venne premiato con il Man Booker Prize. Nonostante il titolo truculento, *Between the Assassinations* non raggiunge la ferocia del precedente, con la sua vicenda di un giovane di casta inferiore che diventa ricco e potente grazie a corruzione, violenza e assassinio. *Between the Assassinations* è una sequenza di racconti separati, benché collegati attraverso un filo narrativo di tipo temporale – una settimana dell'anno 1990 – e che predatano il romanzo, tanto è vero che erano state presentati per la pubblicazione a un editore indiano già nel 2006 (sebbene decurtati di un paio di racconti con protagonisti di casta inferiore che si temeva potessero offendere il pubblico indiano).

Aravind Adiga è originario di Mangalore, nell'India meridionale, che serve di modello per la città immaginaria di Kittur in cui sono ambientati i racconti, in un'epoca compresa fra l'assassinio di Indira Gandhi nel 1984 e quello di suo figlio Rajiv Gandhi nel 1991. I personaggi di Kittur, a differenza dell'eroe audace e senza scrupoli di *White Tiger* che

aveva fatto della sua vita una storia sarcasticamente emblematica di ascesa sociale, sono confinati in una sorta di paralisi, bloccati in una società che non ammette cambiamenti. Il tema di fondo del libro, infatti, non è l'ascesa sociale ma il suo contrario, cioè l'impossibilità di mutare la propria condizione, e quindi la frustrazione causata dalle discriminazioni di classe, religione e nascita: un fardello pesante che ciascuno è costretto a portare, senza potersi ribellare né aver una prospettiva di un futuro diverso. Da questo punto di vista il libro ha analogia, anche se opposta, ispirazione, e cioè rappresentare un aspetto fondamentale della società dell'India. La vena fundamentalmente tragica della condizione umana a Kittur è temperata da elementi di comicità, in modo da conferire ai racconti un tono complessivo di commedia, come ad esempio accade per il personaggio di Shankara, un ragazzo di casta inferiore che studia in una scuola di élite tenuta dai Gesuiti e fa esplodere una bomba durante un esperimento di chimica: fatto che allude a possibili azioni terroristiche ed eversive, ma che nella realtà crea una situazione comica.

Il desiderio dell'autore di dipingere determinati aspetti della vita dell'India traspare anche dagli apparati aggiunti ai racconti: una mappa, una cronologia, titoli ordinati nell'arco temporale fissato. Adiga proviene dal giornalismo, e il ricorso a questi espedienti esterni alla narrazione

stessa è testimonianza dell'interesse descrittivo che lo muove ma che per certi versi lo confina strettamente. Si tratta comunque di un libro di notevole interesse per la vivacità della sua potenza rappresentativa, e che anch'esso, insieme a vari altri libri in lingua inglese usciti di recente, induce a ben sperare nella vitalità e nella fortuna della forma narrativa del racconto breve. ▢

Esterino Adami

Srividya Natarajan, *No Onions Nor Garlic*, Penguin Books India, New Delhi, 2006, pp. 327

.....

Il titolo del divertente *No Onions Nor Garlic*, uscito nel 2006, di Srividya Natarajan, illustratrice di libri per bambini e ora docente di inglese alla University of Ontario, sintetizza il retaggio culturale indiano, con il riferimento immediato ai tabù alimentari dei bramini, per i quali mangiare tuberi come aglio e cipolla è atto altamente impuro secondo le norme rigidamente prescrittive della Legge di Manu, ma strizza benevolmente l'occhio a parentele interstestuali della letteratura indiana di lingua inglese con riferimenti sia shakespeariani (espressamente indicati nell'esergo iniziale) sia al romanzo vittoriano. Il tema fondamentale riguarda i concetti di casta e di discriminazione socia-

le che ancora attanagliano l'India moderna, ma anche le politiche del governo in materia – soprattutto la spinosa questione della *reservation policy* – osservati con i toni della satira attraverso una particolare prospettiva: quella dell'università indiana.

I personaggi principali, infatti, ruotano attorno alla Chennai University, micro-cosmo intellettuale di un paese in via di trasformazioni profonde, e trovano la massima visibilità nel professor Pattabhiraman, chiamato anche Ram, o Rambo dagli studenti, docente di letteratura inglese, nonché bramino ortodosso, che vede come fumo negli occhi sia i *dalit* (i fuori casta) sia le femministe dell'accademia. Gran conoscitore della fonetica dell'inglese, affezionato a una certa impostazione vocalica dei dittonghi dal lontano sapore coloniale, si presenta come un dotto saccente la cui cultura spazia dai simboli floreali in letteratura (in considerazione del fatto che la sua tesi di dottorato aveva per tema “herbaceous borders as a metaphor in romantic poetry”, p. 85) alle opere del grande bardo, di cui cura un rocambolesco allestimento di *A Midsummer Night's Dream*, in prospettiva indiana. Ma, in realtà, dalle pagine dell'autrice emerge una caricatura grottesca di studioso, perennemente invidioso del successo altrui e ossessionato dalla propria fede bramminica come valore fondante della propria vita. Spassose sono le sue disavventure accademiche quando cerca di lavorare sulla biografia di uno sconosciuto poeta canadese, William Poopnoodle (che non esita però a definire “a genius unrecognized in his own time”, p. 168), ma il suo carattere rimane comunque razzista, maschilista e prepotente, simbolo di quell'élite indiana corrotta nonostante la professione di moralità castale e superiorità etica. Quando decide di far costruire una statua della dea che preside alle lettere e alla cultura, Saraswati, al fine di affermare il prestigio e il potere dei bramini, il grottesco e l'illecito caratterizzano l'episodio: il costruttore edile propone versioni stravaganti della statua (Twiggy, Dolly Parton, Madonna, Pamela Anderson models, [...] Aishwarya, Madhuri, Sridevi, Kevlar

Vest Devi models”, p. 209) e ovviamente ringrazia l'illustre accademico per il trattamento riservato alla figlia alle prese con gli esami universitari: “because of you only my Ranganathan is able to get pass mark” (p. 206).

Il nodo focale di tutto il testo, in cui si concentrano le trame e le vicende dei vari personaggi, getta luce sulla struttura della società indiana, in particolare in riferimento al ruolo delle *scheduled castes* (i fuori casta), che per legge hanno quote riservate di accesso alle università, ma anche negli IIT (Indian Institutes of Technology, cioè i politecnici) e i posti dell'amministrazione statale. Oltre le mura dell'accademica, l'apparente incompatibilità fra caste sembra allontanare due giovani studenti, il cui amore è reso illegittimo proprio dal sistema che, com'è noto, codifica comportamenti e sentimenti attraverso strutture tassonomiche, come ad esempio negli annunci matrimoniali, un genere testuale tipico della cultura indiana: “brides, grooms, Jains, Christians, Muslims, Hindus, Tamilians, Marathis, Malayalis, Telugus, a confusine blur of castes, subcastes, sub-subcastes, persons with horoscopes, persons who were willing to send photographs, citizens with five-figure salaries, citizens with six-figures, [...], all volunteering to uphold the sanctity of marriage” (p. 62). Natarajan alleggerisce l'annosa questione delle caste – nella loro immutabile perpetuazione – attraverso una generosa dose di ironia, soprattutto nel pomposo linguaggio accademico, mentre Ram definisce i *dalits* nei seguenti termini: “they had no understanding of the finer nuances of English grammar. Nor did they show an aptitude for Sanskrit poetics. They had an incorrigible attitude to diphthongs, and could by no means be given speaking parts in the annual play” (p. 82). Tuttavia, nella visione ottimistica dell'*happy ending* di matrice ottocentesca, una svolta improvvisa dell'aggrovigliata storia ridisegna destini e ruoli, a mostrare la dinamicità dell'India moderna.

Il ritratto impietoso dell'università indiana – per certi versi non distante dalla realtà – si impasta di sfumature

farsesche, innestando il genere del *campus novel* nel contesto indiano, con una serie di situazioni tipiche, come quando, per esempio, un giovane assistente di Ram deve presentare un intervento a una conferenza internazionale, ma non riesce a scrivere neanche una riga del suo saggio, proprio come in un romanzo di David Lodge. Il convegno della Association of Commonwealth Studies è intitolato “Confluence 2002” e “was about traditional Indian aesthetics and postcolonial theory” (p. 96), ma l'organizzazione coordinata da Ram è talmente disordinata che, per vari disguidi, nel programma compaiono nomi eccezionali del panorama critico, da Foucault (che ricordiamo è morto nel 1984) a Derrida alla Spivak, nella vana speranza di attirare pubblico all'evento.

La natura provocatoriamente *politically incorrect* del testo, strutturato attraverso una voce intradiegetica che pare sovrapporre i ruoli della scrittrice e della narratrice, è in realtà resa in termini parodici, ma al di là del corollario di vignette che compongono il romanzo vi sono temi e motivi significativi, legati da un brio linguistico, abilmente esaltato dalle valenze semantiche dell'Indian English, che la scrittrice – emigrata in Canada e quindi ormai osservatrice dalla prospettiva dei NIR (Non Indian Residents) – tesse in un *divertissement* unico: leggiamo, per esempio, dell'incontro finale fra Sundar e Jiva, i due giovani amanti provenienti da gruppi castali diversi, quasi come fosse il testo di una nuova conferenza: “We must map the always-already impossible, liberal-democratic discourse of romantic love before we situate ourselves in its aporetic embrace” (p. 323), mentre le barriere sociali si sgretolano. Una buona risata o una pennellata di ironia, la scrittrice suggerisce, possono forse contribuire a una più ampia reciproca comprensione all'interno di contesti pluriculturali. ▸

Esterino Adami

Farrukh Dhondy, *The Bikini Murders*, Harper Collins Publishers India, New Delhi, 2008, pp. 272

Con *The Bikini Murders*, Dhondy si addentra nelle regioni della *crime fiction*, ma definire questo romanzo come un giallo postcoloniale è sicuramente riduttivo, in considerazione del fitto groviglio di temi, riferimenti, dislocazioni che si susseguono. Ispirato alla vita di Charles Sobhraj, serial killer francese di origini indovietnamitiche che dominava la cronaca nera negli anni '70 quando uccise diversi turisti nel subcontinente indiano, per poi acquisire quasi un ruolo mitico di grande affabulatore, il testo indaga su conflitti di identità, interconnessioni di retaggi postcoloniali, speculazioni metanarrative e considerazioni filosofiche o religiose sull'uomo e sul suo agire nel mondo.

Nell'incipit – abbastanza classico, per così dire – Pradhan Ganesh, ispettore di polizia in pensione, casualmente incontra, e fa arrestare, Johnson Thhat, pluriomicida condannato e evaso più volte da carceri di vari paesi. L'uomo, che si presenta col nome di Edward du Monde, ricostruisce la sua storia, in una complessa biografia resa ulteriormente enigmatica dal potere conferito a un simile *unreliable narrator*. Il confine fra il vero e il falso, l'immaginato e il realizzato, la parola e il silenzio infatti diviene sempre più labile, mentre il protagonista diventa camaleonte cangiante, che muta identità e ruolo, figlio reietto, immigrato emarginato, freddo assassino, amante sensuale, pedina che abbraccia la causa del terrorismo globale, ma soprattutto grande tessitore, capace di influenzare, ingannare e plagiare le persone: "You watch a building site and see a group of men and women constructing a building. The engineer tells the workers what to do. The architect stays at home. The conditioning has become social. I always wanted to be this architect. To make others feel that it would be to their advantage to behave in a particular way. And the

way would lead to their being controlled by me'" (p. 30). Le maschere che il protagonista indossa sono funzionali al testo, giacché rappresentano ruoli fissi, motori delle varie sequenze della trama. Tuttavia, la lucida, fredda autoanalisi che Thhat offre di sé in realtà rimane limitata, quasi ad aggiungere più misteri sui meccanismi interni della mente umana che a dipanare segreti inconfessabili. Giocando abilmente con echi di predestinazioni divine o insegnamenti filosofici, che attinge copiosamente al ricco repertorio culturale dell'oriente, l'uomo continua a manipolare l'ascoltatore (a livello pragmatico forse anche il lettore), contemplando il delitto semplicemente come un mezzo adatto per realizzare i suoi piani.

Il cinismo infatti sembra essere la cifra simbolica che meglio lo contraddistingue, soprattutto nel perpetuare azioni criminose spesso non premeditate e frutto della banalità del male. Nel ripercorrere la sua vita intrisa di delitti e complotti, Thhat – che dissacratamente si paragona a un buddha intento a narrare storie – giustifica la sua irruenza intellettuale come desiderio di conoscenza e potere, per il quale sopprimere altre vite umane diventa azione priva di rimorsi o valenze morali di qualsiasi tipo: "I meditate, not to reduce my mind to a silent spot, but to expand its noisy thoughts. I want not peace, but more and more complex, worrying thoughts" (p. 29). Con risvolti meta-testuali, il romanzo incorpora la confessione dell'assassino come se fosse un memoriale, una testimonianza intima e chiarificatrice poiché il suo autore deve anche fare i conti col proprio io, "I am finally telling you the truth. No, I haven't become religious. I have realized that the only person I can't fool is myself. So when I write for myself it is best to tell the truth. This is part of it" (202), anche se costantemente in maniera ermetica e omertosa.

Un aspetto interessante del romanzo riguarda l'intersecarsi di diversi contesti postcoloniali e orientali, ma anche occidentali, oscillando nervosamente dal subcontinente indiano (India, Nepal, Pakistan, Birmania,

Vietnam) all'Europa (Gran Bretagna, Francia, Olanda), come se Dhondy volesse sottolineare i collegamenti storici e culturali che contemporaneamente legano e differenziano luoghi e storie, culture e tradizioni. Nei ricordi del protagonista, il primo luogo pregno di significati profondi – la Saigon dell'inferno della guerra del Vietnam – diventa segno di un orrore indicibile, che deturpa la dignità umana, quando le strade di riempiono di cadaveri: "I counted the bodies. Nineteen, twenty, twenty-one. They lay awkwardly" (p. 25). Ma gli spazi ideali per il machiavellico Thhat sono soprattutto le città, in particolare i posti dove prender contatto con organizzazioni criminali o mafiosi, passando da Katmandu a Londra, da Parigi a Delhi, a San Marino, che la mafia usa come base per il traffico illegale di armi. Da queste peregrinazioni emerge non solo una fitta rete della geopolitica contemporanea, che riflette le ossessioni della società postmoderna, ma anche le tante micro-storie fatte di uomini e donne, che il diabolico protagonista crea e smonta a suo piacimento.

I personaggi femminili, ad esempio, rappresentano un forte elemento di caratterizzazione di questo testo, apportando non solo l'eco di un eros intenso e libero, ma anche operando sulla scacchiera della trama. I due poli di attrazione per Thhat sono Ravina ("She had black hair, which fell over her forehead in a tuft she kept pushing back, dark round eyes and a lot of bright red lipstick that was startling well-chosen for her dark complexion", p. 43), inizialmente la compagna del padre, e Virginie, la giornalista della televisione francese che lo intervista durante il suo periodo in carcere. Le due donne, in momenti diversi e con modalità differenti, diventano complici e amanti dell'uomo, ma nel gorgo della vita maledetta di Thhat la doppiezza e l'ambiguità sfumano continuamente i contorni di questa *liaison dangereuse*, soprattutto nella figura dell'enigmatica e sensuale Virginie.

Ciò che forse indebolisce la struttura del romanzo, tuttavia, sta proprio nella sfacciata sfera di onnipotenza che pare ruotare attorno a questo

assassino, conferendogli un'aura di fascino che soggioga i cuori femminili e manipola gli animali maschili. Se forse il senso del male può venir incanalato in un'immagine romantica – così che certi terroristi o assassini diventano, tramite il filtro della cronaca, figure carismatiche e quasi eroiche – e la forza della determinazione può far vedere in queste persone la figura di un “vero leader”, verrebbe da chiedersi però quali siano i limiti di questo fenomeno, ad esempio come può Thhat esercitare una forza di persuasione così intensa da rendere suoi complici – in maniera sottile e con diversi gradi – un intero istituto penitenziario, con il suo carico di carcerati e carcerieri? La spudorata ostentazione del senso del potere di Thhat, in una certa misura, erode la complessità della vicenda, e delle sue implicazioni psicologiche, poiché in fin dei conti l'uomo, bisogna ricordarlo, non fa altro che compiere un atto indegno come il delitto, e la sua piccolezza si manifesta anche con l'incapacità di amare.

Nel complesso però la scrittura di Dhondy è sempre apprezzabile, fine, anche ironica, in un testo destinato alle polemiche e agli scandali: è notizie nei giornali di vari paesi anglofoni che il famigerato Charles Sobhraj ha incaricato i suoi avvocati di querelare Dhondy per diffamazione. I mondi della *fiction* e della *non fiction* si riuniscono. ▸

S. Huisman

Gopal, Priyamvada, *The Indian English Novel. Nation, History and Narration*, New York, Oxford University Press, 2009, pp. 209

Il volume *The Indian English Novel. Nation, History, and Narration* di Priyamvada Gopal studia lo sviluppo del romanzo indiano di lingua inglese a partire dai primi decenni dell'ottocento fino ai giorni nostri attraverso l'analisi delle opere di alcuni fra gli autori più noti. L'approccio dello studio è di tipo storico – l'autrice propone “a historical and conceptual

argument about the novel” – accompagnato da “close readings” di alcuni testi. Uscito per la collana *Oxford Studies in Postcolonial Literatures* della Oxford University Press nel 2009, il volume offre una panoramica accurata, con approfondimenti che contribuiscono a contestualizzare le opere citate e a delineare nuove prospettive di analisi dei testi presi in considerazione. Nell'introduzione al volume Priyamvada Gopal sottolinea il significato del romanzo indoinglese come “narrazione” della “nazione” indiana, riprendendo in tal modo una discussione ben nota nell'ambito del dibattito teorico postcoloniale riportato in questo caso al contesto indiano. Scrive l'autrice nell'introduzione al volume: “the evolution and morphing of the idea of India constitutes both the condition of possibility for the emergence of the anglophone novel and a conceptual link between some of the most significant works produced in the genre.” (p. 7) Nello studio del romanzo indoinglese l'autrice accosta ad opere di autori che vivono e scrivono dell'India lontano dalla propria terra d'origine, opere di autori “locali”, o “nazionali.” Non a caso lo studio del romanzo indoinglese, sostiene Gopal, richiede studi “situati”.

L'idea dell'India moderna e della sua evoluzione, l'idea di nazione, sono elementi centrali nell'elaborazione del volume. I capitoli sono organizzati tenendo conto dell’“anglophone novel's engagement with 'India' as imaginative concern.” (p. 7) Si articolano in brevi sottocapitoli dedicati ai romanzi presi in considerazione che ne rendono agevole la consultazione. Nelle prime pagine del volume vi è una tabella con una sequenza di date disposte in ordine cronologico crescente che affianca ad una colonna dove sono indicati i principali avvenimenti storici un'altra colonna con riportati i titoli dei romanzi e la data della loro prima pubblicazione, che aiuta ad una collocazione storico-temporale delle opere. Il primo capitolo è di carattere introduttivo e offre una lettura della trasformazione dell'India in seguito alla colonizzazione britannica e all'acquisizione di una nuova lingua

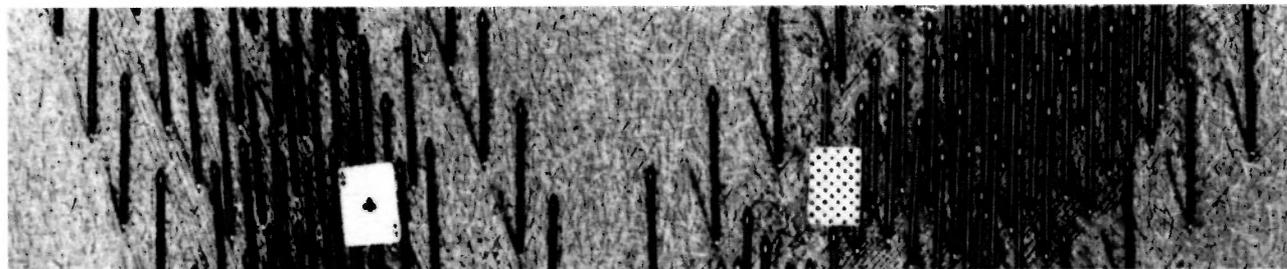
come l'inglese. Il secondo capitolo è uno studio di alcuni protoromanzi di autori quali Lal Behari Day, Bankim Chandra Chatterjee, Tagore e Satthianadhan. Dall'analisi di Priyamvada Gopal emerge l'importanza dell'elemento ‘etnografico’ nei romanzi *Kamala* (1894) e *Saguna* (1887-88) di Satthianadhan che si accompagna ad una visione anche spiccatamente di genere. Il terzo capitolo, “Gandhi and Literary India”, offre l'analisi di alcune opere di autori famosissimi quali Rao, Anand, Narayan, Bhattacharya, Sahgal e Tharoor e alcune nuove riflessioni attorno allo sviluppo di quello che è anche conosciuto come *gandhian novel*. Nel quarto capitolo l'esperienza della spartizione diviene lo spunto per lo studio dei romanzi di Khushwant Singh, Bapsi Sidhwa e Salman Rushdie. Il quinto capitolo studia la relazione tra il genere del romanzo epico indoinglese e la nascita della nazione indiana. Il sesto capitolo è dedicato alla città di Bombay, luogo per eccellenza della diversità e dell'incontro culturale, vista attraverso i romanzi di Rushdie (*The Moor's Last Sigh*, 1995), Rohinton Mistry (*Such a Long Journey*, 1991; *A Fine Balance*, 1997), Manil Suri (*The Death of Vishnu*, 2001), Shama Futehally (*Tara Lane*, 2006), Kiran Nagarkar (*Ravan and Eddie*, 1995) autore di lingua marathi. “Bombay is distinguished by the presence, in significant numbers, of a variety of minority or marginalized communities from Parsis, Muslims, and Jews (of different denominations), to Protestants, Roman Catholics, and Dalits. Their complex relationship to the larger project of 'India'—at once integral but often sidelined—generates unique stories which can evince critical and questioning attitudes to both nation and community.” Il settimo capitolo è dedicato a romanzi che possono essere definiti, scrive Priyamvada Gopal, anche se in modo un po' generico, con l'etichetta “familial” o “domestic”, sottolineandone gli aspetti di domesticità ed evidenziandone gli elementi di genere. Se in alcuni romanzi le vicende femminili divengono il centro della storia, in altri le storie dei protagonisti

sembrano svolgersi all'ombra, al margine della realtà che vedono accadere attorno a loro. Sono prese in considerazione alcune opere di Hosain, Ali, David, Kapur, Mistry, Deshpande, Desai e Roy. L'ottavo capitolo è una breve introduzione alla letteratura della migrazione, propone l'analisi di alcune opere di autori della diaspora indiana con una suddivisione per paese d'immigrazione (Caraibi, Inghilterra, Kenya, United States), tra cui *A House for Mr Biswas* (1961) di V.S. Naipaul, *The*

