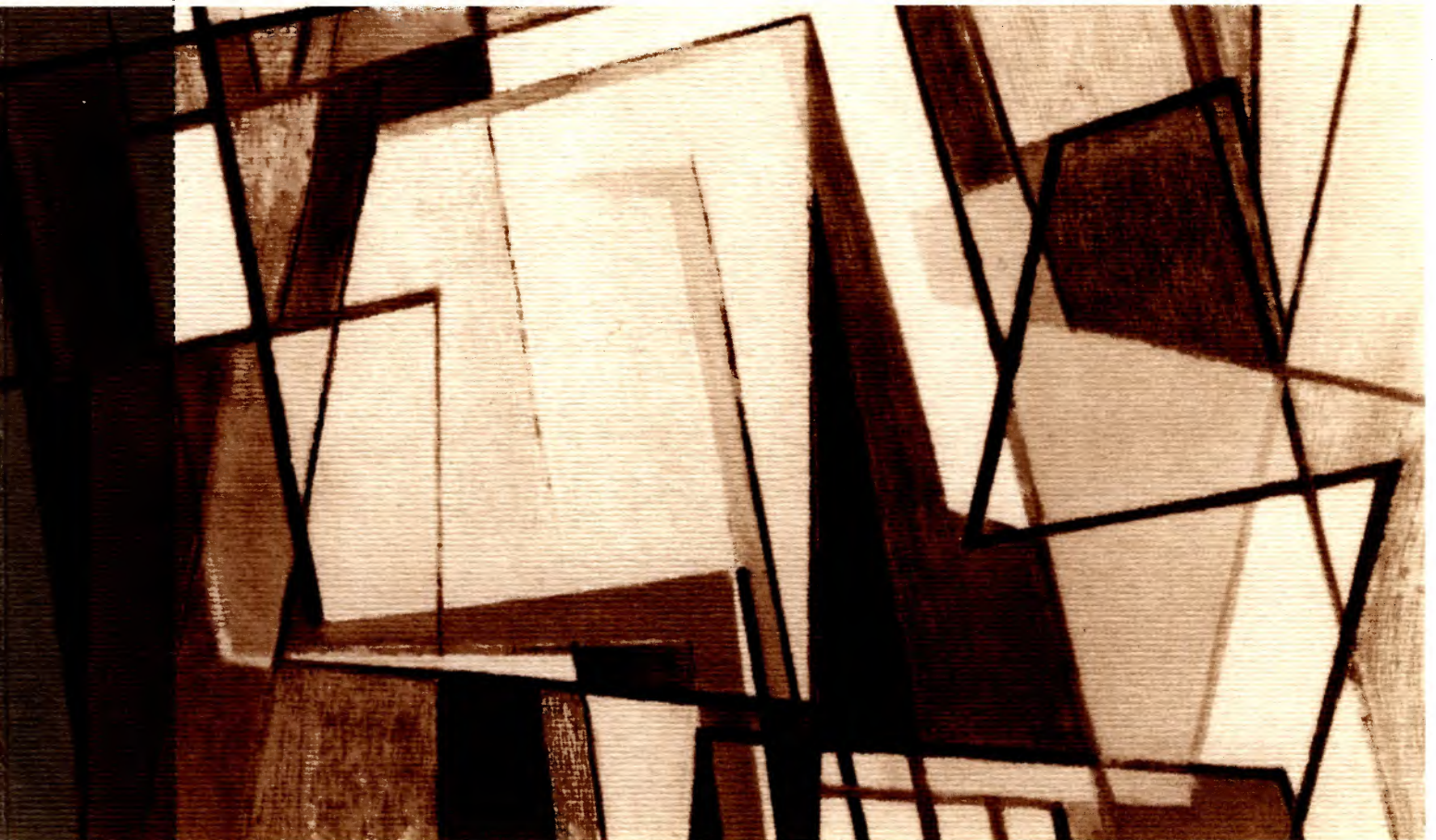


Il Tolomeo

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

01 10

XIII, primo fascicolo - ANNO 2010

STUDIUM
LA NUOVA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIO
LT2

XIII, primo fascicolo - ANNO 2010

Libro pubblicato con il sostegno del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali Università Cà Foscari Venezia

Il Tolomeo

N. 13, primo fascicolo - anno 2010
*Articoli, recensioni e inediti delle
 Nuove Letterature*

ISBN 978-88-88028-46-X

Copyright © 2010 - 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 Percopo
- 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

IDVISUAL - Padova
 www.idvisual.it

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

IL TOLOMEO RICORDA

- 5 Scompare il poeta della resistenza anti-apartheid Dennis Brutus (Itala Vivan)

INEDITI

- 7 *Trappists* di Joe Friggieri

PROSPETTIVE CRITICHE

- 8 John Kinsella and the Western Poetic Tradition (Cassandra Atherton)
11 Biancamaria Rizzardi, ed., *Il paesaggio immaginario: poesia contemporanea in lingua inglese* (Viktoria Tchernichova)

AFRICA

- 13 Andrea Calì, *Études sur le roman négro-africain* (Massimo Brunzin)
14 Alain Mabanckou, *Memorie di un porcospino* (titolo originale *Mémoires de porc-épic*) (Claudia Ortenzi)
16 Adaobi Tricia Nwaubani, *I Do Not Come to You by Chance* (David Newbold)

CANADA

- 19 Margaret Atwood: *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth* (Igor Maver)
21 Marie-Claire Blais, *La naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (Anne de Vaucher)

- 23 Lawrence Jeffery, *Per chi guarda nella stufa*, (Nicola Leporini)
25 Segnalazioni

EUROPA POSTCOLONIALE

- 26 Andrea Levy, *The Long Song* (Franca Bernabei)

INDIA E PAKISTAN

- 28 Shobhaa Dé, *India superstar. Da incredibile a inarrestabile* (Aelfric Bianchi)
29 Mohsin Hamid, *The Reluctant Fundamentalist* (David Newbold)
31 Alessandro Monti, Irma Piovano, Aelfric Bianchi, a cura di, *Chaltai hai: così va il mondo. Bollywood specchio dell'India* (Esterino Adami)
33 Suhayl Saadi, *Joseph's Box* (Esterino Adami)

IRLANDA

- 35 Jennifer Johnston, *Grace and Truth; Foolish Mortals; Truth or Fiction* (Francesca Romana Paci)
37 Eamonn Jordan, *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre* (Loredana Salis)
39 Robert Anthony Welch, *Constanza* (Giuseppe Serpillo)
40 Segnalazioni

MALTA

42 A Remarkable Collection (Paul Xuereb)

SCOZIA

44 Don Paterson, *Rain*, (Valerio de Scarpis)

45 Don Paterson in Conversation (Marco Fazzini)

CINEMA

50 *District 9* di Neill Blomkamp, Sony Pictures, USA
2009 (Luisa Pellegrino)

INTERVISTE

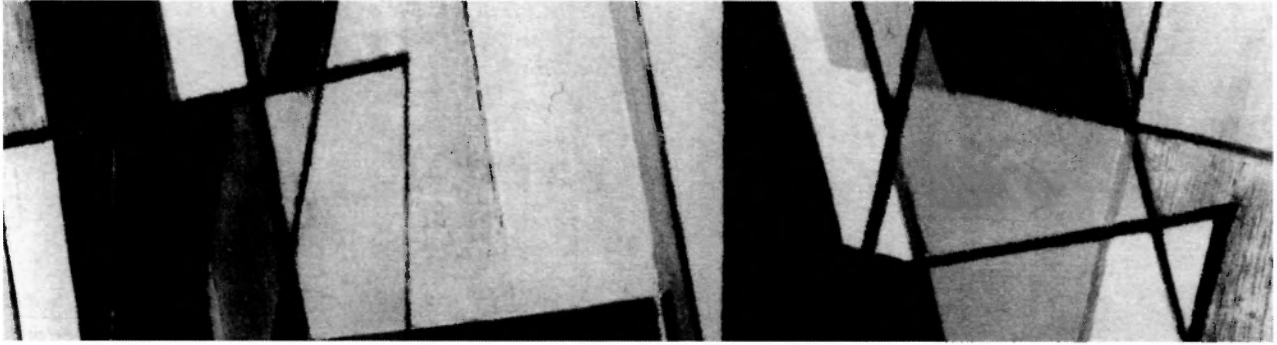
52 Omaggio a Mahasweta Devi (Anna Nadotti e
Carmen Concilio)