Satanic Verses (1988) di S. Rushdie, *The Buddha of Suburbia* (1990) di H. Kureishi, *The In-Between World of Vikram Lall* (2003) di M.G. Vassanji. Già nel romanzo di Naipaul del 1961 l'India, allora non ancora visitata e dove egli avrebbe trovato "layers of wretchedness", scrive l'autrice, "there is an incipient awareness [...] that for the migrant, 'India' was already a mythical place, honoured more in the longing than in actual return." (p. 163) Infine nella conclusione l'autrice pro-

pone una riflessione sulla "scena contemporanea." "The rewriting of the idea of a plural and secular India in the ferocious image of communal and majoritarian forces constitutes a recurring theme in a great deal of recent anglophone fiction." La diffusione del tema della violenza e del fondamentalismo nei romanzi contemporanei mostra al lettore un'altra 'idea' di India e di nazione. Tra gli autori citati vi sono oltre che Rushdie e Ghosh, anche autori quali Vassanji, Hariharan, Deb e Kesavan. ▢

irlanda



Fiorenzo Fantaccini

Donatella Badin, *Lady Morgan's Italy. Anglo-Irish Sensibilities and Italian Realities in Post-Restoration Italy*, Bethesda MD, Academica Press, 2007, pp. 287

La posizione di Sydney Owenson, Lady Morgan (1776-1859), nel canone della letteratura anglo-irlandese è sempre stata ambigua, ha sempre oscillato tra una condizione di semioscurità e un ruolo più importante, mai, tuttavia, di primissimo piano. Autrice di una decina di romanzi, di raccolte poetiche e di una biografia di Salvator Rosa di cui fu fervente ammiratrice, è ricordata soprattutto per il romanzo *The Wild Irish Girl* (1806) – un *National tale* epistolare patriottico percorso da una robusta vena politica e polemica, e intriso di celebrative descrizioni del paesaggio ibernico – che le meritò l'epiteto di Glorvina, dal nome della selvaggia ragazza irlandese protagonista del romanzo, generando una identificazione tra l'autrice e la sua creazione romantica. Ritenuta il modello per Becky Sharp, il celeberrimo personaggio thackeriano, Lady Morgan – donna puntatamente curiosa, risoluta, energica e profondamente anticlericale – fu sempre protesa in maniera entusiastica verso i valori della libertà, dell'uguaglianza, dei diritti degli oppressi e sempre sostenne la necessità di una solida istruzione per i giovani e soprattutto per le donne.

La briosa e carismatica personalità della Morgan le valse non solo aspre, talvolta violentissime, critiche, ma anche grandi dimostrazioni di stima: fu infatti la prima donna scrittrice in Irlanda a ricevere dallo stato, nel 1837, una pensione di 300 sterline per meriti letterari. Alla creazione del mito della scrittrice anglo-irlandese, contribuirono anche le misteriose, quasi leggendarie, circostanze della sua nascita che Mary Campbell, biografa della scrittrice, fissa al 1776 su un traghetto che stava attraversando il mare d'Irlanda: Lady Morgan può dunque essere considerata l'epitome di quella "hyphenated culture", di quella tradizione ibrida in cui crebbe e di cui rappresenta un prodotto pregiatissimo e raro.

Lady Morgan fu anche instancabile viaggiatrice. Il viaggio servì alla scrittrice per ampliare il proprio orizzonte culturale, per volgere il suo sguardo acuto e critico altrove. Furono i suoi soggiorni in Francia e in Italia a fornirle questa opportunità. I viaggi che effettuò nell'Europa della Restaurazione, soprattutto negli anni che vanno dal 1816 al 1820, ebbero infatti il positivo effetto di orientarla verso la sperimentazione di un nuovo genere letterario, il resoconto di viaggio, che le permise di rinnovarsi come scrittrice e di giocare, sia in letteratura sia in politica, un ruolo nuovo. Della viaggiatrice possedeva lo spirito critico, l'apertura mentale, la disponibilità a comprendere il nuovo e l'altro; era inoltre dotata di

una grande sensibilità estetica e artistica e soprattutto di una vasta cultura. Lady Morgan compì il primo dei suoi viaggi nel 1816, recandosi in Francia insieme al marito, quando la fine delle Guerre Napoleoniche, che avevano provocato un'interruzione al flusso dei viaggiatori per tutto il Continente, riaprì una nuova stagione del Grand Tour. Il suo editore Henry Colburn la invitò a produrne un resoconto, certo che la fama ormai consolidata della scrittrice, e la sua visione anticlericale, repubblicana e liberale, sarebbero state, comunque, garanzie di successo. Sulla scia dell'ottimo esito delle vendite di *France*, nel 1819 i coniugi Morgan intrapresero un lungo viaggio in Italia, sempre su invito e col finanziamento di Colburn. L'Italia che i Morgan visitano è la penisola smembrata in sette realtà geopolitiche dal Congresso di Vienna, in cui, tuttavia, le condizioni dei ceti più bassi sono ovunque uniformemente drammatiche e il potere della Chiesa altrettanto uniformemente oscurantista e repressivo. Strenui sostenitori delle innovazioni che Napoleone aveva messo in atto in Italia, ai danni, soprattutto, degli ordini monastici e del clero, durante il soggiorno italiano i Morgan incontrarono alcuni dei leader dei movimenti carbonari, e conobbero Federico Confalonieri, Silvio Pellico e Guglielmo Pepe, di cui appoggiarono con entusiasmo le attività patriottiche.

Nel 1821 apparve *Italy*, in tre volumi.

Fu un *succès de scandale*, ma anche un grande successo di vendite, giacché in tre anni ne furono prodotte sei ristampe. L'opera venne subito condannata per i toni denigratori e offensivi "against good morals, good politics, good sense and good taste" (*Quarterly Review*, July 1821); suscitò violente reazioni anche in Italia: la ferrarese Ginevra Canonici Fachini accusò la Morgan di aver ritratto in maniera negativa la condizione delle donne italiane e di aver dimostrato per loro assai poco rispetto. Tra le risposte più favorevoli va ricordata quella di Lord Byron, che giudicò il lavoro di Lady Morgan "fearless and excellent".

Dopo un lungo oblio, anche editoriale, dovuto ai dettami delle mode o ai mutevoli modi della critica, negli ultimi venti anni l'opera della Morgan è stata riscoperta e profondamente rivalutata; sono state pubblicate ristampe dei *novels* e l'interesse degli studiosi si è prontamente risvegliato. Numerosi sono stati i contributi che hanno studiato i romanzi, analizzandone la portata patriottica e politica, le fonti o le strategie narrative, o stabilendo per la scrittrice il ruolo, insieme a Maria Edgeworth di "co-fondatrice" dello "Irish novel". L'attività di viaggiatrice della Morgan è invece sempre stata molto trascurata: *France e Italy*, che pur hanno rappresentato un punto di riferimento per generazioni di viaggiatori e turisti anglofoni, non sono mai stati ristampati in un'edizione moderna e annotata, e se si esclude un non recente volume di Marcel Moraud (1954) sull'esperienza francese e la "bataille romantique" della scrittrice, niente o quasi esisteva sull'importantissimo soggiorno italiano.

Dobbiamo alla decennale dedizione allo studio di Lady Morgan da parte di Donatella Abbate Badin se questa grave lacuna è stata colmata. Numerosi sono i preziosi contributi su *Italy* che Badin ha presentato a convegni internazionali e ha pubblicato su riviste e in volumi collettanei, e che hanno trovato, finalmente, in *Lady Morgan's Italy* forma unitaria. La attività di ricerca di Badin si è estesa anche alla traduzione del *tra-*

velogue morganiano: un gruppo di studenti dell'Università di Torino sta lavorando alla resa completa in italiano dei tre tomi, e un primo eccellente risultato di questa impresa, che comprende le pagine dedicate alla città piemontese, è già disponibile (*Un'irlandese a Torino: Lady Morgan*, a cura di D. Abbate Badin, Torino, Trauben, 2004).

Lady Morgan's Italy è strutturato in due parti, suddivise complessivamente in 7 capitoli, incorniciati da una introduzione, in cui viene adeguatamente stabilito il carattere "composito" del testo – un "sentimental journey" *sui generis*, un testo politico e polemico diverso dai coevi *travel books* (coi quali condivide tuttavia le dettagliate descrizioni paesaggistiche e i tediosi *resumé* storici), un testo composito anche "for its styles and genres" (13) – e che per questo può essere barthianamente definito "plurale" – e da una conclusione sulla "life and afterlife" di *Italy*.

La prima parte del volume propone due capitoli in cui vengono proposti un godibilissimo, arguto ritratto della scrittrice, che si concentra sui momenti e gli elementi della e nella vita dell'artista che hanno influenzato la stesura di *Italy*, e un indispensabile sezione che presenta in maniera impeccabilmente chiara e precisa le "ideologies" sottese al testo morganiano (nazionalismo, femminismo, opinioni religiose, l'impatto e l'influenza della rivoluzione francese). La seconda parte appare quella più analitica e ricca: cinque capitoli che presentano al lettore con sicurezza e lucidità i *topoi* della letteratura di viaggio associati all'Italia, in particolare le modalità di percezione della storia italiana, l'alterità – in un capitolo di grande spessore, in cui le idee "innovative" di Lady Morgan (presentare "living, moving, breathing Italy", 150) vengono esposte con rigore e in una prosa raffinata e assai piacevole – le descrizioni delle personalità italiane del passato e dell'epoca ritratte come "heroes and villains" – i buoni (Dante, Pier Capponi, Michelangiolo, Machiavelli, Salvatore Rosa, Alfieri, i cui cuori erano animati da spirito democratico, virtuoso e libertario) e i cattivi (i dispotici

governanti e gran parte dell'aristocrazia, gli ecclesiastici di ogni ordine e rango) – e infine l'originale approccio di Lady Morgan nella descrizione delle bellezze naturali e delle ricchezze culturali italiane, che la scrittrice affronta "refusing to enter both the masculine area of aesthetic and the feminine of of landscape descriptions" (207) e sempre considera associate a "social, political or utilitarian concerns" (208). Il volume contiene una Appendice, una essenziale antologia di estratti da *Italy* che permettono al lettore di apprezzare maggiormente lo stile dell'autrice.

Come emerge da questa rapida scorsa dei principali contenuti, *Lady Morgan's Italy* si presenta ricco e simolante: oltre a offrire un ritratto inedito e penetrante di una personalità finora apprezzata solo come romanziera di *nationalistic fiction*, Badin invita a considerare *Italy* una opera "sovversiva", "a much bolder and polemical text in its political content than the national tales, because it is openly critical of despotism, of foreign hegemony and of supernatural imperial entities which seek to integrate and subordinate different nationalities" (9).

Una tale prospettiva di ricerca alla quale si aggiunge una vasta bibliografia inclusa alla fine del volume, rendono *Lady Morgan's Italy* testo di gran pregio. Del valore del lavoro di Badin decidono inoltre l'analisi attenta del "sentimentalismo" e della "sensibilità" morganiana, e non ultimi i puntuali e rigorosi rimandi al magmatico testo, che se a volte possono apparire un impaccio alla lettura e richiedere una più faticosa conquista di significati, costituiscono invece testimonianza di un lavoro approfondito, serio e *groundbreaking*. Mirabile le preziosa indagine comparativa, proposta in maniera diretta e indiretta, tra l'Irlanda e l'Italia: "While Morgan's British half was often flattered by the comparisons that arose from her travel experiences, her other half, the Irish, wavered between sympathetic identification and rational distancing. It is in her Irishness that we must seek the spring fro Morgan's transculturation, in other words her identification and

integration of the Italian Other, which frequently implies disowning her english identity in favour of the victims – Italian as well Irish – of its hegemonic power” (153). Così troviamo ritratti stereotipati di “sympathetic rascals who much resemble their Irish cousins” (155), parallelismi tra la “inherent viciousness” (156) dei napoletani e quella degli irlandesi, o tra il ruolo dell’Inghilterra sostenitrice della Restaurazione in Italia di regimi antidemocratici e la politica repressiva britannica in Irlanda. Anche la descrizione impietosa delle cerimonie religiose della Settimana Santa riportata nella scelta antologica in calce al volume, rimanda a simili giudizi e atteggiamenti nei confronti della Chiesa d’Inghilterra che possiamo rintracciare anche e soprattutto nei romanzi. La posizione di Lady Morgan nei confronti della religione è infatti molto singolare: in *Italy* la Chiesa cattolica è criticata per la sua opulenza, per la totale indifferenza nei confronti dei poveri, e soprattutto per la sete di potere temporale; nei romanzi, invece, il Cattolicesimo irlandese è visto come “an oppressed body which yet is a repository of beautiful traditions and wisdom” (80). Poiché sostiene la necessità di una religione semplice e non “gorgeous in its forms”, tollerante, aperta e “democratica”, anche in questo ambito, sottolinea Badin, la posizione di Lady Morgan è sovversiva, e non stupisce che sia stata stigmatizzata sia dai cattolici sia dai protestanti fin quasi ai giorni nostri. Col suo volume ricco di informazioni e prospettive Donatella Badin ha aggiunto un nuovo significativo capitolo allo studio dei rapporti culturali italo-irlandesi: ha riportato alla luce le opinioni di una personalità letteraria “singolare”, confermando la solidità della penna e del fervido talento letterario della scrittrice “irlandese giacobina”, e permettendoci di apprezzare la sua testimonianza preziosa, inedita e originalissima sulla società italiana d’inizio Ottocento. Tutti motivi questi che il lettore ha per essere grato all’autrice di *Lady Morgan’s Italy*. —

Patricia Kennan

John Banville, *Ghosts*, London, Picador, 1993; trad. it. I. A. Piccinini, *Isola con fantasmi*, Milano, Guanda, 2009

.....

The murderer’s mouth

Welcome back to *Ghosts*! Guanda’s recent translation into Italian re-proposes this challenging novel and entices us into re-reading it before going on to tackle John Banville’s latest, *The Infinities* (due out September 2009). *Ghosts* (1993) was originally the second part of a loose, unnamed trilogy together with *The Book of Evidence* (1989) and *Athena* (1995). The three were later compacted into one volume and re-issued with the succinct but apposite title *Frames* (2001). Apposite because frames play a significant role in all three novels, pointing to their post-modern, metafictional nature. In *Ghosts*, in particular, they are first associated on a literal level with paintings, like the stolen portrait which prompts the murder, and the collection that is being appraised by the art historian and his assassin amanuensis. Beyond that, they function as single camera shots, perceptions, visions and revisions, refractions of an ever-shifting reality, eternally fleeing human attempts to grasp it. Frames can also furnish limits, set up boundaries, bringing the spotlight onto the space they enclose. It may be a painting or a piece of land surrounded by water. An island, for example, like one off the Irish coast.

The island-location of *Ghosts* is the home of a strange trio, an eccentric art professor who whiles his time away up in a turret room scanning the horizon through a telescope, his assistant entrusted with the task of finishing his *opus magnum* on a seventeenth century Dutch painter, and an oddball, petulant companion/male house-keeper. Their eerie relationship is disturbed by the early morning arrival of a group of seven castaways, who are welcomed into the house, and given food and shelter. Once their problems have been sorted out, their pleasure boat righted, the drunken

skipper sobered, the group minus one is back on the mainland before evening. A motley, disparate group – an aged ham actor well past his sell-by date, a complex-ridden Viennaborn female photographer, a sleazy, wheeler-dealer lecher, a faded and somewhat feckless young child-minder looking after a weepy little girl and two boys forming a down-sized Billy Bunter and Wharton act, a kind of junior school Laurel and Hardy duo.

The power of the text lies in the mode and matter of the eloquent, witty, intelligent first person narration by the assassin-amanuensis who seams together two structurally different storylines – a “plotless” account of the castaways’ brief island sojourn as well as a more plotted but unchronological version of his own vicissitudes – prison life, release and crime all enmeshed and mingled within dreams, nightmares, reflections. Ghosts from the past – mother, father, self as child, murder victim – surface, while clues signal to his potential/possible unreliability in a style we have grown accustomed to since Nabokov’s *Lolita*. Humbert Humbert writes from a prison cell, our unnamed murderer on parole – both seemingly insouciant about the crimes they have committed.

The unsettling nature of a postmodern text with its insistence on instability can be seen in the way Banville plays a dense network of intertwined literary allusions. The island itself is a microcosm of a world post-Pirandello, post-Sartre, post-Beckett, post-Eliot. It is a godless world, or even worse, ruled by a prankster God indifferent to human lot, as we are so chillingly told in a Beckettian-like anecdote about the quasi extinction of the proud warrior Xhosa people. The island, depicted as unpicturesque and unattractive to tourists, “a piece of the mainland adrift”, is caught up in a host of recalls of other islands pointing to other possibilities, from Cythera (associations with Aphrodite) and Aeaea (Circe’s abode) down through to Prospero’s island, and on beyond to *Robinson Crusoe*, *Swiss Family Robinson* and *Treasure Island*. There are also

recalls to Virgil and Dante's Purgatory, again intimations of possible redemption, possible fresh starts.

The shipwreck, tossing up survivors onto unknown shores, is indeed a time-honoured literary motif, most often used to prompt *anagnorosis* of feeling, revelations and illuminations. In Banville's negated world, his displaced tourists undergo none of the processes of change familiarized by Greek romance and Shakespeare, but wander around as though lost, with the old actor trying for example to remember the name of the monstrosity, as though by naming the gold receptacle used for holding up the consecrated host, he can re-appropriate religion and a meaning for existence. Shades of Pirandello are equally strong, with similes describing the castaways in terms of "actors being forced to improvise" and "an actor stranded in the middle of the stage, lines forgotten", referring back to the existential crisis of *Six characters in search of an author*. Eliot is there, too, the lecher's seduction of the young girl recalling the sexual squalor recounted in *The Waste Land*. The comment "But that is not it, no, that is not it at all" calques the fear of expressing the socially unacceptable, as encountered in *Love Song of Alfred J. Prufrock*. In certain points the zany, upside down world of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* surfaces, with characters wandering off again in search of God knows what.

Ghosts is also a highly self-conscious text, which constantly draws attention to its literary nature, its being a construct, its telling a tale. The tone is set right from the brilliant start, with the castaways struggling up the dunes under the scrutiny of three watchers, but only one laying claim to the narrator-creator role. Thus the unnamed murderer affirms, "Who speaks? I do. Little god", before taking possession of the characters, "my foundered creatures have not got far". He carries on foregrounding the tale-telling by fumbling with vocabulary "Croke took off his boater, or do I mean panama, yes", confessing partial knowledge, "And then something happened, I am not sure what it was", as well as dialoguing with his readers.

"Another dead one: dear Jesus. I do keep on adding to them, don't I?"

Constantly drawing attention to the creation of a text carries with it foregrounding the fragile artificial nature of the writing process. It can also be seen in the analogies made between writing and painting. We note, for example that the Dutch master's name is Vaublin, almost an acronym of Banville. The painter's masterpiece is entitled *Le monde d'or* pointing to man's desire to return to the mythical golden age of perfection. It is, though, a representation, an illusion, created by a mysterious painter using actors as models for the seemingly perfect aristocrats, no longer helpless and tumbling through time, but made eternal by art. Or is it really so, was the picture really painted by Vaublin? Did Vaublin really exist, or did he have a double? What can you expect, out of a murderer's mouth? Reader, it's up to you to find out. ▬

Loredana Salis

Mary Burke, 'Tinkers'. *Synge and the Cultural History of the Irish Traveller*, Oxford University Press, 2009, pp. 329



A partire dal Rinascimento inglese e in seguito al propagarsi di nuove concezioni sulla razza nel 1700, l'immagine del *tinker*, esperto stagnaio, ma anche nomade, vagabondo, fuorilegge e straniero, ha subito diverse trasformazioni. Nei secoli, particolare attenzione è stata dedicata alle presunte origini orientali di etnie che nell'immaginario collettivo sono venute sempre più a rappresentare una sorta di *exotic other*, un'alterità esotica nel contempo affascinante e temibile. In Irlanda l'evoluzione del modo di percepire quelle etnie interessa soprattutto gli anni a cavallo della divisione politica del paese che nel 1922 vide la nascita dello Stato Libero e dell'Irlanda del Nord.

Si apre con questa premessa la "storia culturale del *Traveller* irlandese" di Mary Burke, storia incentrata su come siano state rappresentate nella

letteratura e nel teatro le comunità nomadi indigene, a partire dal *Revival* del primo Novecento. Un progetto interessante e senza dubbio doveroso, se si considera che al presente sono disponibili pochi studi sull'argomento, principalmente monografie, e che, per citare l'autrice, la questione delle minoranze etniche nomadi irlandesi 'remains a blind spot in the disciplines of Irish literature and history, [which have contributed to] cement the image of the exotic tinker'.