59 Interview with Athol Fugard, 2010 (Itala Vivan)

60 Interview with Ross Devenish, 2010 (Itala Vivan)

60 Zakes Mda. an interview (Elettra Tamborrino)

64 An Interview with Jean 'Binta' Breeze (Nicola
Leporini and Isabella Martini)



Scompare il poeta della resistenza anti-apartheid Dennis Brutus

Il 26 dicembre 2009 a Cape Town si è spento Dennis Brutus, uno degli intellettuali e resistenti sudafricani più noti sul piano internazionale. Era ritornato dagli Stati Uniti nel 1993, al tramonto di quell'apartheid che aveva avversato per tutta la vita, e non solo con le armi della poesia, poiché era sempre stato in prima fila nell'azione instancabile di lotta e denuncia. L'alta figura atletica, il candido sorriso affabile, la lunga capigliatura fluente che si era incanutita con gli anni facevano di lui un personaggio immediatamente riconoscibile alle assemblee e nelle dimostrazioni politiche, come pure ai convegni letterari: ma il suo aspetto dall'apparenza mite nascondeva un lottatore di ferro e un'oratoria accesa e abrasiva che sfoderava in difesa del suo Paese tormentato dalla violenza e dall'ingiustizia.

Era nato nel 1924 a Salisbury – allora nella coloniale Rhodesia del Sud, oggi in Zimbabwe – ma era cresciuto a Port Elizabeth e aveva studiato alle università di Fort Hare (riservata ai non bianchi: Brutus infatti era meticcio) e del Witwatersrand. Per quattordici anni fece l'insegnante e iniziò l'attività antiapartheid nel mondo dello sport, che lui riteneva dovesse essere il fulcro di una battaglia di libertà. Messo al bando dal regime di Pretoria, non cessò la militanza, e nel 1963 venne arrestato. Liberato dietro cauzione, fuggì in Swaziland di dove contava di dirigersi in Germania a incontrare il Comitato Olimpico, ma al confine del Mozambico fu catturato dall'esercito coloniale portoghese e consegnato nelle mani della polizia politica

sudafricana. Un tentativo disperato di fuga gli costò una pallottola nella schiena che lo colse in una via di Johannesburg, e quindi una condanna a otto mesi di carcere, dopo di che ottenne di lasciare il Sudafrica insieme alla moglie e ai sei figli con un permesso di sola uscita. Era il 1966 e segnò l'inizio di un esilio lungo trent'anni, prima a Londra e quindi negli Stati Uniti dove insegnò letteratura a Denver nel Colorado, poi alla Northwestern University in Illinois e infine alla University of Pittsburgh. Soltanto nel 1983 gli venne riconosciuto lo status di rifugiato politico, dopo un'aspra battaglia legale con l'amministrazione Reagan.

Attivo in numerose organizzazioni antiapartheid, Brutus si distinse particolarmente per l'attività all'interno del South African Non-Racial Olympic Committee (SANROC) che riuscì a far bandire il Sudafrica dai giochi olimpici a causa della politica di discriminazione razziale.

La sua militanza per i diritti civili e politici andò sempre di pari passo con la produzione poetica che informò di contenuti libertari e patriottici. Fu quindi un poeta eminentemente civile, anche se la sua scrittura andò cambiando negli anni e rivelò importanti influenze stilistiche e tematiche che gli venivano dalle frequentazioni e dai contatti internazionali, ma anche dalle esperienze di vita che lo portarono a rivedere i suoi concetti della funzione della poesia. La raccolta d'esordio, *Sirens, Knuckles, Boots* (1963), dalle tonalità sonanti e metalliche, rivela una predominante preoccupazione formale che egli stesso mise in discussione nel corso della sua esperienza di prigionia, approdando a una modalità semplice e diretta, monodiscorsiva e profondamente politicizzata in *Letters to Martha and Other Poems from a South African Prison* (1968). Negli anni, seguirono versi in cui l'ispirazione civile e l'assunto politico si combinavano con la malinconia e i sentimenti dell'esilio: *Poems from Algiers* del 1970 e *A Simple Lust* del 1973. Fu nel 1973, a seguito di un lungo viaggio in Cina, che Brutus si lasciò contaminare dalla maniera epigrammatica, come appare in *China Poems* del 1975. Vennero quindi le raccolte *Strains* (1975), *Stubborn Hope* (1978) e *Salutes and Censures* (1980), e, più innanzi, *Airs and Tributes* (1989), *Still the Sirens* (1993) e *Remembering Soweto* (2004). L'ultima maniera di Brutus si aprì sempre più a un equilibrio e a una maturità formale innervati dalla passione intellettuale ed etica.

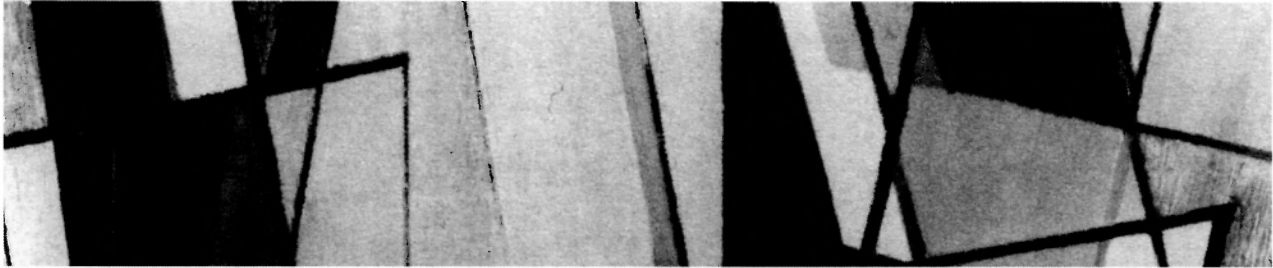
Se per molti poeti sudafricani di quel periodo venne conia-

Dennis Brutus

ta l'etichetta di *protest poetry*, Dennis Brutus, pur partecipando della loro ispirazione e sentendosi parte dei medesimi intenti di lotta politica, si distingue per l'originalità dei suoi timbri espressivi e per l'attenta e sempre sorvegliata riflessione formale. La sua scomparsa, che viene a poca distanza da quella del grande Spho Sepamla – la cui battaglia di resistenza si era svolta tutta all'interno del Sudafrica – segna un'ulteriore breccia nel muro della sto-

ria culturale sudafricana intrecciata con le trame dell'apartheid. La vicenda di Brutus, al pari di quella di altri scrittori dell'epoca, attende una rilettura serena e attenta che collochi la sua produzione nel quadro di una vicenda più ampia che non sia quella, immediata, della battaglia politica, e rivaluti equamente la limpidezza del verso ispirato dalla passione dell'ethos e della giustizia.

Itala Vivan



Trappists

.....

They walk the paths
of green-grey silence trapped by garden walls,
past rows of lichen-covered tree-trunks
summoned to secret prayer by the bell
at dusk and dawn
with threads of thought
unwoven and unspun
and piles of books still waiting to be read.