Il processo di "esotizzazione" dei *tinkers* passa attraverso la presunta connessione tra Oriente e razze celtiche, avanzata da Charles Valancey, generale dell'esercito inglese in servizio in Irlanda nel 1762, e successivamente da Eóin McNeill, co-fondatore della *Gaelic League* insieme a Douglas Hyde, nel 1893, e sostenitore della teoria delle caste, che in Irlanda erano riconducibili per l'appunto alla discendenza orientale delle popolazioni autoctone. Tale "esotizzazione" si accompagnò, negli anni del *Revival*, a un processo di "irlandizzazione" dei *tinkers*, una sorta di appropriazione culturale cui fece seguito la concezione dei *tinkers* come *quintessentially exotic Irish*, ma anche la "glorificazione" degli stessi nelle opere letterarie del tempo. Si deve difatti a esponenti del *Revival*, e in particolar modo ad artisti quali Jack e W.B. Yeats, Lady Gregory e J.M. Synge, la nascita e divulgazione di stereotipi il cui impatto a livello socio-culturale è ancora evidente in Irlanda.

Synge, ricordiamo, è il drammaturgo cui Yeats consigliò di lasciare la Parigi *bohémienne* e trasferirsi nelle Isole Aran al largo della costa occidentale irlandese per dar voce a una cultura indigena ancora incontaminata. È anche probabilmente colui che più di chiunque altro ha contribuito a creare un ideale drammatico di nomadismo domestico, marcatamente esotico, che permane al giorno d'oggi; tanto che, come fa notare Burke, gli scrittori irlandesi seguitano a confrontarsi con il modello syngiano di *Traveller*, sia per emularlo sia per capovolgere. Quello di Synge, insomma, è un modello dal quale non

si può prescindere – si pensi, ad esempio, a Christy Mahon in *The Playboy of the Western World*, dramma controverso del 1907. Ma è soprattutto la rilettura di *The Tinker's Wedding* che Burke ci propone, per tracciare quel percorso culturale di “esotizzazione”, degenerato poi in emarginazione e che in tempi recenti fa registrare una significativa inversione di tendenza.

Scritta nel 1902 e pubblicata nel 1907, *The Tinker's Wedding* è per alcuni un'opera poco riuscita; per altri è una rappresentazione naturalista della reale cultura dei *Travellers*. Burke lo considera una “neglected and misread play”, del quale si è scritto poco e male. Messo in scena all'Abbey Theatre di Dublino soltanto nel 1971, *The Tinker's Wedding* è una sorta di metafora dello status sociale dei *Travellers* nei primi settant'anni del secolo appena trascorso, quando da fascinosi eroi divennero dannati e fuorilegge, e più avanti un'emergenza sociale, un male che il governo si propose di estirpare sedentarizzando la popolazione tutta. Non mancarono forme di ostilità politiche legate alla storica divisione religiosa del Paese; in particolare modo, si diffuse tra l'élite Protestante del Nord l'idea che i *Travellers* fossero Cattolici, sebbene qualcuno sostenesse che l'avversione nei confronti delle comunità nomadi fosse l'unico punto d'incontro tra Cattolici e Protestanti. In generale, tuttavia negli anni Sessanta, i nomadi, come gli immigrati, furono tra i pochi a scampare alla violenza del conflitto civile proprio perché ritenuti *diversi*, e pertanto esterni alle vicende locali.

Il volume, composto di sei capitoli, corredato di note biografiche e di una ricca bibliografia, si distingue per il meticoloso approfondimento del contesto storico-culturale di riferimento sulla base di numerose fonti primarie. Burke espone una mole massiccia di materiale, spesso inedito o comunque largamente ignorato dalla critica corrente, tra cui saggi, romanzi, poesie e drammi scritti tra il 1700 e i giorni nostri. Se per un verso ciò conferisce valore allo studio in questione, è altrettanto vero che tanti riferimenti letterari creano la spiacevole sensa-

zione che si sia perso il filo del discorso, o peggio ancora, che la Burke stessa faccia fatica a perseguire il proprio obiettivo. Per esempio, si cita nell'introduzione il modello teorico dell'*espace rayonnant* e *espace itinérant* di Pat Sheeran, per suggerire come l'ideale di *Traveller* sia più un capovolgimento dei valori della comunità sedentaria che una forma di alterità culturale. Tale premessa metodologica appare dunque doverosa – è a partire da ciò che la Burke esamina l'origine letteraria di stereotipi correnti – e tuttavia nel complesso il modello citato risulta essere meno importante di quanto inizialmente affermato. Criticabile è altresì l'esclusione, in un lavoro di questo tipo, di drammaturghi come Marina Carr e Micheal Collins i cui *Travellers* devono tanto al modello syngiano, e ben si inseriscono nel contesto revisionista contemporaneo evidenziato dalla Burke. Noto infine che l'idea di *The Tinker's Wedding* come metafora dell'infausta caduta nel dimenticatoio sociale di una comunità culturalmente ricca e un tempo osannata viene sviluppata in maniera poco esaustiva nel corso della narrazione. Purtroppo, mi sembra impossibile non dire, perché l'analogia fra la travagliata storia culturale dei *Travellers* reali e il dramma syngiano è evidente.

Come il dramma, infatti, anche i nomadi irlandesi ritrovano visibilità sociale negli anni Settanta, quando il *tinker* letterario alla Synge riemerge sulla scena teatrale nazionale nei panni del *Traveller*. Burke esamina la rivoluzione culturale avviata da Brian McMahon e consolidata da Tom Murphy e John Arden, le cui opere si posero in netta contrapposizione ai modelli letterari e teatrali del tempo proponendo una concezione di nomadismo al di là della classica dicotomia stanziale/non stanziale. Nel 1961 McMahon riesumò lo spirito “conciliante e inquisitivo” di Synge in un dramma dal titolo *The Honey Spike*, nel quale si riconosce alla comunità nomade locale un'identità propria e altra rispetto alle identità dominati dell'Isola, la Protestante e la Cattolica.

Riedito sotto forma di romanzo e col

medesimo titolo, *The Honey Spike* è il primo lavoro letterario a fare mostra del “Cant”, presentata come ‘lingua segreta’ dei *Travellers*, lingua che McMahon aveva imparato durante i suoi viaggi al seguito delle carovane nomadi indigene. Il romanzo uscì nel 1967, nello stesso anno in cui nasceva al Nord l'Associazione per i Diritti Civili, in un clima di intolleranza razziale di cui l'autore era senz'altro consapevole. Burke colloca l'opera in questo scenario fortemente politicizzato, sottolineando in maniera convincente tanto il contrasto tra maggioranza sedentaria e militarizzata e minoranze inermi, quanto il valore di un romanzo impegnato che incoraggiò una concezione nuova di nomadismo rifacendosi al modello di Synge e ampliandolo.

Altro autore impegnato nel campo è Tom Murphy. Nativo di Tuam, nella Contea di Galway, Murphy è stato a contatto con i nomadi indigeni fin da piccolo (Tuam ha una concentrazione di nomadi tra le più alte in Irlanda, ed è stato il primo paese ad eleggere a sindaco un membro della comunità dei *Travellers*). Nel 1961 Murphy mette in scena *A Whistle in the Dark*, dedicato al difficile rapporto di convivenza tra due gruppi di emigranti irlandesi, l'uno stanziale e l'altro nomade, ambedue residenti nella cittadina inglese di Coventry. È la storia di una guerra tra poveri, poiché entrambi sono vittime di intolleranza razziale da parte della comunità locale. Nel 2000 Murphy approfondisce il tema del “rapporto simbiotico” tra emigranti stanziali e non stanziali sfruttando la metafora della “Big House irlandese”, emblema del potere della classe Protestante locale e della dominazione inglese nell'Isola. *The House*, questo il titolo dell'opera, afferma il riscatto dei *dispossessed*, di coloro ai quali è stato negato qualcosa ingiustamente – siano essi nomadi o meno, Cattolici o Protestanti. Analogamente John Arden, un inglese trasferitosi in Irlanda, propone nel 1958 un dramma di denuncia del pregiudizio e della non accettazione dei nomadi il cui titolo, *Live Like Pigs*, si rifà a una nota frase del riformatore vittoriano Smith Coalville secondo il quale i gitani “vivono come maiali e muoiono come cani”.

McMahon, Murphy e Arden caratterizzano un periodo di fervore durante il quale la classe politica tentava di addomesticare i nomadi correggendo uno stile di vita ritenuto pericoloso e riprovevole, mentre in campo artistico prendevano piede forme di attivismo supportate da organizzazioni non governative a favore dei diritti delle minoranze. Notevole il contributo di artisti di etnia nomade, quali, per esempio, Juanita Casey e Rosaleen McDonagh, entrambe impegnate anche sulla scena politica per il riconoscimento della specificità culturale dei gruppi nomadi. Casey e McDonagh si rifanno entrambe al modello syngiano per decostruire tanto pregiudizi di natura etnocentrica (i.e. l'inferiorità delle culture dell'oralità), quanto stereotipi generalmente negativi, che nel caso delle donne, evidenziano atteggiamenti licenziosi e spregiudicatezza. La visibilità delle due scrittrici testimonia come in tempi recenti qualcosa sia cambiato: Burke parla anche in questo caso di rivoluzione culturale grazie alla quale il divario tra nomadi reali e nomadi letterari è sempre meno evidente.

Buoni segnali arrivano non solamente dal teatro o dalla letteratura, ma anche dal cinema e in particolar modo dal cinema nord americano, che da qualche anno propone un'ideale di *exotic Sameness* in contrapposizione alla citata alterità esotica. Partendo da recenti produzioni irlandesi e britanniche (*Into the West*, 1992, e *Trojan Eddie*, 1996) in cui permane l'ideale di nomade perennemente ai margini, Burke osserva come nella cultura americana emerga una forma di rappresentazione complessa a metà tra *'Traveller whiteness* e *Traveller white Trashness*'. Si fa riferimento allo storico pregiudizio contro gli emigranti e contro i nomadi considerati 'meno bianchi' ossia inferiori alla maggioranza di pelle bianca. 'White trash' – i bianchi spazzatura – sono coloro per i quali l'indigenza è un fattore congenito, dovuto tanto all'esiguità delle risorse quanto all'incapacità o scarsa volontà di migliorarsi socialmente, economicamente e professionalmente. In generale, tuttavia, il *Traveller* nella cultura

americana è un personaggio positivo, la cui redenzione è resa necessaria dal bisogno generale di credere che qualsiasi forma di devianza bianca è temporanea e sanabile.

Lo studio si conclude con una riflessione sullo stato presente delle minoranze nomadi irlandesi e sul loro rapporto con la cultura stanziale dominante. Vecchi stereotipi perdurano e ciò appare ancor più evidente nel raffronto tra rappresentazioni di artisti e studiosi irlandesi e americani. Burke sente il dovere di intervenire chiamando in causa chi come lei si occupa di critica letteraria e di cultura irlandese contemporanea: fondamentale è il dialogo tra comunità sedentarie e nomadi; allo stesso modo è auspicabile che i *Travellers* raccontino se stessi e, in ultima analisi, che il nomadismo non costituisca più motivo di denuncia. ▬

Giuseppe Serpillo

Desmond Egan, *The Bronze Horseman: Revaluations*, The Goldsmith Press, Newbridge Co. Kildare, 2009, pp. 128

.....

Desmond Egan è in primo luogo un poeta, uno scrittore creativo; ha pubblicato ventidue raccolte di poesie e tradotto due tragedie greche direttamente dall'originale: *Medea* di Euripide e *Filottete* di Sofocle. Fino alla pubblicazione del volume che qui si recensisce aveva al suo attivo solo una raccolta di saggi e prosa varia dal titolo *The Death of Metaphor* (1990). *The Bronze Horseman* segue di diciannove anni la precedente raccolta, ma è opera più capricciosa e dispersiva, anche se organizzata più o meno allo stesso modo, con due sezioni principali, di cui la prima più incentrata su temi e problemi di arte e letteratura, la seconda più interessata a incontri, memorie e riflessioni su persone e fenomeni del nostro tempo. Il titolo rimanda a una statua di bronzo di James McKenna – lo scultore scomparso solo nove anni fa, amico personale dell'autore – che raffigura, sbazzati, ma drammaticamen-

te vivi, cavallo e cavaliere e la cui foto è utilizzata come illustrazione di copertina.

Anche quelli che si potrebbero definire "saggi critici" per l'esplicita trattazione di temi o aspetti di opere letterarie o artistiche non sviluppano organicamente un'argomentazione mirata alla dimostrazione di una tesi o all'illuminazione di qualche aspetto meno studiato di un'opera o di un autore. La loro brevità – mediamente non più di sette o otto pagine, il più lungo di tredici pagine – e lo stile del discorso, in cui abbondano colloquialismi, battute a effetto, giochi retorici che crescono e si nutrono di se stessi talvolta fino al delirio, ne denunciano l'origine e le finalità: sono trascrizioni di interventi a congressi, inaugurazioni, festival, simposi e conservano – con risultati dubbi – il senso di una presenza fisica davanti a un pubblico solitamente ben disposto all'ascolto e all'applauso. Proprio in questo sta il primo e forse più evidente limite del libro, nell'apparente casualità della raccolta, in cui ogni intervento resta staccato da quanto segue o precede e di conseguenza disorienta il lettore, che vorrebbe trovarvi un ordine argomentativo, una finalità critica, che viene costantemente frustrata. A ciò si aggiunga che quando una conferenza o l'intervento a un convegno entrano in un volume di saggi o negli atti di un convegno non possono rimanere nella loro forma orale, perché comunque si corre il rischio che chi legge non si senta coinvolto nel pubblico degli ascoltatori, anzi se ne senta escluso, con effetti deleteri sull'attenzione e sull'eventuale qualità del discorso critico. Ma questo certamente non è ciò che interessa a Egan, perché è proprio contro questo tipo di scrittura formalizzata che lo scrittore ama scagliare i suoi strali, a volte feroci, altre volte beffardi, ma sempre un po' sopra le righe. Per lui i critici di professione – fra i quali include i frequentatori di convegni e i docenti universitari – sono sempre arroganti e saccenti. Nel saggio su Michael Hartnett ("Michael Hartnett: the Man and the Poet"), l'università è vista come il luogo della chiacchiera futile, della malafede, del vuoto intellettualismo; in quello sullo scultore James

McKenna si lascia andare a una diatriba contro gli intellettuali senza intelletto, cui contrappone James McKenna stesso, un intellettuale *con* intelletto. Si lascia trascinare dall'impulso polemico, ma così facendo si rende poco credibile e le sue filippiche finiscono col togliere autorità anche ad alcune osservazioni acute e felici.

Questo suo spirito polemico, che nasce probabilmente dal sospetto che dietro forme troppo elaborate di scrittura o sperimentazioni scopertamente tali si nasconda una sostanziale malafede e una riprovevole mancanza di idee veramente originali, gli fa usare parole di fuoco anche contro le *avant-garde*, spesso legate a mode, piuttosto che a esigenze estetiche o morali, devote all'esperimento in sé, autoreferenziali. "Art, the What and the Why", per esempio, è un'invettiva, non sempre lucida, contro l'improvvisazione e il diletantismo in poesia e nell'arte in generale; nello stesso tempo, però, è anche una difesa della necessità dell'arte, della sua dignità e del rispetto che le si deve. È questa passione per i valori estetici, a cui Egan associa sempre una valenza morale, che rende spesso accettabili e anzi convincenti certe sue affermazioni, che a un'analisi critica fredda e appassionata rivelerebbero più di una lacuna. Così, nel breve saggio su Goldsmith ("Oliver Goldsmith, Midlander"), a una prima lettura può sfuggire che, invece di spiegare in cosa consista e da dove nasca la vena regionale dell'umorismo, che dovrebbe essere una delle chiavi della sua argomentazione, Egan dichiara di volerlo far capire con un esempio; e in quello su Patrick Kavanagh, uno dei suoi poeti preferiti, qualche felice osservazione si spegne nell'inutile elenco dei suoi "favourite poems", che tristemente ricorda quelle storie della letteratura che, volendo riassumere cento giudizi in poche righe, finiscono col non dire niente o qualcosa che è presto dimenticato.

"Hopeful Hopkins" e "As Kingfishers Catch Fire", dedicati all'analisi dell'opera e della vita di Gerald Manley Hopkins, sono forse i testi che più si avvicinano al saggio critico vero e proprio. Il primo mani-

festa nel titolo stesso la tesi fondamentale su cui si concentrano la sua riflessione e alcuni "random remarks", che cioè Hopkins fosse tutt'altro che uomo triste e angosciato, pessimista e/o disperato, come falsamente è stato rappresentato e immaginato, anche da studiosi illustri caduti nell'esecrabile errore di confondere l'uomo con il poeta e il poeta con la sua opera; il che è come credere che l'attore che recita la parte di Lear sia Lear, per poi stupirsi "to find him having a fry for his breakfast the morning after the performance". La sua fede lo sosteneva – Hopkins ne era profondamente convinto e vi trovava conforto, anche e soprattutto nei momenti inevitabili di stanchezza, depressione, pessimismo. Inoltre, la poesia, quando supera i limiti della mera confessione non è sfogo, ma esperienza estetica. L'Hopkins dei "sonnets of desolation" esprime certamente il senso della precarietà della vita umana, l'angoscia dell'uomo di fronte al silenzio di Dio, ma da qui ad affermare che Hopkins trascorresse la sua vita nell'afflizione e in un costante smarrimento esistenziale ce ne corre. "Posso dirvi – afferma acutamente Egan, probabilmente ricorrendo anche alla sua personale esperienza di poeta – come si sentisse Hopkins dopo la valanga di dubbio e tormento che aveva riversato nei "terrible sonnets": "He felt great!" Stava benissimo, perché è così che l'artista contempla il prodotto finito, qualunque sia l'occasione o lo stato d'animo che ne è stato l'elemento propulsore. Con alcune brevi eccezioni, gli altri capitoletti che compongono il volume sono poco più che annotazioni, osservazioni, aforismi. L'ultima pagina del libro riporta appunto tredici aforismi sotto il titolo di "Aphorismata", ma alcuni sono poco più che freddure ("Nothing is deader than a dead battery"; "A beer-mat can balance a table"); altri avrebbero più senso e maggiore impatto se venissero usati all'interno di qualche argomentazione o per sollevare il tono di un lungo discorso. Così raccolti, non collegati da alcun filo logico o semplicemente tematico, finiscono con l'apparire solo annotazioni, appunti, accenni di idee che non hanno avuto sviluppo, scintille.

L'approccio, insomma, è sempre e sostanzialmente personale – "io" vedo, "io" apprezzo, "io" valuto –, che se è discutibile dal punto di vista della critica letteraria o d'arte, soprattutto quale la intendiamo noi in Italia, è comunque frequente nella saggistica dei paesi anglosassoni. Se si vuole apprezzare questo volume bisogna prenderlo per quello che è: una raccolta di idiosincrasie, spesso però sostenute da una grande capacità di osservazione, da un intuito critico che al suo autore fa cogliere in una breve frase, in un aforisma quello che spesso un saggio critico non riesce a offrirci: il senso di un'adesione profonda a un testo, a una scultura, a un brano musicale, un'emozione che non è mai disgiunta dal piacere della scoperta, da una riflessione sulla forma e sui meccanismi psicologici e l'impegno tecnico che l'ha realizzata. La sua valutazione degli scrittori o degli artisti di cui si occupa è decisamente determinata dalla propria esperienza di scrittore, ma lo è esplicitamente. Del resto, come aveva già osservato Mario Praz con il suo caratteristico gelido *humour*, quanti critici sono scrittori mancati che sfogano nella valutazione dell'opera altrui l'incapacità di produrne una propria del tutto originale?

Il difetto maggiore di Egan prosatore è che non sa fermarsi a tempo. Il suo temperamento irruente rovina spesso una bella intuizione e un umorismo spesso generato da ironia o autoironia, ma anche dal puro gusto della parola, del suono, da una gioia di vivere che gli fa scrivere parole di un entusiasmo quasi ingenuo sulla bellezza della natura. Ciò che non rende intollerabile la lettura di certi scantonamenti, determinati dalla mancanza di una seria riflessione critica, di un lavoro di lima più severo, e di un'umiltà che non sembra molto praticata o praticabile dall'autore, è il suo senso dell'umorismo, il gusto per la battuta, quasi mai cattiva, anche quando è fortemente in disaccordo con una tesi o un prodotto letterario scadente. "Egg on My Face", per esempio, ci propone una serie di aneddoti divertenti, trasposti – si direbbe – direttamente dall'oralità. In "Junk Word" se la prende con la superficialità di molto linguag-

gio corrente, in cui gli sembra di sentire “a move back in the direction of the primordial grunts and screeches of our caveman ancestors”, e contro “the repeated use of NetSpeak”, ove chiaramente ammicca al “Newspeak” di George Orwell. L’uso sconsiderato della lingua lo infastidisce e lo indigna, ma il gioco della denuncia lo diverte. È questo piacere, questo gusto per la parola, il suo senso dell’*humour* che redime certe sue affermazioni dalla banalità e dalla noia del già inteso. Ancora una volta, il poeta! l’uomo innamorato della parola, del suo suono, della sua armonia e del conforto che il momento estetico può concedere alla durezza della vita. Se lo si legge da questa prospettiva, il volume è un successo, e lo si può far rientrare, con prudenza, per dirla con Heaney – uno scrittore certo non molto amato da Egan – nella “rattle bag”, nel cassetto segreto da cui è uscita e uscirà la sua produzione migliore. –

Melita Cataldi

Michael Richter, *Bobbio in the Early Middle Ages: The abiding legacy of Columbanus*, Dublin, Four Courts Press, pp. 212

L’autore, che ha insegnato storia medievale allo University College Dublin e, fino al 2006, all’Università di Costanza, è uno studioso autorevole nell’ambito della cultura irlandese dell’alto medioevo. Negli anni novanta ha pubblicato libri importanti come *The Formation of the Medieval West: Studies of the Oral Culture of the Barbarian, Ireland and Her Neighbours in the Seventh Century* e *Medieval Ireland: The enduring Tradition*.