This is a cloistered life
where apples, peaches, grapes
have colour, shape and taste
but no familiar name, and there's no word
to tell the eagle from the owl
bread from stone
a baseball from a bat
warm life from frosty death
or to describe

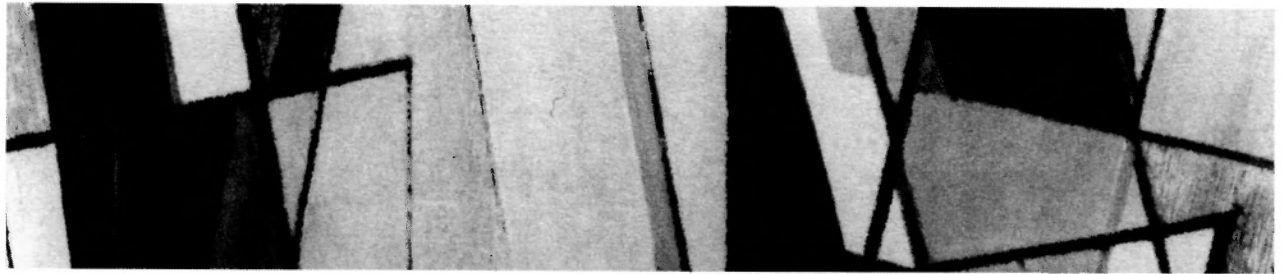
the breathless chase of lion hunting deer,
the fateful fall, the pounce,
claws tearing out the flesh
and blood-stained teeth
and mouth-hole dripping blood.

Is this the way
to nip desire in the bud
better to feel the lemon-scented breeze
ruffling the wheat on summer afternoons,
or to prevent
bad dreams from taking shape
on frosty nights
in wine-filled winter months?

The air is still now:
cicadas sing,
a rusty pulley creaks
on an uncovered well.
Miles away
trains rumble, shake the earth.

Joe Friggieri

prospettive critiche



Cassandra Atherton

John Kinsella and the Western Poetic Tradition: a review of *Shades of the Sublime and Beautiful* (come out of Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful With Several Other Additions*), facp, Freemantle, 2008.

.....

If you are looking for “nice nature poems neatly packaged”ⁱ John Kinsella’s *Shades of the Sublime and Beautiful* is not for you. If you are hoping to write a review of Kinsella’s poetry that will go unnoticed by the poet himself, don’t write it. However, if you are searching for the future of Australian poetry, Kinsella is there, at the heart of it. Even Harold Bloom will tell you that. He has long been a supporter of Kinsella’s poetry. In fact, Bloom edited and wrote the introduction to Kinsella’s *Peripheral Light: Selected and New Poems*. Brian Henry’s acerbic attack on the gatekeeper of the western canon, focuses on Bloom omitting Kinsella’s “reconsiderations of Australian history, myth, and legend”, which he sees as Bloom’s “lack of concern for Kinsella’s Australia.”ⁱⁱ He is also quick to argue that, “It is clear that Bloom is slotting Kinsella into his canon as the first and only Australian poet to deserve inclusion — an odd gesture considering his enthusiasm for Kevin Hart’s poetry.”ⁱⁱⁱ

But this is an even odder argument given that Bloom laid bare his choices for the Australian canon in 1999 with his *Western Canon*, (and his list does, indeed, include Kevin Hart.) So Bloom doesn’t need to “go to the library to research his topic,”^{iv} as Henry jibes, he has already discovered Australian poets, it is just that he only writes about those he sees as significant. Bloom substantiated his choices when I interviewed him in 2007 at his house in New Haven: “[Australia has had] Judith Wright, Alec Hope and Les Murray [although he] can be a very difficult personality. We have had our moments but still he is a very powerful poet. John Kinsella, I think, is potentially a great poet.”^v And he has endorsed Kinsella’s *Shades* with the testimonial: “John Kinsella is an Orphic fountain, a prodigy of the imagination . . . he frequently makes me think of John Ashbery: improbable fecundity, eclecticism, and a stand that fuses populism and elitism in poetic audience”.^{vi}

What is refreshing about Kinsella is that he is an Australian poet who can take his place in the Bloomian canon, a construct that seems to put so many reviewers on edge. Perhaps it is the tall poppy syndrome that influences such critics to argue that Kinsella should be contained, defined by and confined to Australia, when, in fact, he lives between Australia, America and England. His is currently Professor of English at Kenyon

College, Ohio; a Fellow of Churchill College, Cambridge University and Adjunct Professor to Edith Cowan University, Western Australia.