Con questo suo più recente impegno – che egli indica come un “segmento del progetto ‘L’Irlanda e l’Europa nell’Alto Medioevo’” – ha voluto portare luce sulla “dimensione irlandese” del monastero di Bobbio nei suoi prime tre secoli di vita. L’irlandesità del monastero di Bobbio è problema nient’affatto scontato se

si considera ad esempio che Colombano, il fondatore, non è mai nominato negli annali irlandesi, e che morì solo due anni dopo aver fondato quella ultima sua creatura, avendo speso buona parte della vita in Gallia e Burgundia; né risulta con qualche evidenza probante che a Bobbio fossero attivi altri monaci irlandesi. Eppure quella è la fondazione monastica irlandese in Europa Occidentale che sopravvisse più a lungo, e l’eredità celtica dei suoi inizi può essere ancora rintracciata.

Richter riconsidera attentamente tutto quello che ci è pervenuto di quanto uscì dallo *scriptorium* di Bobbio e ne arricchì la biblioteca in età longobarda e poi carolingia, tra il VII e il IX secolo, cioè dall’anno della fondazione, il 613, alla grave crisi dell’inizio del X secolo.

Paradossalmente, per la storia del monachesimo irlandese del VII secolo Bobbio è – assieme a Iona – il centro che ci fornisce più informazioni, perché fiorì quando in Irlanda la scrittura non era ancora ampiamente diffusa e perché non dovette soffrire spoliazioni quali quelle che i monaci d’Irlanda conobbero per mano dei Vichinghi.

Un prezioso repertorio del IX secolo (oggi perduto, ma che venne trascritto a metà Settecento dal Muratori) ci attesta che in quel secolo a Bobbio i manoscritti conservati erano 666 e comprendevano numerose opere di patristica (Agostino, Girolamo, Origene ecc.), almeno un’opera di autore irlandese (*De locis sanctis* di Adamnán), autori latini precristiani (Cicerone), nonché grammatiche e persino testi di computistica. Nessun’altra biblioteca dell’Italia settentrionale poteva vantare tale ricchezza.

Oggi di quei manoscritti ne sono sopravvissuti circa duecento, divisi tra Milano, il Vaticano, Torino e altre sedi.

L’autore evidenzia come da vari indizi si abbia conferma dell’impronta irlandese lasciata dal fondatore e di persistenti legami con i centri monastici insulari.

In una delle due *Regulae* scritte dal fondatore, ad esempio, si fa riferimento – in conformità con un uso

tipicamente irlandese – al primo di novembre come inizio dell’inverno e al 25 marzo come equinozio di primavera, data fondamentale per il computo della Pasqua nella chiesa iberno-cristiana.

Si sa che Colombano arrivò sul continente con un gruppo di confratelli, ed è presumibile che non da solo si muovesse quando si spostava per fondare sedi monastiche nuove in paesi sconosciuti. Ma soprattutto sono eloquente lascito della cultura irlandese le preziose glosse in *old irish* – la collezione in assoluto più ricca conservataci – a un commentario latino ai *Salmi*, forse di Colombano stesso, commentario che si trovava nel IX secolo a Bobbio (oggi è a Milano all’Ambrosiana), benché probabilmente composto in Irlanda (lo attesterebbe il fatto che è su *vellum* e non su pergamena). Su un manoscritto del VII secolo ora a Milano (“*Ars Ambrosiana*”) troviamo una sola glossa irlandese, tuttavia importante perché fu scritta a Bobbio e attesterebbe quindi la presenza lì di un monaco irlandese. Un altro segno dell’influsso della cultura celtica è la grafia onciale, semi-unciale e minuscola irlandese, usata nei fascicoli miscelanei F. IV.1, conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino.

Un reliquario metallico del VII secolo ritrovato a Bobbio nel 1910 risulta – con le sue raffinate decorazioni curvilinee – molto simile a un reliquario ritrovato presso Armagh nel 1990: e anche questo è una netta prova dei legami culturali tra i due ambienti.

Tra gli scritti di Colombano sono da Richter riconsiderate con attenzione le *Instructio* I e II, di carattere teologico, entrambe centrate sul problema della Trinità (argomento su cui avveniva la spaccatura con l’arianesimo e si creavano quindi le tensioni con il mondo longobardo); le *Regula* I e II (le più antiche regole scritte da un monaco irlandese, ispirate all’esempio di Basilio e Cassiano); i penitenziali (un genere tipico del monachesimo irlandese), alcuni sermoni e una lettera al papa Bonifacio IV, in cui lo si sprona a porre fine alle divisioni interne alla chiesa.

Morto Colombano, il monastero crebbe e lo *scriptorium* si affermò

soprattutto per merito dei suoi due primi successori, gli abati Attala e Bertulfus, e soprattutto grazie a Jonas di Susa (600-659).

Fedele alla *regula* del fondatore - "orandum laborandum legendum" era la triade su cui impostare le giornate - Attala diede un deciso impulso agli studi sui testi e all'amorevole lavoro dei copisti, ma ad un tempo avviò la forte crescita agricola ed economica del monastero (cui Richter dedica un interessante capitolo).

Bertulfus, che veniva da Luxeuil, fu colui che indusse Jonas a scrivere, attorno al 643 - sulla base delle testi-

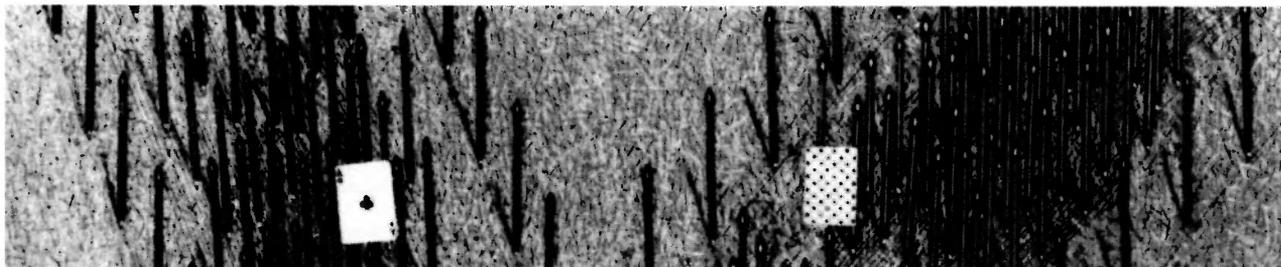
monianze raccolte a Bobbio, ma soprattutto a Luxeuil e nelle altre sedi colombane, da monaci irlandesi e non - l'agiografia del fondatore, una delle più importanti agiografie del VII secolo, che trovò grande diffusione e fu determinante per assicurare la fama del santo e la sua identificazione con Bobbio.

La *Vita Columbani et discipulorum eius* comprende anche le vite di Attala e di Bertulfus ed è significativamente dedicata agli abati di Luxeuil e di Bobbio, segno dello stretto legame tra i due centri. Anche in quest'opera Richter sa individuare

tratti irlandesi: l'uso di termini latini molto rari che erano propri di Colombano (*micrologus*, ad esempio), o l'uso di doppi settenari, forma tipica dell'innodia iberno-latina, nel poema *Clare sacerdos* posto in appendice alla *Vita*.

Richter nell'introduzione riconosce il suo debito verso studiosi e ricercatori italiani, soprattutto verso Don Michele Tosi, ma ha ragione nell'affermare che questo suo libro è il primo lavoro di sintesi. Una riconsiderazione esauriente e molto accessibile su un momento importante della cultura d'Europa. ▸

italofonia e europa postcoloniale



Itala Vivan

Chimamanda Ngozi Adichie, *The Thing Around Your Neck*, London, Fourth Estate 2009, pp. 218; Kashuo Ishiguro, *Nocturnes. Five Stories of Music and Nightfall*, London, Faber & Faber 2009, pp. 221; Caryl Phillips, *Foreigners. Three English Lives*, London, Vintage 2008, pp. 260

.....

È interessante osservare la comparsa quasi contemporanea di tre raccolte di racconti ad opera di tre autori inglesi i quali, per un verso o per l'altro, si possono far rientrare in quella definizione di comodo che è la cosiddetta Black Britain, inventata in momenti di lotta politico-culturale e rimasta poi incollata agli scrittori britannici di provenienza postcoloniale. Si tratta di tre libri notevoli, non necessariamente per ragioni identiche, ma che si possono accomunare perché testimoniano la nuova vitalità della formula del racconto breve nel panorama di lingua inglese, dopo che in tempi relativamente recenti essa era stata data per moribonda a detta soprattutto di voci provenienti dal mondo editoriale.

Qui ci si trova di fronte a raccolte legate ciascuno da un tema o da una modalità compositiva unificante che va a cementare le singole componenti: e se non ne escono propriamente dei romanzi, si ha però un terzetto di libri con una particolare coerenza

interna che riesce attraente per il lettore, invitato a roscchiare le pagine una dopo l'altra, incuriosito dal filo più o meno esplicito che le lega. Tale tipo di raccolta, inoltre, permette anche agli autori di utilizzare dei materiali narrativi nati accanto ad ispirazioni sostenute che hanno dato origine a romanzi, e per così dire al margine di esse: materiali troppo circoscritti e delimitati per diventare tela appunto di romanzo, ma ciononostante capaci di attirare il lettore. In qualche caso – e quasi sempre per Adichie – i singoli pezzi sono già comparsi precedentemente, in riviste o altre pubblicazioni miscellanee.

The Thing Around Your Neck viene ad aggiungere un ulteriore tassello alla statura ormai consolidata di Chimamanda Ngozi Adichie, offrendo una serie di testi di alto livello espressivo tanto da apparire in taluni casi dei veri piccoli capolavori, come avviene per il racconto eponimo, triste e amara ballata che ha come protagonista una ragazza nigeriana che va negli Stati Uniti in casa di uno zio che si ritiene automaticamente autorizzato a disporre di lei sessualmente; l'inevitabile fuga di casa la mette a confronto con una dura e monotona realtà quotidiana fatta di solitudine: "At night, something would wrap itself around your neck, something that very nearly choked you before you fell asleep." La situazione di un'africana che va a vivere in un contesto culturale diverso e alieno si ripropone in più versioni, da *The*

Arrangers of Marriage a *The Shivering*; in altri casi invece il racconto porta bruscamente il lettore all'interno di una realtà tutta nigeriana, come *A Private Experience* (ambientato nel vivo di sanguinosi disordini), *Ghosts* (in cui riecheggia il tema del romanzo *Half of a Yellow Sun*), mentre in *The Headstrong Historian* si ha una dichiarata citazione dal primo Achebe, quello di *Things Fall Apart*. Il corpo dei racconti conferma una scrittrice ricca di immaginazione e di capacità di osservazione, ma soprattutto innamorata della scrittura e capace di trarne tonalità e registri diversissimi, ma sempre con equilibrio compositivo e senso drammatico. La chiara rete unitaria è qui la sensibilità culturale africana (per lo più nigeriana, e ibo, e quasi sempre femminile) dinanzi a fatti o situazioni di particolare asprezza, a causa di eventi terribili oppure di difficoltà relazionali, o, infine, nel confronto con stereotipi culturali distruttivi la cui origine si annida anche nell'indifferenza, nell'egoismo, nella debolezza umani.

Il libro di Caryl Phillips *Foreigners* spiega sin dal sottotitolo, *Three English Lives*, la propria ispirazione complessiva. L'autore ha scelto tre storie che incarnino la vicenda di rovina e distruzione di tre personaggi black cui inizialmente la vita aveva sorriso di promesse e speranze, e magari anche successi, ma che non avevano saputo o potuto dominare la sorte e tenere testa alle difficoltà,

finendo così gradatamente nel baratro dell'abiezione.

Si tratta di un tema caro a Phillips, che nei suoi libri ritorna costantemente a interrogarsi sulla solitudine, la disperazione e la tragica perdita di lucidità di individui di origine africana travolti in una società occidentale: basti pensare al suo recente Bert Williams, o all'Othello di *The Nature of Blood*, ma anche al più lontano *Cambridge*. Qui egli sceglie di presentare delle figure realmente esistenti nella storia e di cui si impadronisce per farne personaggi drammatici: Francis Barber, il servo nero del dr. Johnson, il campione di boxe Dick Turpin, e il nigeriano David, finito per diventare un relitto umano nella Londra di anni recenti. Sono, come recita il sottotitolo, delle storie di vita inglesi, ma con in più la comune caratteristica di una pelle nera che nel contesto sociale determina eccezionalità negativa, solitudine, enigmaticità. Tragedie esogene, insomma, ognuna delle quali però scatena una intima frattura disastrosa, un *flaw*, come accadeva per gli antichi eroi del mito greco. L'enigma, come già era stato per Bert Williams, si annida nella pervicace volontà di confrontarsi con la propria condizione esistenziale sino ad abbracciarla stretta e lasciarsene travolgere, e nell'esigenza profondissima di dipanare da sé il filo della propria biografia. La tragedia si radica nella ubris di ciascun personaggio che travalica quel limite che non la cieca necessità del mito greco, bensì la durezza del condizionamento sociale, l'ostilità del contesto storico, e, insieme, la malvagità umana contribuiscono a marcare in maniera irrevocabile. Qui Phillips conferma la sua vocazione teatrale, poiché questi sono personaggi che salgono in scena per un lungo monologo in cui ciascuno svela il proprio destino. Forse si sarebbero potute utilmente abbreviare talune svolte narrative, soprattutto nel caso della storia di Dick Turpin, che va ben oltre la propria naturale conclusione narrativa, ma anche per la triste e amara storia di Barber legata a doppio filo al profilo eccentrico e sconcertante di Johnson. Una vocazione teatrale che qui diventa anche passione storica, poiché Phillips

intende riscrivere la storia, o, meglio, scrivere una storia che non è ancora stata scritta.

Il terzo libro che qui si presenta, *Nocturnes. Five Stories of Music and Nightfall* di Kashuo Ishiguro, è forse quello la cui lettura ha più incantato il recensore, per le sue qualità di raffinatezza stilistica e per il fascino ammaliante delle atmosfere in cui si collocano le storie. Anche qui, il sottotitolo spiega subito che cosa leghi insieme i disparati personaggi dei racconti: i patetici coniugi Gardner nel crepuscolo di una Venezia da cartolina, il bizzarro trio Ray/Emily/Charlie avvinto in una incredibile avventura londinese, il giovane cantautore delle Malvern Hills tiranneggiato da Maggie e Geoff e stranamente incantato dalla ragnatela di Sonja e Tilo, la pazzesca avventura californiana di Steve e Lindy Gardner – lei una sorta di Gloria Swanson sul viale del tramonto, lui un musicista fallito – e la malinconica storia intessuta intorno al violoncello, protagonisti Tibor ed Eloise in ambiente ancora una volta veneziano. La maestria narrativa qui si accompagna alla magia di musiche, strumenti, esecuzioni e invenzioni compositive, e l'elemento musicale diviene il protagonista nascosto del libro, con i suoi tempi e i suoi ritornelli, complice l'ombra della notte o del crepuscolo. I personaggi dei racconti sono tutti in qualche modo transuenti e talora quasi trapassati, come sopravvivessero a se stessi magari anche attraverso la crudeltà di espedienti esterni. I racconti sono molto belli anche letti isolatamente, ma nell'insieme creano un'atmosfera liquida e come inafferrabile in cui ben si collocano viaggiatori e disperati, giovani in cerca di fortuna, coniugi che stanno dolorosamente uscendo dal matrimonio, e patetiche e capricciose stelle al tramonto. ▽

Luigi Cazzato

Mehmet Yashin, *Il drago ha anche le ali*, Argo, Lecce 2008, pp. 180

“I confini sono campi di battaglia. Ma anche ‘workshop creativi’ in cui germogliano i semi di forme future di umanità”, scrive Bauman. Mehmet Yashin, poeta turco-cipriota, considerato una delle più importanti e belle voci di lingua turca, si occupa di queste battaglie e di questi germogli. In *Il drago ha anche le ali* sono state raccolte e tradotte da Rosita D'Amora poesie che Yashin ha pubblicato in quasi un quarto di secolo (1984-2007). Nato nel 1958, cresciuto nel quartiere cosmopolita di Neapolis a Nicosia, e poi emigrato in Turchia, Grecia e Inghilterra, il poeta ha vissuto sulla sua pelle e quella della propria famiglia il trauma della guerra e delle linee di confine che essa brutalmente viola e ridisegna. “Mentre noi dormivamo hanno scritto ΕΛΛΑΔΑ [Grecia] sulla nostra porta / e quando abbiamo riaperto gli occhi / ci siamo ritrovati in Grecia!”. Era verosimilmente la guerra del 1974, quando la Turchia invase Cipro a difesa dei turco-ciprioti dopo il colpo di stato militare greco.

Dal primigenio trauma di quella “notte” di saccheggio e morte, da quella violazione di confini, sembra scaturire gran parte della poesia di Yashin. Poesia che ha al tempo stesso la consistenza delle fiabe e della più cruda realtà. In “La valigia” leggiamo: “Sono entrati in casa i ladri // Hanno aperto la valigia di cuoio borchiato... / Lì dentro custodivamo l'odore materno / per tornare a respirarlo, noi l'aprimmo timidamente. / L'hanno aperta. [...] il trauma della guerra della Casa si ripete / ancora una volta c'è un'irruzione, ancora una volta / vengono infrante le serrature alle porte, saccheggiata una vita ancora da vivere”. Ogni altra irruzione-furto riporta a quella primigenia, quando i “liberatori della nazione” profanarono il “portagioie incantato” e gli abitanti vennero trasformati in ospiti nella loro stessa casa. In questa casa il poeta ci ritorna ma

da fantasma, “affiorando dagli specchi”, da ex-patriato. E la casa saccheggiana diventa il luogo-allegoria della convivenza sull’isola di più popoli, di più lingue. Tutte le lingue di questa Casa, il turco, il greco e l’inglese “entrarono aggrovigliate nelle mie poesie”. Leggiamo in “La petizione”: “Unico mio desiderio: Andare. Στο Κατο-Μακρια giù-lontano] Solo una motocicletta. E all’improvviso cardi selvatici. Quelle fiamme violacee η ομορφη [quelle belle forme femminili]. Senza mai frenare, where I feel myself free”. Dunque affiora anche sulla superficie della pagina, fra i caratteri tipografici, la necessità di negare l’idea di singolarità, di purezza, a favore di un’idea impura e plurima di identità, linguistica e non. Come molteplici erano le capacità di una zia tanto amata, qui chiamata Zialingua, che sapeva “leggere il Corano in arabo e gli scongiuri sui rami di ulivo in latino e correggere il mio turco in rosso”. E va da sé che anche la parola Istanbul deve essere scritta metà in turco e metà in greco, a questa maniera: “ΙστανΠ[λ]λ”. Ecco allora che “questa casa dalle molte lingue, ora muta” è abitata da “Angeli Vendicatori” che “fanno promettere a chiunque vi entri, di scrivere / (contro tutte queste guerre, contro ogni cosa nazionale. Anche le lingue)”. La poesia diventa la promessa-vendetta contro lo stato-nazione (la patria), la lingua-nazione (la lingua-madre) e chi la scrive, “il poeta di nessun paese”, la cui vita non diventa “straniera, ma una delle sue traduzioni”.

La linguamadre, che in un saggio di Yashin diventa matrigna (*Step-mother-tongue: From Nationalism to Multiculturalism*, 2000) e qui zia, è al pari degli altri ruoli familiari decostruita, contaminata nella sua purezza. A volte viene chiamata “velenosa-lingua”, altre volte “Lingua bugiarda e biforcuta, doppia lingua e lingua di fuoco”, quella di un drago che ha anche le ali e quindi può spiccare il volo. Insomma, l’idea è quella di una lingua “doppia” appunto, impura, ambigua, che sembra “morta, ma sorveglia un tesoro / sepolto”.

Questa è la visione dialettica che sembra emergere dalle pagine di que-

sto libro, che è poi la stessa visione doppia delle proprie sentite radici, della propria amata famiglia: il nonno è un albero di ulivo, la madre la terra, la zia la lingua, il padre assente una macchina da scrivere, e tuttavia lui è il poeta di nessun paese. Così Yashin, era “un ospite che deve mantenere le distanze / in casa Yashin, ma accolto come un parente vicino / con una confidenza ai limiti della scortesia”. Insomma, la famiglia, come la nazione e la lingua, è allo stesso tempo casa e prigione, confine sicuro e confine da sconfinare: “per fortuna tu frrrruu, in un battito d’ali, voli via da una fessura non più grande di un vetrofarfalla”.

Questi sono i confini sui quali il poeta ha combattuto la sua battaglia, questi i confini che ha oltrepassato sfidando il divieto, e per questa ragione espulso, letteralmente, dai confini dello stato turco nel 1986. Queste infine sono le forme di smarrimento identitario e di spaesamento - germogli di futura umanità - che ha seminato a partire da quei confini tracciati a forza che hanno fatto dei turco-ciprioti una minoranza sull’isola, degli outsider rispetto ai turchi di Turchia, un popolo in esilio dal proprio passato multi-culturale sotto la spinta del nazionalismo etnico. Per tutto questo la poesia di Yashin ambisce a diventare la poesia dei confini tracciati a forza sulla pelle di tutta quella umanità che non ha una madrepatria, o non la vuole avere se i suoi confini diventano angusti. —

David Newbold

Review of *Black Gold of the Sun* by Ekow Eshun
Penguin Books, 2006, pp 230

.....

‘Where are you from? No, where are you really from?’ asks the African businessman on the plane from the London to Accra. It’s a question that Ekow Eshun has had to handle many times before. The usual answer he gives is ‘My parents are from Ghana but I was born in Britain’ - not a lie, perhaps, but for the young man who

utters them, they are devoid of meaning.

Black Gold of the Sun is an account of a five week journey undertaken to find an answer to this question, and a powerful first hand document about identity, self awareness, and racism. The journey lasts five weeks, taking him from the capital Accra and its seedy nightlife to Elmina Castle, a former Portuguese fort and a key staging post on what was once known to Europeans as the Gold Coast, and through whose dismal gates thousands of slaves (the *black gold* of the title) passed on their one way journey to the New World; and thence northwards, to the remote border with Burkina Faso, as Eshun tries to come to grips with a disturbing truth about his own ancestors, discovered almost by chance after a call made on his oldest surviving relative.

Eshun was recently appointed Artistic Director of the Institute of Contemporary Arts in London, a prestigious post for a comparatively young man, and for anyone listening to him speak about his job, the answer to the identity question seems simple: he’s a Londoner. He has the streetwise candor which is a mark of having grown up in Europe’s most multi-cultural environment. When he was two he returned to Ghana for three years with his family, during a regime change; apart from that, it has been London all the way. But ‘identity’ is never as simple as a place on the map.

Black Gold of the Sun intersperses a more or less chronological account of the second return trip to Ghana with more or less chronological episodes in his London life. The youngest of four children, Eshun’s father was a Ghanaian diplomat who (like many fellow Africans) had to negotiate the tightrope of regime change from abroad. This meant, in effect, having to decide after every change of government whether or not it was safe to return. In 1957 Ghana became the first African nation to achieve independence; but this event was fol-

italofonia e europa postcoloniale

lowed by a succession of military dictatorships ousting democratically elected governments. In 1979 the 32 year old flight lieutenant Jerry Rawlings (of mixed Scottish and Ghanaian parentage) staged a coup which kept him in power until 2000, and Eshun's father found himself without a job. The family fortunes took a turn for the worse, and, with 11 year old Ekow about to start secondary school, the downsizing began. A comfortable house in the north London suburb of Queensbury gave way to a smaller house in the neighbouring, but less desirable, Kingsbury. The family Volvo disappeared, as did most technological appliances, such as the washing machine, and the phone line was soon cut off. Ekow's mother started working in a local hospital, while the presence of his father, now studying full time for a business degree, 'filled up the house.'

At school, Eshun is used to racist taunts. Some of his best friends, he observes laconically, were racists. At Queensbury Junior School, as the lone black boy, he is assumed to come from 'a place of mud huts and cannibals', and he has to put up with classmates who 'predicated on the dominance of the white race over wogs, Pakis and Yids.' Not that he blames them - racism was the norm on 1970s television in Britain, Eshun reminds us, and 'the closer you looked the worse it got'.

Kingsbury is different. The question which has haunted him from the beginning (albeit in its curter, more aggressive form *Where you from?*) returns, but this time his tormentors are black - his West Indian classmates. Eshun describes the ring-leader, Dwayne Hall (but in a note at the end we read that some names have been changed 'to protect the innocent and the guilty'), wearing a puzzled expression as he beat up his smaller victim 'as if he felt obliged to carry on pummeling me even though he wasn't sure why.'

The analysis Eshun makes of Dwayne and his cronies is worth quoting in full: 'Born in England to

Jamaican parents, it seemed to me that they drew from their dual heritage without angst - in the patois they traded and the exercise books they stickered with the Jamaican flag. In their height, and the swagger with which they proceeded, three abreast, down the school corridor, I saw a self-assurance I could never match. For Dwayne and his crew, being West Indian and British brought with it an ineffable cool. They were school trendsetters. The first kids with the newest style of Fila trainers or the latest Streetsounds Electro album. They were the ones who pollinated patois across the playground and created the template for a teeth-kissing disdain of adulthood adopted by the entire fourth year. Looking back I can see they belonged to a generation of young Caribbean-originated Britons making themselves heard during the early 1980s. Black sitcoms such as *No Problem* were being broadcast on television. Jazz funk singers such as Junior Giscombe and David Grant scored hits in the charts. John Barnes was scoring for England. Thanks to that generation, black people were garnering a level of respect in Britain they'd never before held.

Unless you came from Africa - in which case you were still nobody.'

In Accra Eshun arranges to borrow a house belonging to his mother's cousin, in the suburbs. Walking to the local grocery store he is followed by children chanting *Burenyi*. Eshun knows some Fante - the language of his parents, and one of the main languages in the country - but he has to check the meaning of this word with the housekeeper's niece. She explains that it means 'white man'. After feeling an outsider all his life in Britain, Eshun is evidently not just 'another face in the crowd' that he thought he would become when he stepped off the plane.

The crisis of identity is echoed through the biographical snippets of predecessors caught up, like himself, between cultures, and interwoven into the narrative. Such as the story of Jacobus Capitein, an eight year old Ghanaian boy kidnapped in the early

eighteenth century by slavers, and adopted by a Dutch official of the West India Company. After growing up in Holland and taking a degree in theology, with a thesis entitled *Political - Theological Dissertation on Slavery as Not Being Contrary to Christian Freedom*, Capitein returned to Ghana as chaplain of Elmina Castle, where, scorned by the hardened Europeans in the fort because of the colour of his skin, and overwhelmed by debts, he began to buy and sell slaves himself. At the age of thirty he was found dead, presumably after committing suicide. At what point, Eshun wonders, did Capitein 'start to question his former certainties'?

This is only one of the parallel lives which Eshun presents us with, but it comes at a key point half way through the narrative, interwoven with pages which describe in banal detail the horrors of the slave trade as Eshun, rucksack on shoulders and apparently the lone visitor, explores the dank cells of Elmina Castle imagining the start of the journey of no return.

From Elmina he takes a bus ride along the coast to visit the man he calls *Nana Banyin*, an honorific title meaning 'grandfather' - Eshun's oldest surviving relative. For the whole afternoon they talk; and Eshun discovers that the founder of his mother's family line - his great great great grandfather - was a Dutch mulatto slavedriver by the name of Joseph de Graft. The family had grown rich on the slave trade. The shock to Eshun is physical. He feels suddenly 'aged and brittle', 'walking along a sand-blown highway no longer sure who you are any more'.

The rest of the narrative transmits a sense of aimlessness as Eshun first chills out at a beach resort, meeting dreadlocked Ghanaian backpackers who affect a Jamaican accent, and who, like himself, have found 'a tangled mess' instead of the roots they were searching for. And thence northwards, towards the border with Burkina Faso. Here he makes another

italofonia e europa postcoloniale

chance discovery. A clearing in an area of scattered low, flat boulders turns out to have been a transit camp for slaves, taken from neighbouring villages, and kept there under the sun for up to six months by their Arab captors before the enforced march to the coast and the slave ships.

This final desolate image of the beginning of a journey is the end, almost, of Eshun's own journey. But it is the signs of resilience and human dignity that he finds there which leave the lasting impression - such as the scratches on the surface of the stones which the slaves had turned into rudimentary draught boards: 'this camp was a factory for the

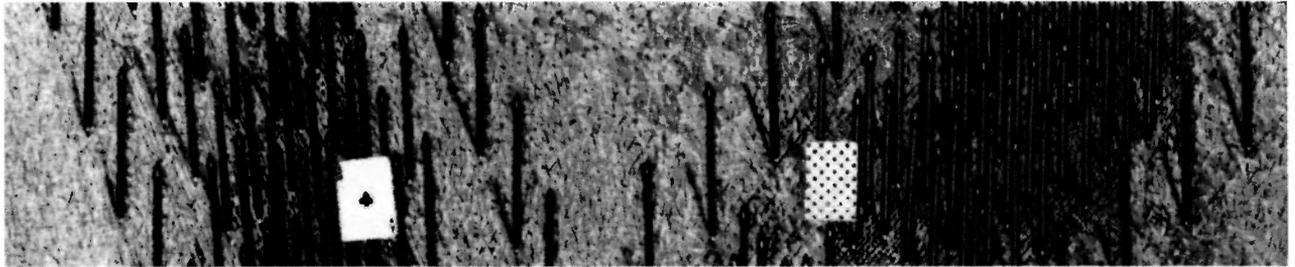
breaking of the soul. Yet the evidence of resistance was scratched into its rocks. Each time they sang the slaves asserted their freedom. Every time they shared food they held on to their humanity.'

This, ultimately, is the message that sings from the pages of this book - together with the realization that, although the past cannot be undone, 'the present is mutable.' Eshun recalls the last time he sees his erstwhile tormentor, the Jamaican Dwayne, now a young adult, and a born-again African recruiting converts to the cause in London's Edgware Road. 'Here my brother' he wheedles, thrusting a photocopied

manifesto into the hands of the unrecognized Eshun. Suddenly - the year is 1989 - being African is cool.

Searingly honest, both in its analysis of other people's motives and its introspective self assessment, this is an unprecedented document about growing up as a black person in Britain; but the personal journey Eshun undertakes sets that experience against a global and historical background, reminding us that we are all actors on the same world stage, but it is up to us to write our own parts, because there is 'no template to being African or English' - and no future for the entrenched racism of the country he grew up in. ▬

malta



Fr Peter Serracino Inglott

John Cremona, Poesie o poems o poeziji Midsea Books (St. Venera, Malta) 2009

Professor J.J. Cremona is very well known as former Chief Justice of Malta, Vice-President of the European Court of Human Rights and the main drafter of the Maltese Constitution.

But I myself have, for more than half a century, nourished a greater admiration and affection for John Cremona, the literary innovator who, in Malta, wrote the first 'modern' poem in Italian, way back in the 1930s, and who is still producing equally fresh poetry, now in Maltese, when he is over 90.

The present collection actually creates overall an unintended post-modernist effect. In fact, its first section contains 27 poems written in Italian between 1938-4, that is after the publication of his first published collection, *Eliotropi*.

The second section contains 24 poems written in English, after the publication of his second collection of poems in that language, *Malta Malta*. (The first was called *Songbook of the South*).

The third section contains poems in Maltese written since the publication of his second collection in that language, *Ekwinozju*. Several of these short lyrics written in the last score of

years refer to the events and environment of the 1930s.

Thus topics that appear in the author's enthusiastic perception of the new world and age that was being glimpsed over the horizon re-appear as now differently perceived through the mature eyes and ripe sensitivity of the nonagenarian sage.

A quasi-post-modernist impression may follow from the juxtaposition of different visions of the same objects as seen from shifting points of view. The senior citizen's recollections of his youth can be compared to the actual expression of the youthful world-view.

His reminiscences show him to have discarded the ardent idealism with which he wrote in his twenties, but he, never falls into the fashionable cynicism or ethical relativism. He does not look back with romantic nostalgia either, but rather with irony and a happy dose of self-mockery.

There is a remarkable continuity in the technique used in all the three languages of which the poet has complete mastery. The extremely personal style of versification was obviously evolved in function of the Italian language with its vocalic and adjectival richness.

Surprisingly, he manages to recreate an analogous tonal effect in English despite the very different properties of the language, through the use of such devices as enjambment, assonance and internal rhymes.

In fact, these devices correspond to a

world vision, in which everything is connected to everything else, one thing runs on into the next, and a complex network of likenesses and associations permeates the universe.

The last Italian poem to be written, *Scritta in Guerra*, serves as a bridge to the war poems produced from 1940 onwards. Some of them incidentally, have been magnificently set to music by Charles Camilleri. The Italian poem asks whether with death all around, it was worthwhile to water roses.

The answer is implicitly clear in the very fact that the poet continues to write even though he obviously felt obliged to carry out the very difficult task of changing the language that he was using as his medium.

I have previously pointed out that Thomas Pynchon, perhaps the greatest contemporary American novelist, makes use of a main motif in Cremona's war poetry to indicate a shift in Maltese culture brought about by the war.

The motif is that of evolution in reverse, a regression from a civilised mode of living (and of linguistic expression) to a crude primitivism that even sinks to infra-brutality. Pynchon makes his Maltese protagonist, *Fausto Majjistral*, change the style in which he writes poetry from one that is patently based on Prof. Aquilina's conservative verse to a style that embodies the return to pre-history that Cremona thematised.

The change to Maltese occurred only

after the advent of the new millennium, although what provoked it was rather the death of his beloved wife, Beatrice. He dreamt up a poem in Maltese about her now more subtle but even stronger presence than ever before.

In fact, the rendering of that which is permanent and lasts forever in the midst of the ever-accelerating pace of change is the really major theme that is the golden thread in the whole range of the poet's output.

The poet is really interested in what Braudel calls the 'structures', the enduring framework that does not change for long periods of time, not in what Braudel calls 'conjunctures',

features that only change slowly over decades, and events, which are the contingent happenings that most pre-Braudelian historians generally concentrated upon.

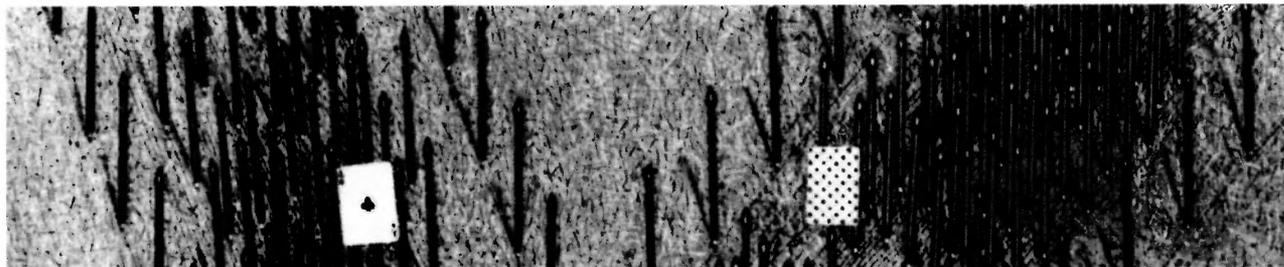
Mythological themes are omnipresent. Myths are stories that did not happen in the past, but are present at all times. For instance, Calypso who naturally has a special fascination for a Gozitan is depicted as an eternal figure - that is as she is portrayed by all the great writers from Homer to Joyce, woman as archetypal spiritual temptress, the counterpart to Circe, who is the materialist enchantress.

These poems frequently evoke both

the Mediterranean landscape generally and the Maltese more particularly. The seascape is even more symbolically present but, physical space is always pictured as bearing the traces, not only of natural forces, but also of history.

For this reason the physical environment so precisely and sensitively evoked is a major clue to national identity. But Cremona, who lovingly drafted the Constitution of Independent Malta, does not seem to care overmuch as a poet for the more trivial and rapidly transient aspects of political activity. ▯

eventi e cinema



Elena Furlanetto

The Hurt Locker. Vedere l'Iraq con Altri occhi

The Hurt Locker è un film americano sull'Iraq, ma non l'ennesimo film americano sull'Iraq. Innanzitutto c'è una donna, Kathryn Bigelow, dietro a quest'opera raffinatissima sulla devozione verso la guerra, quindi il punto di vista consolidato del "maschio bianco" viene a mancare. Inoltre, il film è un reticolo di prospettive estranee, di punti di vista non ordinari che trasformano l'eroe in un elemento alieno e l'antieroe nella voce narrante. In altre parole, la telecamera lascia i soldati americani soli nel deserto, mentre le loro tute tentano invano di mimetizzarsi con la sabbia e le mura diroccate di una Baghdad distrutta, imitano un paesaggio che non li tollera, li rigurgita in quanto elementi di disturbo, e noi insieme a loro.

Il taxi di un iracheno sfreccia all'interno della zona recintata dove si tenta un disinnescamento, portandosi a pochi passi dall'artificiere, in sottofondo le urla isteriche dei commilitoni. Il vetro rotto dello specchietto retrovisore deforma il viso del conducente, che appare mostruoso, il naso contorto, tre occhi. L'artificiere gli punta una pistola alla testa, gli urla di andarsene, ma al di là della sua calma apparente si intravede lo sforzo immane di decifrare l'uomo

nel taxi. È lui l'uomo col detonatore? Chi dei due ha più paura?

In una delle scene conclusive, un terrorista riluttante al centro di una strada deserta implora i soldati americani di togliergli il giubbotto esplosivo: non vuole più morire, ha quattro figli, lo hanno costretto. È un espediente per avvicinare i soldati o vuole davvero essere soccorso? Gli americani indietreggiano, alzano la voce, si stratonano nell'ennesimo tentativo di interpretare il volto dell'Altro. Improvvisamente la strada diventa un'arena in cui si scontrano valori cristiani e terrorismo islamico, l'io e l'Altro storici. Nel frattempo, abbarbicati sulle terrazze e dietro le crepe nei muri, la popolazione irachena assiste.

Attraverso la telecamera a braccio, il ritmo forsennato, i dialoghi frammentati dall'ansia e storpiati dalle ricetrasmittenti, *The Hurt Locker* comunica come ci si deve sentire quando qualcosa, da qualche parte, ci sta osservando. I protagonisti sono un gruppo di soldati giovani e spaesati come gli attori che li interpretano, che ricordiamo vagamente in parti rare e marginali (Jeremy Renner, formatosi nella palestra di C.S.I. ed Anthony Mackie, il pugile arrogante di *Million Dollar Baby*). Il loro spaesamento diventa metacinema quando i soldati più esperti li abbandonano nel bel mezzo di un paesaggio ostile: il sergente Matt Thompson (Guy Pierce) salta in aria a dieci minuti dall'inizio, morendo disarticolato nella sua tuta da artificiere, mentre il "contractor" Ralph Finnes abbandona la sua

compagnia ad un estenuante quarto d'ora di sparatoria contro il nulla del deserto. Contrariamente a ciò che scrive Marianna Cippi in *mymovies.it*, che definisce Pierce e Finnes "cameo inutili", la sparizione dei punti di riferimento militari si accompagna all'uscita di scena di quelli cinematografici. Sia i soldati che gli spettatori vengono abbandonati a loro stessi: gli uni al centro di un potenziale mirino, in balia del nemico che li osserva senza sosta, gli altri costretti a guardare attraverso soggettive di cui non si conosce il soggetto.

Kathryn Bigelow mina i riferimenti del cinema Hollywoodiano ed occidentale – la mascolinità dei film di guerra, il punto di vista che ci autodefinisce, i volti noti – facendo sì che il pubblico in sala sia più che un arbitro in questa partita di Cowboy ed Indiani al contrario. –

Elena Furlanetto

Religiolous fondamentalismo ateo?

Con il suo documentario Bill Maher, comico al vetriolo degli show americani, reuccio del politicamente scorretto, mette alla gogna le tre religioni rivelate, lanciandosi in particolare contro i ridicoli fanatismi che giustificano il titolo *Religiolous*, forma ibrida tra

"religious" e "ridiculous". La galleria di personaggi intervistati va da senatori e capi religiosi a turiste sciroccate di un bizzarro parco a tema, da colui che si guadagna da vivere interpretando Gesù nel medesimo parco ad un rapper e due ex mormoni. L'obiettivo di Maher è allargare la discussione sul fanatismo religioso a tematiche contemporanee come guerra nucleare, cultura di massa e terrorismo, promuovendo un atteggiamento dubitativo che sostituisca ogni "religiosa certezza". Parole sante, dov'è la fregatura?

Innanzitutto nel metodo d'indagine. Maher condanna il fondamentalismo, l'intolleranza ed il populismo delle religioni mediante un documentario fondamentalista, intollerante e populista. Uno degli sfortunati bersagli, il rapper musulmano Propa-Gandhi, accenna ad una "Società che rinuncia alla discussione ed al dibattito intelligenti": ma mentre il rapper la liquida con un'espressione colorita, Maher sembra sguazzarvi felice.

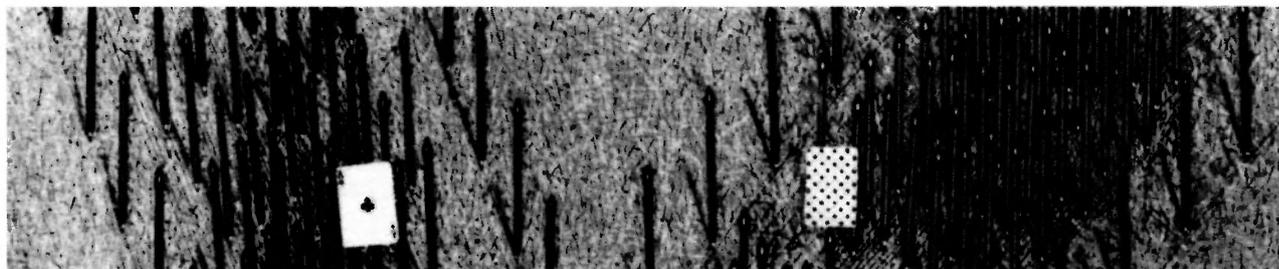
L'intolleranza emerge dalle interviste, più adatte all'arena di un talk show in cui la preda viene uccisa e divorata piuttosto che ad un documentario, per

quanto satirico. Maher interrompe, ridacchia, compatisce: non c'è modo per il rabbino Dovid Weiss di concludere la sua argomentazione, per quanto discutibile, né per Propa-Gandhi di esporre il suo punto di vista sulla questione Rushdie: discutibile, ma non censurabile. Ridicolizzare l'interlocutore è tuttavia parte della cultura del politicamente scorretto, e va perdonato in quanto "genere" da talk show. Sfortunatamente questo non vale per l'originale quanto atroce corrispettivo tecnico: potremmo chiamarlo "montaggio ideologico", o più semplicemente il diritto che Maher si arroga di sostenere le sue tesi con immagini montate ad arte. Un esempio: Fatima Elatik, politico olandese, suggerisce che non tutti i musulmani uccidono appena qualcosa non va loro a genio, ma non fa in tempo a finire la frase che già scorrono immagini di musulmani nell'infuriare di una protesta, intenti ad incendiare bandiere. Secondo esempio, frammenti di conversazione in cui alcuni islamici pronunciano la parola "politica" al di fuori di ogni intellegibile contesto non bastano a provare la natura politica dell'islam.

Agli intervistati vengono sottoposti quesiti per cui non esistono risposte: l'immacolata concezione, la storicità di Gesù Cristo, i miracoli, le incoerenze delle scritte. Tutti loro vengono invitati a sostenere la loro fede fornendo prove scientifiche in una manciata di secondi (prima che Maher scoppi a ridere), pena il pubblico ludibrio.