Kinsella doesn’t confine himself to the Australian landscape; the native flora and fauna, and he doesn’t forcefully or shamelessly promote Australia in his poetry. He is an Australian poet who doesn’t need to prove it with heavy-handed references to Eucalypts or koalas; because on some level, he is always writing about Australia. In fact, Kinsella is able to juxtapose Australia and his experiences of Australia with Europe and America. Do Australian writers and poets have to write very obviously about their homeland? Are we threatened by an Australian who doesn’t write about Australia, or worse still, a poet who doesn’t write solely about Australia? Certainly, if you look at some of the Australian literary awards, we are behind the times in our requirements for Australian content to win these prizes. For example, the Miles Franklin award doesn’t just go the most talented Australian writer, it is only awarded to a ‘published novel or play portraying Australian life in any of its phases’^{vii} and yet Miles Franklin spent the majority of her life in the US and England; a transcontinental author, as Kinsella is a transcontinental poet. Surely, that is what Bloom is emphasizing by placing him, not only alongside other

Australian poets, but by also including him in the greater western poetic tradition.

Bloom and Kinsella are alike. Among other similarities, both are insomniacs. Kinsella has written about his insomnia, and has stated, “i went twenty five years on two hours or less a night. i would also go for days with no sleep at all - once it was eight days straight, though i was somewhat insane at the end of this.”^{viii} Similarly, Bloom told me, “I don’t sleep. I’ve always been a bad sleeper”^{ix}, and this was supported by Kinsella’s knowledge that, “when he [Bloom] did that intro. for my selected poems he worked on it at 4 in the mornings (ie when he got up). i could relate to that! i love his drive!! brilliant literature mind.”^x Perhaps that is part of the reason why Kinsella has managed, in his reasonably short life, to publish more than thirty books, win numerous literary awards, edit the incredibly prestigious literary journal *Salt*, and be consultant editor to journals such as *Westerly*, *Overland*, *The Kenyon Review* and special editions of *Poetry* and *TriQuarterly*.

Kinsella is an enigmatic and charismatic figure, returning emails deep in the insomniac night; they can be best described as e.e cummings-like emails from ‘jk’. He has a wonderful way of drawing you in; of inviting camaraderie. In these emails he reminded me that poetry, as a form of anti-sleep, has long been his passionate distraction. When an ‘over-enthusastic’ psychiatrist wanted to ‘wire him up’ to ‘see what made him tick’, he politely declined.^{xi} Because Kinsella is the creator, not the Prometheus. He is a kind of Dr Frankenstein of poetry, stitching together meaning from a range of different sources and bringing them to life with his electric poetry. In *Shades*, Kinsella draws on Edmund Burke’s *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful With Several Other Additions* to meditate on the ‘deliciousness’ and ‘terror’ of contemporary existence. He even references Mary Shelley in the Divinyls-

esque entitled poem, ‘Nyctalopia: pain and positive pleasure’. Shelley takes her place beside Strinberg, ‘the homeless from New Orleans’, ‘refugees, evacuees’ and even Paterson’s *Curse*, illuminating Kinsella’s cosmopolitanism, but more importantly, demonstrating that he is anything but ‘blind’ to the enduring relationship between joy and pain in a post-Romantic context. He salutes Milton’s sonnet, ‘On His Blindness’, but with ‘chemiluminescence’ directed towards, among other things, the affects of modernity on the landscape, in the form of a ‘curse’.