Maher celebra lo scetticismo, il dubbio e la filosofia dell' "I don't know!". Dov'è la fregatura? Che le religioni siano un pericoloso strumento per smuovere masse adoranti che hanno rinunciato alla libertà di pensiero, e che le voci divine che le guidano siano in realtà quelle di fragili esseri umani seduti temporaneamente a capo delle nazioni, è dolorosamente vero. Ma affermare che la religione è un disturbo neurologico da cui si guarisce o di cui si muore non è un po' come condannare a morte gli "infedeli"? Ecce fregatura. Con tutti i fondamentalismi da cui siamo tenuti a guardarci, un fondamentalismo ateo è di troppo; che almeno gli atei e gli agnostici abbiano il diritto di dichiararsi "moderati". -

interviste



Marco Fazzini

Il Dio Ogun è ancora tra noi **Wole Soyinka in conversazione con Marco Fazzini**

Parliamo brevemente di ispirazione e influenze letterarie. Hai mai, durante la tua carriera, tenuto bene a mente qualche modello, o hai tratto idee da qualche scrittore in particolare?

No, non riconosco alcun tipo di influenza letteraria. Lascio questa attività ai critici letterari e agli analisti. Considero la creatività come una giuntura sempre in attività attraverso variazioni ben congegnate, consciamente o inconsciamente, sopra sentieri inventivi sempre nuovi. Si potrà anche dire che l'*Opera da tre soldi* di Brecht si è plasmata sull'*Opera del mendicante* di John Gay, e che ne esistono versioni ambientate in Nigeria e nella Repubblica dell'Africa Centrale. Queste sono influenze dirette e scoperte. Per ciò che mi riguarda sento di non avere alcun controllo sulle influenze inconse e nascoste del mio operare.

Facendo riferimento alla serie di poesie che vanno sotto il titolo di "Chimes of Silence", contenute nel libro A Shuttle in the Crypt (1972) scritto durante la tua prigionia, affermi che fu in verità

quel tipo di evocazione degli eventi—un'evocazione che non ammette nullo—altro che l'immutabilità della natura umana—ad innescare i peggiori momenti d'un grave pessimismo. Vedi ancora l'umanità in quel modo?

Stavo pensando agli aspetti predominanti di ciò che esiste di più negativo nell'umanità, quella negatività che riesce a direzionare il mondo intero. Se osservi il mondo d'oggi e pensi a ciò che è più importante e imprevedibile dell'umana condotta e dell'umana natura, noterai chiaramente un'ascesa dell'intolleranza, di quella intolleranza omicida che uccide nel nome della pietà. È questo che mi porta a riflettere sulla natura umana in generale, e sull'eterna contesa tra il partito del potere e quello della libertà, una contesa in cui siamo spettatori di orrendi risultati non solo a spese dell'umanità ma anche di persone ordinarie come me e te. La volontà di dominare è sempre stata preponderante nella storia dell'umanità, manifestandosi per esempio in quella sorta di dogmatismo circolare tipico della teocrazia, causa di molte negatività del potere...

...ciò che più mi ha disturbato nella tua nota al libro del 1972 è la parola "pessimismo". Capisco, ovviamente, la tragicità del periodo storico in cui fu scritto il libro e le traversie da te affrontate durante gli anni della tua prigionia, ma a vederti e conoscerti oggi come persona estremamente disponibile e positiva, con questa carica singolare di energia creativa, penso a te come all'ultima

persona in grado di parlare di pessimismo nei confronti dell'umanità.

Proviamo a usare una metafora: Sisifo e le sue fatiche. Lui continua a portare massi su per la collina, e i massi continuano a scivolare giù, e comunque la volessimo interpretare—psicologicamente? mitologicamente? spiritualmente?—quella attività è qualcosa che lui si sente di continuare a fare, nonostante sia cosciente che di lì a poco dovrà ricominciare il lavoro tutto daccapo. Il fatto che lui vada giù di continuo mi porterebbe a pensare a una interpretazione pessimistica del mito, eppure il processo mi chiama a osservare la sua ostinazione. Si tratta di una situazione binaria. Lui agisce a *dispetto di*, malgrado quel senso travolgente di futilità. Ogni altra scelta lo porterebbe a sdraiarsi e morire. Uso questa metafora non per descrivere me stesso ma ciò che osservo della realtà del mondo, un mondo che cerca di far pace in un suo angolo e poi fa guerra in un altro, o istituisce processi per i crimini contro l'umanità mentre gli stessi crimini vengono commessi da qualche altra parte, come se il meccanismo non fosse stato avviato per trattare delle sole attività positive, o delle sole negative.

La figura di Ogun, Dio della Guerra e della Creatività, dei Metalli, della Strada ma anche Riparatore di Diritti, Esploratore (Colui che Va per Primo), è sempre stata una presenza costante nella tua opera sin dal poemetto Ogun Abibiman, che scrivesti nel 1976 per

lanciare un ferreo invito alla lotta contro le diseguglianze razziali del Sud Africa. Mi sembra di ravvisare in lui la stessa caratteristica binaria di cui mi parlavi poc'anzi. Potresti descrivere qual è la particolare attrazione che questa divinità ti ispira?

Ogun rappresenta il volto ricorrente della condizione umana, la componente creativa dell'uomo ma anche la sua distruttività. La particolarità di Ogun, una delle tante divinità yoruba, risiede nella prerogativa del rimorso e della restituzione nei confronti degli umani. Si tratta di un dio lirico, eppure lui è anche il protettore delle aziende agricole e il demiurgo che sovrintende allo sviluppo tecnologico, oltre che essere, ovviamente, il Dio dei Metalli. Per questo lo vedo particolarmente pertinente allo sviluppo scientifico contemporaneo; si pensi ai piloti, agli astronauti, ai motociclisti... È uno strano individuo, sia lirico che guerriero, e contiene quella mistura di elementi diversificati che mi attrae particolarmente e che mi spinge a investigare ulteriormente il personaggio.

So che hai aiutato, negli Stati Uniti, la nascita di un nuovo centro di studi sulla traduzione. Mi puoi parlare di questo progetto e delle idee che stanno dietro al tuo impegno nei confronti di questa attività a volte definita un'arte minore nel campo della scrittura?

Tutto questo nasce dal fatto di essere un soggetto coloniale, uno che ha subito l'imposizione di una lingua straniera come mezzo d'espressione, ma anche dal fatto di essere cosciente che il popolo yoruba è diviso in aree anglofone, francofone e addirittura germanofone, in particolare quelle verso la costa del Togo. Molte nazionalità africane, al contrario, sono confluite all'interno dello stesso confine nazionale, e lo stesso di conseguenza è avvenuto per molte lingue. Sono convinto che molte etnie e molti ceppi linguistici debbano essere preservati per assicurare una continuità alle varie identità, portatrici a loro volta di culture e storie del tutto singolari. La traduzione quindi assume una particolare funzione, ed è per questo che è sempre stata una preoccupazione attorno alla quale ha ruotato il mio lavoro.

Quando negli anni sessanta, con l'ap-

poggio di Senghor, si pensò di promuovere lo swahili come la lingua di tutta l'Africa nera, la traduzione divenne una strategia non solo linguistica ma anche culturale e politica. Ovviamente, per poter diffondere le opere scritte in altre lingue e renderle visibili ad un più ampio pubblico africano, la traduzione in lingua swahili risultò uno dei programmi sui quali si puntò con più insistenza. La traduzione per me, quindi, va di pari passo con la creatività. Inoltre di recente, presso l'Università del Nevada, l'Istituto di Lettere Moderne ha avviato un particolare programma per la traduzione letteraria, sia per promuovere la traduzione in inglese di opere scritte in altre lingue sia per concedere borse di studio e di ricerca su autori e poetiche. È curioso osservare che il tutto avviene a pochi passi dai casinò di Las Vegas, dove l'interesse per la poesia e la traduzione temo sia molto scarso. Questo programma si finanzia attraverso uno speciale progetto che prevede entrate provenienti da collezionisti di opere d'arte e libri d'arte; tutti i proventi sono indirizzati verso la traduzione e il finanziamento di uno speciale asilo per scrittori perseguitati in tutto il mondo da governi corrotti e totalitarismi di spietata violenza.

Nell'introdurre la tua traduzione della Foresta dei mille demoni di D.O. Fagunwa, osservi che lo scrittore yoruba incarna la fusione di suono e azione, ponendosi sia come il "buon raccontatore" entusiasta sia come il "pio moralista". Mi sembra che queste definizioni si potrebbero adattare anche alla tua stessa opera e alla tua intera carriera di scrittore. Che ne pensi?

Per ciò che concerne il pio "moralista" credo ci sia bisogno di interpretare questa frase pensando a un mio schema ben preciso di imperativi morali riguardanti la società, la condotta umana e le relazioni umane. La mia opera, più che da una sorta d'approccio pio alla materia, mi inquadra come un moralista sociale. Ovviamente, scegliendo di tradurre quell'opera, ho verificato che quel mondo di moralità tra le divinità di cui tratta Fagunwa si trova assai vicino al mio temperamento, tanto da poter parlare di affinità elettiva, anche se questa frase viene usata e interpretata dai vari

critici in modi alquanto differenti. Si pensi per esempio a Ogun; eppure, mi piace avere la possibilità di scegliere e non di accettare acriticamente ciò che viene da altri scrittori. Ho voglia di esercitare una certa selettività all'interno dell'universo morale delle divinità. La strutturazione della mia mitologia è del tutto indipendente e, nel suo approccio percettivo, non deve nulla ad altri.

È ovviamente rischioso generalizzare, ma pensi di poter ravvisare, per i paesi africani in generale, la volontà di intraprendere un nuovo percorso verso la democrazia?

La mia definizione di democrazia è veramente semplice: partecipazione, strutture di responsabilità, separazione delle varie funzioni statali in legislativo, esecutivo e giurisdizionale a tutela del controllo. La democrazia per me può avere valore solo se le varie risorse della nazione e i mezzi per accedere a quelle risorse sono accessibili a tutti. Quando sono presenti queste certezze, le strutture superficiali assumono una importanza secondaria; non importa se ci si trova di fronte a una democrazia che ha una forma di governo parlamentare, presidenziale, o semi-presidenziale, o a quel tipo di democrazia che in Africa viene definita "di consenso". I paesi africani possono migliorare, ma quando quel nocciolo di principi democratici viene rispettato non mi sento di oppormi a nessuna sperimentazione formale.

Dopo il colonialismo, l'indipendenza, la post-indipendenza e gli anni bui della corruzione dilagante, dove sta andando oggi la Nigeria?

Sfortunatamente la Nigeria sta ancora cercando di migliorare una democrazia che fu imposta dai militari. Per questo non accetto l'idea che siamo in una fase di democrazia piena, almeno non prima di aver avuto una conferenza nazionale di tutti i popoli e di aver deciso che tipo di nazione vogliamo. Se accettiamo supinamente altri compromessi tra il retaggio del potere coloniale e gli imperatori militari, non penso arriveremo ad una democrazia. Al momento stiamo solo rabberciando quello che già esiste, e barcolliamo da una crisi all'altra.

Parliamo del tuo lavoro teatrale presentato in prima istanza in Sud Africa. Ci puoi parlare della forza ironicamente denunciataria di King Baabu e della reazione avuta a Città del Capo?

King Baabu fu in realtà già lanciato in Nigeria nel luglio dell'anno prima. Si tratta per me di una sorta di vendetta creativa contro il potere, la corruzione e la disumanizzazione. Non ho voluto direttamente riferire l'opera a un singolo paese africano, quale la Nigeria, perché mi è sembrato importante far uso di un più ampio scenario africano, anche se ovviamente le angherie di questo leader rimandano a ciò che è avvenuto nel mio paese. È stato rap-

presentato a Zurigo, visto che il regista è svizzero, in Sud Africa, e poi nel Lesotho.

Ciò che più mi ha colpito della reazione riscontrata a Città del Capo non è stato solo il collegamento che hanno fatto tra il mio personaggio autoritario e Mugabe, il leader che nello Zimbabwe ha oppresso il suo popolo, ma l'inaspettata pertinenza che hanno avvertito per tendenze simili all'interno del Sud Africa. L'insistenza mostrata nel tracciare quel parallelismo mi ha imbarazzato, visto che mi è difficile pensare al Sud Africa contemporaneo come a un paese degenerato fino al punto da trovare analogie con ciò

che dico nel mio dramma. Eppure, dopo lo spettacolo, ho parlato con un dirigente dell'African National Congress che era andato a vedere lo spettacolo a Pretoria e, nonostante abbia rilevato che l'opera generalizzi sull'Africa tutta, ha pensato che la performance è stata scioccante, tanto che non ha voluto rilasciare commenti, ma si è limitata a chiedere subito e semplicemente un whisky!

Ci anticipi quale sarà il tuo prossimo lavoro?

Sto lavorando a un nuovo dramma, ma non parlo mai dell'argomento e delle tecniche prima che sia ultimato. Per ciò che riguarda la prosa è già da tempo che non lavoro a un nuovo romanzo, e per ora non penso ci sia l'immediata prospettiva di scriverne uno. Tanto meno nuovi film: dipendo troppo dal capitale e da forti finanziamenti. Ne ho diretti in passato, lavorando con budget bassi o inadeguati. Non me la sento più di operare in quel modo, a meno che non abbia la somma adeguata per realizzare quello che ho in mente.

Sapevi che Pier Paolo Pasolini, attorno alla fine degli anni cinquanta, scrisse un'introduzione a un'antologia di poesia di poeti neri dall'Africa e dagli Stati Uniti, segnalando la poesia d'un poeta promettente dalla Nigeria dal nome Wole Soyinka?

No, non ricordo questo dettaglio. Deve essere successo nel 1959, o giù di lì, dopo aver abbozzato i miei primi due drammi, *The Swamp Dwellers* e *The Lion and the Jewel*, e aver diretto, in teatro, una serata ("Evening") dedicata ai miei lavori giovanili, un programma che incluse poesia e canzoni, oltre a frammenti teatrali incentrati sulla tematica del razzismo e dell'apartheid. Ammiro molto l'opera di Pasolini ma mi rincresce di non averlo mai incontrato, anche se in quegli anni, grazie alla mia attività svolta a Leeds e a Londra, siamo entrati in contatto con tutta una serie di intellettuali che ovviamente ammiravamo e stimavamo.

Visito il Sud Africa con una certa regolarità e mi rendo conto ogni volta della rapida scomparsa di editori di poesia,



un genere in declino anche in altre parti del mondo, compresa l'Europa. Tempo fa, per esempio, la Oxford University Press ha chiuso la sua collana di poesia contemporanea, mentre molti dei poeti appartenenti alle aree periferiche del Regno Unito (la Scozia, il Galles e l'Irlanda) si trovano oggi costretti a cercare canali londinesi o newyorchesi per poter far uscire i loro libri. Pensi sia una fenomeno fisiologico o esiste una qualche sorta di strategia economica che rema contro i principi sui quali, in passato, si è basata la poesia?

Penso che il motivo sia principalmente economico. Sto pensando alla enorme diffusione dei prodotti tipicamente consumistici come i computer con i loro giochi elettronici, e tutte le altre gratificazioni a buon mercato, come la televisione e la video-music, delle vere e proprie emittenti di immagini, del tutto simili a un caleidoscopio. Può darsi che tutto questo non influenzi la poesia—oggi la poesia va anche sui compact disc, o in metropolitana o su grandi camion dell'immondizia che la rendono visibile sulle strade—ma sappiamo che la poesia richiede concentrazione. Forse riesco a leggere un romanzo mentre qualcos'altro accade attorno a me, ma trovo difficilissimo leggere una poesia in presenza di altre distrazioni. Ho bisogno di tempo, concentrazione e spazio per leggere una poesia. È forse per la crescente difficoltà a trovare concentrazione che si sta verificando il declino degli editori di poesia.

Per ciò che concerne strettamente la poesia, pensi sia ancora possibile scrivere e leggere tenendo a mente, in maniera moralmente e intellettualmente imperativa, l'impegno civile e sociale della scrittura?

Non l'ho mai pensato. La scrittura è una attività sociale e collettiva perché l'umanità è così varia che è inevitabile avere sia opere legate a questioni sociali, sia opere derivate dall'apprezzamento dei fenomeni, o altre direttamente legate ai nostri stati d'animo, ecc. Ho sempre insistito nel dire che queste sono scelte che deve fare lo scrittore, altrimenti si rischia di scendere nella scrittura di propaganda, una scrittura totalmente menzognera. Mi

piace prendere una poesia e gustarmela per il modo in cui slarga gli orizzonti umani, senza che sia necessariamente impegnata da un punto di vista politico. Così se confesso di essere un consumatore di questo bene creativo debbo credere che esso sia giusto e assolutamente veritiero.

Ma da dove nasce la poesia? Da una immagine, o da una frase, o esiste un periodo di gestazione che risponde a una volontà intellettuale più ampia e più alta?

Una combinazione di quello che dici. Può nascere da una immagine che mi sono trattenuto nella mente, o da un fenomeno che si traduce immediatamente in una immagine, o in un'espressione che poi va a descrivere un'esperienza totalmente diversa, o da un concetto puramente intellettuale che mi commuove. Può funzionare indifferentemente attraverso un concetto emotivo o politico, o talvolta addirittura attraverso uno stato d'animo in cui mi trovo, specialmente nelle ore piccole della notte. Ricordo che tempo fa questo stato d'animo mi fu procurato stando seduto a un bar, osservando la gente che si muoveva tra il fumo, i loro gesti e le loro membra, come se stessero dentro ad una caverna. È un processo dagli svariati aspetti; non riesco a definirlo o catalogarlo con precisione, come anche la sua gestazione che può essere breve o addirittura lunghissima.

Pensi che il ruolo dell'intellettuale africano sia cambiato negli ultimi anni?

Penso che lo scrittore africano non sia stato costretto solamente a confrontarsi fin dall'inizio con il potere coloniale e con quello neo-coloniale, sia economico che culturale, e poi con le multinazionali e la globalizzazione, ma soprattutto a guardarsi bene dal modo in cui quelle presenze possono diventare degli slogan di distruzione provenienti dai così detti padroni coloniali interni. Visto che in Africa barcolliamo da una orrenda tragedia all'altra, si è ormai capito che il potere e la volontà di dominare e di opprimere non ha colore, e che lo scrittore africano deve mettere la sua penna in quelle pieghe in cui si possano denunciare i nemici. Basti pensare non solo ai megaliti del-

l'industria ma anche ai megaliti dei mezzi d'espressione; stanno iniziando a controllare anche i piccoli giornali o le piccole riviste, in mano oggi a individui senza volto che riescono a gestire e indirizzare l'indole e l'ideologia dell'opinione. Credo nella libertà di parola. —

(Ascoli Piceno, settembre 2002)

Sara Florian

Interview with Lasana M. Sekou

Sara Florian (SF): As far as I have noticed, there is a very peculiar linguistic situation in St. Maarten. Would you like to comment about this as an introductory remark?

Lasana M. Sekou (LMS): Not only do we have all of the languages of the Caribbean spoken in St. Martin¹ by immigrants native to those languages, but an arguably significant number of St. Martin people, native to the island's core culture, are also bilingual or multilingual, at least functionally so. I say "functional" because there is the question of fluency. I think that the multilingual aptitude, as a cultural feature of the St. Martin people, being able to speak between two to five languages, is due in part to the post-Emancipation period when many of our people emigrated throughout the region, and to European metropolises and US cities, looking for work and education. A number of our people, between the late 1800s and 1963 regularly returned home bringing the new languages, the fashion, the music from the countries and territories where they had gone to work, live, and in some instances where they were born. Between 1963 and the early 1970s, a number of St. Martiners returned home to retire, especially from Papiamentu-speaking Aruba and they became very much involved in the society. The wave of immigrants arriving from throughout the Caribbean between the 1970s and

1980s looking for work in the newly booming tourism industry in St. Martin, included descendants of St. Martiners (both parts of the island) fluent in Spanish and Papiamentu and at times some more fluent in Dutch and French than some of their compatriots that they were meeting at home for the first time. The language cross-fertilization is reinforced, with English as the mediating or even the median language, because in the work place, living spaces, places of socialization, and during business transactions people are in a normative contact with each other and do communicate, even to the degree that there are of late stress lines relative to that communication, not only between both parts of the island but within each territory that divides the nation. In St. Martin, English as we speak it, has been used island-wide since the 1700s as, what I would call, the "nation tongue."

SF: So is English the official language in St. Martin?

LMS: English is the popular language, it is the lingua franca historically of the St. Martin people. In the South, which is a colony of the Netherlands, English is now an official language along with Dutch. That is a development within the last five years, though as a language of instruction English has been used in some of the schools since the 1980s. It is the language of instruction at the University of St. Martin (USM), which was founded in 1989 and is to date the island's only native tertiary institution. In the North, a colony of France, the official language and language of instruction in the schools is French. Nowadays in the North the schools in particular and generally the official system are reinforcing the language issue and pushing the use of French. Increasing numbers of children speak only, or predominantly French to their parents and to each other. With regard to the St. Martin nation as a whole this could be seen as a point of division, because it harbors ultimately severe problems of communication for the whole St. Martin people, between families and family friends, neighbors and associates, natives and visitors. There are at

least two important government officials of the Collectivité Territoriale de Saint-Martin that are public ally suggesting that the establishment could formally revisit the traditional place of English in the North. The idea is to seek to introduce a curriculum that would make students effectively bilingual, in French and English, throughout the school system. This would not be in the interest of France but in the interest of St. Martin unity.

SF: The reinforcement of the use of French in the Northern part of the island looks like a counter tendency against the evolution of the use of languages throughout the Caribbean and in the world in general...

LMS: It is indeed. And to me it looks like and is experienced as a reinforcement of colonialism. Notwithstanding the Collectivité as a structural change for the French colony in St. Martin in 2007 and the current discussions for more autonomy for the Dutch "island territory," St. Martin had been for the longest while what you would call a neglected island by its colonizers. It was not a trading, military or colonial sub-management centre or post in the Caribbean region for any of the European countries that controlled the territory during the post-Columbian period. For example, in the post-Emancipation period the colonial sub-centers in the Caribbean region to which St. Martin was attached was Willemstad, Curacao, for the Dutch part and Basseterre, Guadeloupe for the French part of the island. "There is nothing there," was what not only the colonialist rulers might have said, but what was also uttered by some St. Martiners who migrated to and lived in the western and southern Caribbean and beyond during the first half of the 1900s. The island's population then was not much more than 5,000 people, compared to around 80,000 people in the first decade of the 21st century. About 100 years ago, any number of government officials in The Hague or Paris might not have had any idea as to exactly where St. Martin was on a map. Some may still not be too sure of the location.

SF: So you are saying that the colonial centers were in Curaçao for the Dutch Antilles and Guadeloupe for the French Antilles, but if I'm not mistaken, the Dutch Antilles were important for the production of salt, is it correct?

LMS: Relative to salt production there would have been a certain importance during the slave period for that natural resource found in the Dutch colonies. Salt was produced in the natural salt ponds, divided by slave owners and colonial shareholders into "salt pans" in especially St. Martin and Bonaire. But this activity, overseen regionally from Willemstad, did not make St. Martin a centre or a central post of any sort to Dutch colonialism and trade. The Great Salt Pond in St. Martin was a relatively big mine, arguably the largest for the Dutch in the region, from which to exploit by brutal slave labor a raw resource, salt. It was relatively much larger than the Grand Case and Orleans ponds in the "French part" of the island. A number of slave owners that had plantations and salt pans in any one part of St. Martin very likely had property on both parts of the island and plantations and warehouses on the nearby surrounding islands as well. That salt from the great pond was an elemental resource to Dutch long-distance trade, preservation of various foodstuff, and ultimately or arguably, a contributor to considerable wealth that benefited primarily The Netherlands, absentee slave owners, the trading houses such as the West Indies Company and its departments, the banking, business, political and military classes, churches and temples, even smugglers, and members of the royal family.

SF: I remember you using the salt metaphor in your poetry, in your writing, as in *The Salt Reaper*. Or rather, let's think to the critical work of Badejo, *Salted Tongues*...

LMS: Yes. It should be natural for the salt metaphor to be present in the literature of St. Martin. Salt was the main crop on the island during the unholy slave period. After the 1848 Emancipation there were minor and infrequent salt harvests well until the

early 1960s. As metaphor and as material salt has the experience of curing, preserving, healing. There is a connection to life's sweetness in some cultures. The Yoruba, I am told, have a saying: "May your life be as sweet as salt." It is also intrinsically connected with the exploitation and human suffering of the enslaved ancestors that toiled away in the salt ponds of St. Martin. St. Martiners created and chanted work songs and topical quimbé songs² as we labored in the salt pans. Blood, sweat and tears were literary shed in the ponds. News and secrets were shared in the wide salted body of water; *petite marronage* and other escapes and acts of sabotage were planned. Parents and children sold to different plantations on- and off-island would meet in this grueling place of labor after long forced separations. Social relationships, in spite of the hard labor, were forged in the Great Salt Pond, sweet social relationships. Because of its size, even while salt was being picked in the other salt ponds, the Great Salt Pond demanded most of the enslaved labor from the island. At times, during peak periods of salt reaping bonded labor from surrounding islands were shipped in. To the extent that the enslaved men, women and children were herded off the plantations from both parts of the island to "pick salt" in the salt pans during the salt reaping season for some 200 years, the Great Salt Pond became the cradle of the St. Martin nation. *The Salt Reaper* poems "salt reaping I" and "salt reaping II" are about this double and layered relationship of salt in the history and culture of the St. Martin people and as a recurring expression of the psyche, even if latently so, at the core of the nation. Both poems are sorts of aesthetic extractions from a conversation, a "relate," with a rather beautiful woman from Sucker Garden [district of St. Martin] who worked in the Great Salt Pond as a very young child during the first half of the last century.

SF: Is the use of salt as metaphor a trend in the work of the new generation of St. Martin poets?

LMS: So far in all of the key published poets, Ruby Bute, Changa, Esther

Gumbs, Charles Borromeo Hodge who probably played on the flats of the Great Salt Pond as a child, and certainly Drisana Jack. Since the mid-1990s, we are seeing in the works of musicians, for example the outstanding *Sweet Salt* CD by Neville York. Jack is probably the only serious painter experimenting with salt in multimedia art. The dancer and choreographer Clara Reyes has been making dramatically bold and informed performance pieces relative to this business of salt in our history and culture.

SF: It's really interesting what you say about polyglossia and fluency in the Caribbean and especially in St. Martin, and this seems to be indicative of a post-Emancipation aptitude: the necessity to communicate in different languages, but also the importance to combine languages and musical rhythms. St. Martin became the salt island, the island where the main crop was salt, and that is why you often use 'salt' as a major metaphor for curing, healing, preserving and also expressing pain and the fatigue of hard labor. I'm thinking of the other islands, Jamaica, Trinidad, Barbados, Cuba, where they basically had plantations of sugar cane, so this metaphor of the sugar and the salt could be a very interesting one.... And this ambivalent relationship could be, in my opinion, translated also to the language, I mean between standard languages and Creoles. I cannot speak as a linguist because I am not a linguist, but I think that some definitions could connect separate languages, and especially in the Caribbean whose poets keep using metaphors and interweave languages: there is a kind of unified conception of the languages used in the different territories. Brathwaite spoke of "nation language", that's what poets use to reproduce the language of the people, the language closer to the natural spoken word...

LMS: Indeed, you speak like Brathwaite, he would be proud to hear you...[laugh]

SF: Well, thank you [laugh]...I guess you also employ "nation language" in your poetry.

LMS: I use the term "nation tongue," but it is the same concept. In addition to the layered identification with or deconstruction of the European languages spoken in the region, there is too a sweet fluency to the languages that we created in the Caribbean from the disparate and Calibanic tongues. For example, when you hear someone speaking Papiamentu or Haitian it is just a sweet sound, the way it rolls off the tongue, fluent, fluid...

SF: Is there such a thing as an English-based Creole of St. Martin?

LMS: You should speak with Rhoda Arrindell, a doctoral candidate at the University of Puerto Rico and head of the language division at USM. Ms. Arrindell is researching this kind of thing, exploring and correlating the linguistic markers which indicate that there is a way in which the St. Martin people speak and the development of our way of speaking from the past. There is the "Brim song," which, since 1848, accompanied the traditional dance called the Ponum, also pronounced "Panam." The Brim song is a marker, a time capsule that records not only a critical historical event but also approximates the pronunciation, elements of grammar and so forth of the way our ancestors spoke in 1848. Some of us see the Ponum as a liberation dance since it was danced openly to celebrate the late notification to the enslaved population on the island about the 1848 Emancipation in the French colonies. And of course the Brim song, also called the Ponum song, is rooted in the oral tradition.³ In poetry, in the dialogue of the short stories, I sometimes write words to approximate the way we still pronounce them or construct sentences in the manner of our speech, as expression of the St. Martin nation tongue. The extent to which the way we speak is, has or had roots or elements of a Creole language will probably increase in debate over time.

SF: I was wondering what type of African influences are there in St. Martin?

LMS: The majority of the Blacks in the

interview

Americas and the Caribbean, including St. Martin, would have ancestral origins particularly in West Africa. The syntax of our speech, the creole languages, foods that we still eat, elements in the traditional and modern music, song and dance forms, definitely the folk dances such as the Ponum in St. Martin, traditional instruments, and folk tales, some of the hair grooming such as braids, or dread locks for that matter, board games and martial arts forms such as stick fighting, traditional medicines and some of the belief systems, all reflect African origins, survivals and influences. At times these influences are embattled and not too infrequently wrought with the self-denial of the African or Black "Self" and other inferiority complexes by some of African descent. Some features like stick fighting are not practiced any more or the jumbie stories, which are not as popular as they were until the mid-1960s, but because they are known as a matter of fact to have been active features of the Traditional St. Martin culture they are indicative of our African origins, influences and survivals. The African influences, however transformed or transforming, are imprinted in what the scholar Rex Nettleford identifies as "cross-fertilization" processes with European, Asian, and Amerindian features and influences in the development of the Caribbean nations. An example in St. Martin of an African "survival" would be the sparse number of families with remnants of Oral Tradition stories about an Ashanti ancestor, or a great great-grandmother from the Guinea area; or just having the specific knowledge that a great great grandfather who is buried on succession land in French Quarter, came "from Africa" – but not knowing what specific part or people of Africa. I like to say that we lost our old African nation but gained a continent through historical, cultural and political interpretations of, for example, the ideas and solidarity practices of pan-Africanism.

SF: I would like to slightly shift back to the subject of your own poetry. Apart from the subject and metaphor of salt in your work, you also speak of political issues...

LMS: Indeed. The subjects of politics, history and race are consistently and variedly discussed in all of the literatures of the Caribbean. Salt is linked to culture and history in St. Martin in a unique or specific way as we discussed previously. ... History is both our bane and the bountiful reservoir of our victories. The political issues I tend to prefer to work with or work out in the poetry tend toward liberation politics, national and human liberation processes in the Caribbean: from slavery, racism, colonialism, neocolonialism and as continuing processes in the region's countries to realize full sovereignty and in the still colonized territories like St. Martin to become independent. ... When I use political terms and discuss certain political ideas in poetry it is not always related to colonialism. The issue of corruption by new national elites is also a form of terrorism and theft that is insidious and criminal and must be railed against. But the discussion of and organization for political independence for St. Martin is a legitimate and genuine development emerging out of a political reality, of a historical experience, of a cultural imperative that drives us to claim our own space, our nation, because it is ours by our blood, sweat and tears, by our love and labor over the centuries. Our nation is one of the last remaining colonies in the region, a physical remnant of a history of horror. Our island of 37 square miles is held captive by Dutch and French colonialism through structures and processes based in part on what Edward Said calls "structures of attitude and reference" and what George Lamming terms a "terror of the mind." Such a terror it is that there are many among us who believe that St. Martin is not a colony but in the South, an "equal partner in the Dutch kingdom," and in the North "est la France." For a colonized people, once enslaved by their colonizers, this is delusional thinking on a grand scale. ... The people in the North and in the South who believe in or are active in the seminal movement for independence are called *Independentistas* [laugh].

SF: A Spanish term?

LMS: Yes. The Cuban Revolution, the

Puerto Rican independence movement, the commonalities of revolutions and labor movements in South America and the Caribbean – including the Haitian Revolution, the region's and Latin American intellectual traditions, revolutionary leaders, and St. Martin's multilingual aptitude might have influenced the use of that term as a purposeful name and symbol of political identification and determination.

SF: Does political terminology have much importance in your poetic production? How do you cope with all these different languages?

LMS: The historical and contemporary political realities in the Caribbean are very important to the poetic language that I work with; ... words and terms are drawn freely from the region's languages as symbolic of ideals, practices, and manifestation of Caribbean unity – and also as literary devices and elements of exploration of a St. Martin aesthetics. Politics, language, history, religion, the geographic landscape are just a few of the elements I work with to construct a poetry that would hopefully have meaning in the lives of people. The poetic license with language or the use of language with license probably has to do with this, that in St. Martin we do not cope with languages, we live languages as a popular reality. In a five-minute communication event, two people in St. Martin can go through up to five languages, seamlessly. As previously noted, this is more of a functional reality than a matter of fluency, but it is certainly a feature of sophistication of the St. Martin people's culture. However, relative the stress signs alluded to earlier, this language culture is not yet an official reality, our politicians and educators are not great advocates of the language culture as it is felt, as it should be owned, even as a natural resource. Arguably the polyglot pride of St. Martin is embattled, there are public, vocal stress signs like never before since the beginning of Modern St. Martin. The nation tongue is historically English for both parts of the island, and it has been serving as the median language of unity, com-

munication and business for the people of St. Martin for most of the Survivalist Period (1648-1848), for the Traditional Period (1848-1963) and in the Modern Period (1963-). Mind you, this is not to advocate or favor one European or colonial language over another, but the claim of an English derived from the historical and cultural experiences at the very core of the St. Martin identity. This nation tongue or nation language has been historically imparted to folks who have immigrated and contributed to and become part of the St. Martin nation, even as it is evolving. While the language allegiances of the territorial governments are to Dutch in the South and French in the North, most of the island's media and commerce are conducted in English. The nation's seminal literature is in English but the colonial languages are the languages of instruction in most of the island's schools. The schools in the South with English as the language of instruction have increased significantly since the 1980s, with telling successes. The French educational system has been over a corresponding period, reinforcing French and all things of France in the schools in the North. There was in the 1990s a troubling attrition rate in the North relative to students beyond the high school level in the French system. I don't know how that situation stands today. It should be noted too that as of the late 1980s, boosted by *défisicalisation*, there started what has become a significant settlement of French metropolitans in the North. With that development have also come related charges about racism, language complexes about who is really speaking French, identity issues about who belong in the French territory, economic disparities and displacement between Black St. Martiners and the white metropolitan French, and of late what is for St. Martin an unprecedented tension between gendarmes and the youth. All of these, let's call them elements, have been working their way into the poetic production and projection, from *Born Here* (1986) to *37 Poems* (2005).

SF: What kind of literary, poetic, influences do you recognise in your work?

LMS: The Black American poets from the 1960s, their reading styles in particular, had an influence on my earliest attempts to write poetry in my early teens while living in New York. In the early 1970s, between the ages of 11 and 12, I was taken from St. Martin by my mother to New York City to attend elementary school. I lived with my mother and two sisters for about seven or eight years before heading off to university. But about a year after arriving in the US, The Last Poets, Amiri Baraka, Nikki Giovanni would come to make some specific impressions in this regard of reading styles. They served faithfully as an oral and textual balance to the text of other American writers and British authors that I would be introduced to in high school. It is during the last two years of high school when I would also start reciting poetry in plays and in community centers through after-school activities. Later on, in the early 1980s, I was taught literature by Amiri Baraka at the State University of New York at Stony Brook, "Great books of the Black Experience," was the name of one of the courses. From the beginning of the writing exercises, between age 12 and 13, there was this wakening consciousness of always working with Caribbean rhythms and sounds, images of our geography, the sun, something about the sea, St. Martin culture, the body shape and facial features of our women, the accents, the music. Coming from St. Martin the use of words from different languages came very easy, as a normal thing to do in poetry, a form which I might not have really understood then but certainly felt, that it had a oral expression, a street performance element, a spoken word imperative. The St. Martin/Caribbean background, having lived with my extended families in St. Martin that encouraged all sorts of reading and fostered a healthy curiosity, even admiration for Africa and things African or of Black people, I connected easily to the Black American experience, especially the recent civil rights struggles and gains. There were the news and feature magazines that my father, a political man, received from the US while I lived with him in St. Martin. These magazines – I

can remember the photo in *Ebony* of the police dog attacking freedom marchers – were stored in the garage of my father's Middle Region home and between playing marbles, football and such games as boys would play, I read them voraciously. The influences have been wide and varied.

SF: Dylan Thomas? e.e. cummings?

LMS: This is interesting [laugh]. I am really impressed by the reviewers who since *The Salt Reaper – poems from the flats* (2004) make a comparison to such great artists. All great artists who touch the soul of their people, their milieu, our humanity, impress me profoundly. There are a host of poets whose work I like very much, from Kofi Awoonor to T.S. Elliot to Mikey Smith ... But I must admit that the text and the foundation from which the analyses are drawn and that continue to influence my poetry and fictions, even the essays, ... are influenced far more by historians, political writers and activists, DuBois and Marcus Garvey, J.A. Rogers, Frederick Douglas, Martí, Dr. ben Jochannan, Malcolm X, Che, CLR James; the social and political activism of José Lake, Sr. and Thomas Duruo from St. Martin. All brilliantly reinforced later on by the works of people like Paulo Freire, Walter Rodney, Samir Amin, Howard Zinn, Edward Said. Even the novelists have influenced the content of my work more than specifically the poets, James Joyce, Kafka, Chinua Achebe, Alejo Carpentier, Bernard Shaw, definitely Ngugi wa Thiongo. I love Nietzsche, whose work I first read at age 16, there is an appealing madness to his work. My sister must have brought one of his books home from the library one Summer to start that relationship. The Bible and the *Egyptian Book of the Dead*, which inform the religious symbolism that Badejo is intent on analyzing in a critical study [laugh]. There is an early influence, during the teen years, from the writings of St. Augustine, The Mahatma, Kahlil Gibran, the Koran through the Black Muslims, John Mbiti, and much later, in my early 20s, traceable impressions by Machiavelli's *The Prince* and by the works of Kierkegaard and Chinese and

African philosophy in a general sense. The liberation movements all over the Third World, labor movements everywhere, and the revolutions of Haiti, Cuba and Grenada have made lasting impacts on my consciousness and inform not so much what is written but its "reasoning" – to use that word as the RasTa would. The political and cultural implication, more so than the religious features of RasTafari helped significantly to shape aspects of the very deconstruction and re-construction of the poetic language that I am still working at, trying to make it better and more useful to people. All of these are among major influences.

SF: Brathwaite?

LMS: A very late influence, though like Dylan I had heard of Kamau Brathwaite as a great artist, of his sojourn in Africa but had not read to any extent his actual work. So you can imagine the utterly humbling experience when a scholar like Joe Pereira from UWI-Jamaica, after hearing a recital at the Caribbean Writers Conference in St. Thomas in 1985, compared my poetry, the poems that he had heard to "Eddie [Brathwaite], Cardenal and Guillén." I remember the exact order of the names he mentioned [laugh]. These are gods of our poetry and revolutionary traditions and I was still a child in this way of the world. I had already read Guillén in New York, and Cardenal at Howard University, where I also discovered more in depth the political writings of George Lamming. In Washington DC I also delved deeper into Neruda, Lorca, Rocque Dalton – almost as what I would think of now as a third layer of fascinating poets. The European and African poets would have been the second layer. I came to Brathwaite's work in 1986, after having returned to St. Martin in 1984 to work as a journalist with the *Newsday* newspaper. Brathwaite's poetry provided the final formula, a sort of cosmological freedom, to complete the long poem *Nativity* [after it was rejected by the publisher].

SF: Can you recognize any influence of folk traditions and music?

LMS: Well, the influence of the folk tradition is ever present, the Brer Rabbit tales told to my sisters and I by our grandfather Martinus when we were children. The folk elements from the Oral Tradition are drawn on heavily in *Mothernation* (1991) and *Quimbé – poetics of sound* (1999), though both collections are packed with poems of an island, regional and international political nature. The stories of daily folklife recounted by my mother, Thomassillienne; material from interviews while working as a journalist on cultural articles, hearing worksongs, folksongs, all informed the work. The quimbé song of Traditional St. Martin. The folk content of certain music forms, the very instruments from Santo Domingo, Curaçao, Guadeloupe, Trinidad, the drum, the steel pan, the roundness and movement and beauty of the woman [laugh], exert a recognizable and informed influence on the work, its language, its rhythms, its nuances and so on. The folk elements are essential ingredients in claiming, deconstructing, constructing reality, the culture of the St. Martin folk in particular, Caribbean people in general, Black peoples universally, and in solidarity with humanity always. There are folk elements that allow the poet to enter into intimate spaces of people, places and things that are either known to the folk or make the people known to themselves. The Afro-Amerindian-Indo-Judeo-Christian syncretism in Caribbean religions and belief systems. The so very impressive cultural hinterland of the Haitian novel. The Bad John or Feroze in the works of Earl Lovelace. Where and when to pick the bush to make the tea to use for this or that. We know these beliefs, we know these people, we live in these places. Sometimes, some of us feign ignorance of the totality or pieces of the folkways until the code is inserted and the floodgates open [smile]. I am glad that you brought up the question of music. There are singers and musicians that introduced or kept me tuned to particular music and song forms for both the joy of it and for this thing we call "Art for life sake," art as sustenance or as the RasTa would say, for the *livity* of the people. These singers,

music makers who had a profound impact on me by the age of 19, Sparrow and other calypsonians like the Mighty Duke and Chalkdust, Bob Marley, James Brown, Fela Kuti and the jazz of Coltrane ... Did I mention Gil Scott-Heron? His influence as a poet using music that in turn made the Spoken Word sing, would come at the start of my undergraduate studies. The dub poetry of LKJ of course, informed militancy, revolutionary reasoning. I am certainly concerned most of all with a poetry that informs, artfully, the intelligences and decision-making of people. Now there is Bachata. This lyrical poetry/blues music from the Dominican Republic. Oh! Bachata is superior music. It influences as a latter-day muse. There is this documentary in which an old Bachatera called Bachata, "*Una cadena de amarga.*" Ay ya yai!

SF: Are these kind of things, the folk traditions, institutionalised or recognised?

LMS: Not fully at all. This is still part of the struggle for the true independence of Caribbean peoples and their countries and in the territories where they are still subject to colonialism. It is Lamming still leading the charge for the very "sovereignty of the imagination." Maybe less so in this new century than say fifty years ago but some of these folk traditions essential for the revolutionizing of our very manhood and womanhood, of our societies, are still marginalized, denied, even disdained in certain quarters of Caribbean society, particularly by those with or in power. You know, many of today's celebrated Caribbean features, a number of the music forms, festivals like carnival, RasTafari, martial arts, languages, foods, medicine and so on were once banned, vilified and had to be fought for by the people until concessions were forced from the powers that be—regardless of the complexion of who made up the ruling or governing elite at the time when the particular cultural victory was realized. The greatest symbol of our labor and birth as a St. Martin nation continues to suffer from neglect, disrespect and landfilling by the very

government in Philipsburg. In fact, the territory's only garbage dump is near the centre of the great pond. Throughout the region some aspects of Caribbean cosmology are still related, relegated more to the negative.

SF: Do you mean like Legba?

LMS: Indeed. Legba is seen in the Voodoo cosmology as the mediator with the other gods or Orishas. We know this kind of go-between persona, maybe by different names or for different reasons: religious, familial, social, political. But it is an abiding feature of Caribbean culture.

SF: Yes, I remember you using it in *Salt Reaper* and *Nativity*...

LMS: In *Nativity* Legba closes the long poem with the command, "Functionnaire ... open the gate ...," to engage a movement between worlds, between time passing and time coming forth, between conditions, between oppression and transformation. In *Nativity* he is a supra-central or linking figure that is invited to be the code initiator or code switcher. In Vodun, he may be the fatherly gate-keeper, the impish trickster or the linguistic among the Orishas. The meditative gate-keeper is the persona I tend to employ most: Papa Legba opens the ceremony that awakens the path that the mediums and divine horsemen must trod in communion between the living and the spiritual worlds. This is powerful cultural and spiritual hinterland stuff, with awesome social, political and aesthetic implications and symbolism.

SF: With all of these stories that you are telling me, you remind me of a *griot*...[laugh]

LMS: Well, the *griot* is a storyteller [smile]... today he tells the stories of the people to the people. In the ancient nations and kingdoms of West Africa, the *griot* recounted the royal family lineage and the political history of the rulers. →

¹ Lasana M. Sekou uses the traditional or what he calls the nationalist spelling of St. Martin to

refer to the entire island – instead of the Dutch spelling of St. Maarten for the Dutch part and the French spelling of Saint-Martin for the French part.

² A kind of folk song from Tortola, British Virgin Islands.

³ Cf. Badejo, Fabian Adekunle. *Salted Tongues – Modern Literature in St. Martin*. St. Martin: House of Nehesi Publishers, 2003. 25.

Ilaria Tarasconi

Intervista a Sunetra Gupta¹

How did you become a writer and what is writing for you?

I have to say that it was very much linked to my growing up in an environment where people had still a certain type of mentality forged mainly by the recent Bengali Renaissance. The Bengali Renaissance is said to begin in the second half of the 19th century and was at its height at the beginning of 1900 when Tagore lived. The cultural movement was based on the Bengali language and found its roots in the Sanskritic tradition. It was an amazing period for Bengali culture and Tagore was able to give voice to the spiritual concerns of the ordinary middle-class people. He was an intensely practical man as well as a poet and considered the pursuit of earthly beauty as an essential process of the refinement of the spirit. There was therefore a certain conviction among the middle-class parents that young people had to develop themselves in every direction, develop their interests and commit themselves to whatever they felt inclined to even if that wasn't necessarily useful to then find a job or start a career. Nowadays, children are expected to make aimed choices when very young, for example by choosing this or that school, this or that subject to study at university and to always keep in mind what kind of occupation they might decide to do for the rest of their lives. The environment I grew up in was very different and allowed me to keep up everything I liked, my scientific interests and my artistic ones. Later when I had to choose what to study at university I

felt that I definitely needed to acquire further knowledge at a university course to start a scientific career, while I felt that I did not necessarily need to study a literary subject to keep on writing. For this reason I decided to study Biology at Princeton and then basically it was a matter of luck that when I wrote *Memories of Rain* I found an editor who liked it and published it. For me writing is an adventure, an excursion into the depths of my self. In this sense, writing is a kind of structured dreaming, where narration allows me to tap into my subconscious in a more controlled manner than when I dream. The act of writing, therefore, embodies for me a very tender junction between the chaos of my dreams and the stern order of the universe. The strenuous task of pouring my own dreams and memories into the mould of other invented lives brings me closer, I feel, to the truth of those experiences. Writing is therefore a constant act of reinterpretation, reinscription and regeneration. In this way it serves as an alternative mode of analysis to that which I employ in my scientific research. The language of scientific rationalism can fail miserably when one is trying to make sense of emotion. Creative writing allows me to develop a language with which to probe the deeper recesses of my being. Writing is in this sense as much about discovering a new language as using the language to look further into yourself and those around you. I feel it is important to communicate to the reader that language is pliable, and that creating your own language is the primary act of personal and political independence.

Many writers coming from the former colonies of the British empire have chosen as yourself to write in English instead of their mother-tongue. A lot of them, though, use the linguistic code in a subversive way, giving voice to distinctive varieties of English in order to make a straightforward claim about their origins. An evident example of this could be Rushdie's, or Amitav Ghosh's, decision to use a hybrid language dotted with "Indian" words, expressions, sayings, etc. What are

your views on these kind of linguistic choices and what are the devices you use to make sure that your voice is not mistaken for a standard English voice?

It wasn't a political decision, my choice of writing in English rather than in Bengali. When I was young in Calcutta I did write something in Bengali, which is my mothertongue, but English has always been the main language I used for writing and reading. When I moved to Princeton and then to London, I felt I needed to use the language I was completely immersed in and that could only be English.

I think the main thing is that your voice is not mistaken with anyone else's voice. Part of being an artist is establishing your own voice. I'm sure the fact of not being English must have been playing somewhere at some subconscious level, but I suppose I didn't feel like I had to establish myself as an Indian voice. I wanted to establish myself as me and part of that me was being a Bengali woman, so that's what I really wanted to get through in my books. Maybe the Bengali part comes in with the translation and the reference to the Bengali culture, which is very characteristic of my narratives. That is maybe how I really wanted my origins to come across rather than introducing Bengali words in my English prose. I think it is a very tricky thing to do that, to mix English with Indian words. To me it was like choosing ingredients that didn't go well together, I don't think I would be able to create a language in that way that could really get absorbed in the book. It could have been a constructive dissonance between English and Bengali words, but I just found it didn't suit me. It's just an aesthetic judgement at the end of the day.

Your last book *So Good in Black* is about to come out², do you feel that since 1992 when *Memories of Rain* was published your style has changed with your growing-up as a writer and as a person?

Yes, I wrote most of *Memories of Rain* in 1989, it is almost twenty years ago. *Memories of Rain* has very little dia-

logue and I think dialogue became more and more part of my style, especially from the third book onwards. The last book I've published, *A sin of colour*, marked a slight departure in my style because it's almost completely based on stylised dialogue which was something I felt very attracted to. Moreover the language has become somehow simpler, for reasons I don't really know. But I think styles do change, if it is really your voice it is bound to change with you.

I find it disturbing that now people judge works only according to their tastes. I think if you really want to understand a book and its author you have to consider their journey, it's not only whether you like it or not. I find it a bit worrying that in this climate of commoditizing everything, books very often lose their relationship with the rest of the author's experiences.

Your novel *Memories of Rain* can be read as the story of the protagonist's search for identity. Moni is a young Bengali woman who marries when she's little more than an adolescent, in a moment of her life when her personality has not had the time to develop completely. She then moves to England with her husband Anthony, but throughout the years she spends there, she cannot integrate in her new environment. In your book you stress many times that her property of the language fails her, her relationship with her husband is full of misunderstandings and almost based on silence. She never really becomes an independent person, but her decision to return to Calcutta with her daughter at the end of the novel and rejoin the city, dedicating herself to the sick and the poor, is, in my opinion, her final recognition of her origins and her identity. The fact that Tagore is evoked in the last pages of the book could be interpreted as the protagonist's final acceptance and reappropriation of her culture. In your website you say that the first title of the book was *The Dregs of a Poet's Dream* because you wanted to express how Bengali culture had also failed Tagore. Is Moni then a representative of that culture that had

failed Tagore's teachings or is she on the other hand the one who has finally learnt to put that teaching into practice?

The book is about a conflict really within Tagore's set-up or perhaps within the culture that has set up Tagore as a representative or a manifestation of it. We had this great cultural movement which was the Bengali Renaissance and it was such an amazing time. Tagore embodied that spirit but it soon became prescriptive, so that after him we needed a sort of manierism to break out of it, we needed the antithesis to that prescription. To me Moni is like a prescribed classical, like a Bellini's Madonna, something very classically prescribed and perfect in its setting. On the other hand she is confined by it, in the same way that everywhere Renaissance then needs to be broken. She's the perfect Tagorian Renaissance Bengali woman: she is dignified, full of talent and grace, she is Tagore's ideal. But what happens when you take that person and put her in another situation where she has to accommodate and adapt? The answer is that she cannot. So in this sense my book was a criticism of that kind of Renaissance idealisation which took place in my culture, which then didn't evolve from that and in fact regressed. That also explains my choice of the title *The Dregs of a Poet's Dream*. What my culture needed at that point of great artistic achievement was a new kind of movement, something that would take it out of the boundaries, move it forward. But it didn't happen, the cultural environment simply became fossilised in that state. So actually Moni's return to Calcutta is ambiguous. Moni represents this kind of fossilised state but at the same time she is aware that if she has to come out of that state, if she is to develop, her only possibility is to go back to Calcutta and grow up there.

But the other aspect of the book is the tragedy of someone who is perfect in her own requirements and very powerful within one particular context, but comes to be in a situation where she becomes completely without power, dependent on one person and unable to create her own independence. I

mentioned that one source of inspiration for the book was watching *Medea*, although Moni is very different from Medea. What touched me very much about Medea is that she is someone who is so capable within her own culture but becomes suddenly without any power and dignity in another one. I don't think that Anthony was quite as much as a smart person as Jason but I just wanted to bring across the fact that he thought that all his actions were actually to the benefit of them collectively and that's actually what Jason keeps telling to Medea: that it is a good thing that he's about to marry Creon's daughter, that it is a good thing for everyone. I think Anthony falls into that trap, but having said that I have some sympathy for him, I don't think he's completely cruel.

Another aspect that is common in Postcolonial writing is the re-writing of Western myths so that characters who have been demonised or put under a particular light in the traditional versions of the myth are treated in a different way that tries to subvert the canon. It is interesting what you say about Medea as a source of inspiration to depict the dependency between the two protagonists of *Memories of Rain* and the parallel between the two plots is quite evident. Could Moni then be a new Medea and her story an attempt to make the reader reconsider his/her judgement on the actions of a desperate mother? I say this because even though you cannot deny that Moni's vengeance is cruel and criticisable, I think throughout the book you cannot help but take Moni's side and be relieved when she finally makes it to Calcutta. Was is something you had taken into account when writing the book, this possibility of giving an alternative version of a Western myth?

I had for a while wanted to write about a woman like Moni who might be placed in the circumstances where she couldn't fully be what she was capable of being and watching *Medea* really made me want to write about someone in those circumstances. Of course I did become quite interested in

that possibility of rewriting the myth but obviously when you write you're trying to do a lot of things, you're trying to bring together language and narrative so that they somehow express your view of the world and sometimes you also want to play games. There is an element of playing, and Nabokov is the primary example. In his books there is a crucial element about play, and how it is not fiddle play but a central element of creating something. So initially I was moved by *Medea* and found it an interesting situation. You know you hear of somebody for whom you have a certain amount of deep sympathy and then she commits something so horrible that obviously changes your feelings about her. Greek tragedies are great because you come out of it not hating completely someone and loving the other and because they speak so much about the ambiguity of most situations. But also one part of your brain starts to think about how you can make a comparison between the curse that Medea inflicts on her children and this situation, how can that course of events be translated here. The point is that it's such an act of powerless when Moni takes her daughter away from her husband; it's the last desperate act of someone who has been left with no power. That's the feeling I wanted to capture.

But the only other book where I tried to rewrite something, hardly a myth, was *A Sin of Colour*, because it started off as a sequel to Daphne du Maurier's novel *Rebecca*. Basically one of the papers here phoned me and said if I could write an alternative to Susan Hill's sequel to *Rebecca* and this was 1992. So I quickly wrote something and then I came up with the idea that I could rework it into a subvertive *Rebecca* where I bring an English working class woman into a Bengali household where she becomes completely overwhelmed by her sister-in-law who is an extremely talented Bengali woman and then it was just a point of playing a bit with the plot.

Your style is very poetical and metaphorical, your metaphors are usually drawn from nature and there is one image in *Memories of Rain*

that is very striking: the personification of darkness, which at a certain point becomes Moni's lover. Moni is often linked to many elements belonging to night, you use a lot of metaphors linked to Moni that mention moths as opposed to metaphors mentioning butterflies which are linked to Anna, her rival. Moreover her physical elements make it obvious that she is linked to night. What can you tell about this element of your style and this image?

Obviously these things come out later, I didn't have an agenda like that when I was writing, but these things do come out in the end. Again this constant process of taking elements of nature is perhaps typical of the Bengali tradition. One's enjoyment of nature and of the physical world around you is very elevated in our poetry, one's appreciation of these elements is very passionate. I react to things much more strongly than most people and sometimes people are surprised about how much I repel or love certain things. It's just that there is no distance with physical elements and darkness is something that I always appreciated at a very basic physical level.

It's very interesting because I think the usual way of feeling about darkness would be a feeling of fear and uncertainty. I don't know if it is a cultural thing.

I think it is cultural, I think we gained a lot when we were taught to appreciate physical things in a way which really listed them out if just being, for example rain or darkness. I think it is a Sanskrit tradition: the first line of a very important Sanskrit poem about love starts with the description of the rain clouds and of this day of rain. I think it's a Sanskrit tradition, this sort of deep appreciation of things and Tagore kind of built on that. For example the last light of the day, twilight (which is of course a very special time for any culture), in Bengali has a very specific word, which means the time when there is this sort of dust raised by cows. It has a very palpable, sensual quality, there is always this way of expressing things in a sensual way. In Tagore's writing nature is also used

in the same way: he always tries to take from a physical situation something quite beyond that, so that it sinks more into you, that it effects you more than just saying "look it is raining", so that it really makes you react to things.

A lot of Tagore's songs refer to darkness, he always talks about darkness, not always in a positive way but always in a sensuous way. The opposition between light and darkness is very crucial.

Which writers influenced you most, apart from Tagore?

Tagore is not actually a direct influence, it's more something I grew up with. But one of my favourite writers

is Samuel Beckett. I believe his prose is very much like poetry, obviously a particular type of poetry, but I think he can make someone just sitting and having a cup of tea into a poetic piece. I also love Nabokov for how he brings the intellectual and emotional levels together. But maybe if I have to find a more direct influence I would say Faulkner. →

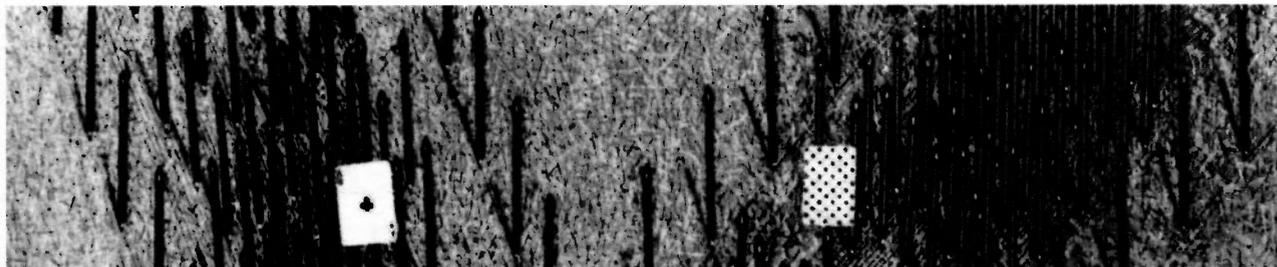
Oxford, 17 maggio 2008.
Intervista di Ilaria Tarasconi

Akademi Award in 1997. The others are - *The Glassblower's Breath* (1993); *Moonlight into Marzipan* (1995); and *A Sin of Colour* (1999) which won the Southern Arts Literature Prize, 2000. It was shortlisted for the Crossword Award and was on the longlist for the Orange Prize in 2000. Her latest novel, *So Good in Black* has been published by Women Unlimited in 2009. She is Professor of Theoretical Epidemiology at Oxford University.

² Il libro è stato pubblicato lo scorso febbraio: Sunetra Gupta, *So Good in Black*, Women Unlimited, New Dehli 2009.

¹ Sunetra Gupta is the author of four novels: the first, *Memories of Rain* (1992), won the Sahitya

segnalazioni



Melita Cataldi

**Pearse Hutchinson,
Poèmes, Bernard
Escarbelt e Pádraig Ó
Gormaille Eds.,
Villeneuve d'Ascq,
Presses Universitaires
du Septentrion, 2008,
pp. 138, CD audio**
.....

È un'edizione trilingue che comprende quaranta poesie composte da Hutchinson in irlandese, con a fronte la traduzione inglese (ora dell'autore stesso, ora di Pádraig Ó Gormaille) e quella francese (affidata a sette traduttori, quasi tutti collegati a quell'Università di Lille 3 che è vivace centro di studi di irlandesistica).

Trenta di quelle poesie irlandesi sono lette da Hutchinson nel CD allegato, strumento prezioso per avvicinarci al poeta e farci cogliere le sonorità e i ritmi di quella lingua aspra e vibrante. La lettura di Hutchinson è un modello di austerità, lontana da accentuazioni retoriche, capace di trasmettere emozioni anche per chi non conosce quella lingua.

A parte le quattro poesie finali, questo libro presenta una selezione di quanto edito in tre precedenti raccolte: *Faoistin Bhacach* (1968), *Le Cead na Gréine* (1989) e *The Soul that Kissed the Body* (che già comprendeva poesie

in irlandese con relativa traduzione inglese, 1990).

Nato nel 1927, Pearse Hutchinson è una delle voci più significative della contemporanea poesia bilingue d'Irlanda. Pearse si è anche impegnato con successo in traduzioni poetiche da ben dodici altre lingue europee.

L'antologia è preceduta dalle introduzioni dei due curatori, Bernard Escarbelt (Università di Lille 3) e Pádraig Ó Gormaille (Università di Galway), che sottolineano la personalità di Hutchinson come cittadino del mondo, teso a cogliere le dimensioni della comune umanità nella diversità delle culture.

Quella di Hutchinson è una presenza che si inserisce convincentemente non solo nel dibattito sul bilinguismo irlandese, ma anche nella ricchissima tradizione poetica europea nelle lingue cosiddette minoritarie, e che tuttavia non possono esser dette minori. →

S. Huisman

**Adiga, Arvind, *The
White Tiger*, London,
Atlantic Books, 2008,
pp. 321**
.....

Il romanzo *The White Tiger* di Arvind Adiga vincitore del prestigioso Booker Prize nel 2008 narra la storia di Balram, un giovane di umili origini

trasferitosi alla ricerca di un lavoro dal profondo 'buio' delle zone rurali dell'India centrale, Laxmangarh, nel distretto di Gaya in Bihar, a Dhanbad e quindi a Delhi dove egli trova impiego come autista di un certo Ashok, e infine a Bangalore, dove fugge, cuore pulsante della nuova India. Dal romanzo emerge una visione delle città indiane contemporanee come metropoli buie e corrotte, abitate da uomini senza scrupoli, città pericolosamente caotiche vissute sia nelle ore del giorno che in quelle notturne da gente pericolosa. Per il protagonista del romanzo l'impiego di un autista rappresenta una importante forma di avanzamento e riscatto sociale, ma egli viene messo in pericolo dalle richieste di 'copertura' del suo datore di lavoro, il signor Ashok, ricco figlio "America-returned" di un magnate locale e di Pinky Madam, sua moglie. Il romanzo incomincia con una confessione in prima persona di Balram, il protagonista del romanzo, il quale si trova a Bangalore, centro nevralgico della nuova economia informatica, miraggio di chiunque voglia fare carriera e quattrini in fretta, dove egli si è trasferito dopo essere riuscito ad uccidere il suo ex datore di lavoro. Il romanzo per argomento ad ambientazione fa pensare al film *Slumdog Millionaire* (2008) di Danny Boyle, tratto dal romanzo *Q & A* (2005) di Vikas Sarup, per l'attenzione alla cultura popolare esperienza di un vastissimo strato della popolazione delle megalopoli indiane, ben rappresentata

da questo genere di filmografia indiana stile bollywoodiano come da molti altri romanzi contemporanei alla moda. →

Massimo Brunzin

***Interculturel/
Francophonies, 13,
juin-juillet 2008,
Mongo Beti: la
pertinence réaliste et
militante, pp. 248***
.....

È dedicato all'intellettuale militante camerunese il tredicesimo numero della rivista oramai decennale *Interculturel/Francophonie* dal titolo *Mongo Beti: la pertinence réaliste et militante*. A lungo esiliato in Francia, Mongo Beti (1932-2001) viene ricordato non solo come uno dei maggiori romanzieri dell'Africa subsahariana, ma anche per il suo ruolo di saggista,

libraio, editore e fondatore della rivista *Peuples noirs, peuples africains*.

Mongo Beti compie un itinerario per certi versi comune a numerosi esponenti della sua generazione che, cresciuta negli anni trenta nell'universo rurale del villaggio tradizionale, partecipa in prima persona al tumultuoso processo di decolonizzazione, viene poi costretta all'esilio ed elabora la totalità della propria produzione narrativa e intellettuale al di fuori del proprio paese.

L'intento degli autori del volume è quello di recuperare l'attualità e la forza dell'*engagement* di Mongo Beti, la cui opera offre una rappresentazione narrativa a tinte forti della transizione dell'Africa rurale delle colonie all'Africa urbana delle indipendenze e allo stesso tempo ne denuncia gli abusi, gli eccessi e le connivenze, al punto di subire una censura da parte del governo francese in occasione della pubblicazione, all'inizio degli anni '70, di *Main basse sur le Cameroun, autopsie d'une décolonisation*.

Coordinato e introdotto da Frédéric Mambenga, il volume raccoglie quattordici contributi che vanno a costituire tre capitoli. Il primo, *Approches poétiques de la colonisation*, si sviluppa intorno a interventi di Philippe Basabose, Ilda Tomas, Marie-Rose Abomo-Maurin, Cécile Dolisane Ebosse, Andrea Cali e Mohammed Ait-Aarab ed è centrato sulla prima produzione romanzesca di Mongo Beti, fino ai testi virulenti degli anni 'Settanta, sulle sue satire e sulle narrazioni dell'universo coloniale. Il secondo capitolo, *Approches poétiques et politiques post-coloniales*, con interventi di Tunda Kitenge-Ngoy, Marcel Nouago, Mbaye Diouf, Auguste Léopold Mbondé-Mouangué e Jean-Marie Volet, legge l'opera di Beti in quanto denuncia del neo colonialismo e sulla rappresentazione dell'Africa delle indipendenze.

Chiude il volume una lunga testimonianza, a cura di Jean-Luc Raharimanana, di Odile Tobner Biyidi, moglie e importante collaboratrice di Mongo Beti. →

Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-33-X



9 788888 028330