The eye, vision and blindness all feature in Kinsella’s *Shades*, encouraging us to open our eyes to ‘the broader implications...of continental subjectivity’: as Emily Apter defines it, “negotiating Eurocentric theories of the subject across nations in the wake of post-colonial theory”^{xii}. Kinsella dedicates *Shades* to Apter, confirming that we are “not seeing” the destruction of, among other things, the “life forms [that] are vanishing, landmasses are eroding, holes are widening in the ozone, and nations subsist[ing] in a state of increasing mineral depletion.”^{xiii}

Therefore, to see *Shades* as responding solely to Burke’s *Sublime and Beautiful*, would be to miss the many different sources, that Kinsella is indeed referencing in his poetry. In this way, *Shades* becomes a kind of ‘Waste Land’, where Kinsella exposes the pollution and the physical harm wreaking havoc upon the land. In ‘Ugliness – A Vision’, Kinsella attacks,

The terror of road-widening

to lessen the death toll, tricks

of the developer popping up like the exquisite

sense of losing control as you round the corner.

And then in ‘Deluge (cant)/The Eye’, he questions,

What gaze owned by fixation
on gauze covering,

through a black veil the white moons
shifting

as caught out, makes apprehension?

These poems redefine the terror of ignorance. In them, Kinsella uses images such as “sodden fleece/trailing out ribcage, resolved internal organs” and “macarised blood on teeth as ugly as.../and souveniring a rabbit’s foot”, to point to a very different kind of experience involving the sublime. Shelley’s awe and the experience of the sublime initiated by Mont Blanc in his ‘lines written in the Vale of Chamouni), are redefined in a sublime that is now experienced as pollution, destruction and unnatural scars in the earth that cannot heal.

By invoking the name of Burke in the title of his book, Kinsella, by extension, references the Romantic poets and classic moments of the sublime experienced by Shelley in ‘Mont Blanc’ and Wordsworth in ‘Tintern Abbey’. In particular, Kinsella’s *Shades* responds and recreates Keats’ oeuvre, (specifically ‘Ode on Melancholy’) for a contemporary audience, demonstrating the ways in which joy and grief are irrevocably linked. Kinsella’s poem, ‘Joy and Grief’ most obviously updates Keats’ ode. This poem begins with an epigraph taken from a *Sydney Morning Herald* travel excerpt and alerts readers to a dog cemetery in a “little wheatbelt town” of Corrigin. It states, “Thus very human looking grave-stones are dedicated to ‘Dusty’, ‘Rover’, and ‘Spot’.” And the cemetery is described as “both fascinating and bizarre”. Joy and grief are experienced in this place where man’s best friend finds his eternal rest, a reminder of both the connection between human and animal, and of mortality:

Stephen’s

old working dog Shep

never make it as a worker

prospettive critiche

because of a crippled back leg,
the original owner
wanting to shoot it
straight after the accident ...
in dog years,
he's 105 years and counting,
and his loss one day will be a loss
equivalent to the loss
of almost one of us, almost...

It is a Byronesque moment, reminiscent of Byron's "Epitaph to a Dog". There is a memorial to the famous Newfoundland dog, Boatswain, whom Byron nursed through rabies:

Near this spot

Are deposited the Remains of one

Who possessed Beauty without
Vanity,

Strength without Insolence,

Courage without Ferocity,

And all the Virtues of Man without
his Vices.

This Praise, which would be unmeaning
Flattery

If inscribed over human ashes,

Is but a just tribute to the Memory of
BOATSWAIN, a DOG

Who was born at Newfoundland,
May, 1803,

And died at Newstead, Nov 18th,
1808.

The dog cemetery at Corrigan is similarly moving. Kinsella uses the 'red neck' both literally as the sun burns his neck, and metaphorically as we have come to associate the redneck with utes and working dogs. Kinsella also states:

(Australia Rules is big there as here,
as in Corrigin,

and if the term 'redneck' finds its origin

with Scottish lowland Presbyterians

making their blood-writ red-rag
around the neck rejection

of the Church of England, dashing to
Ulster and the North Americas,

so the Irish have something to do
with it here,

despite the English-sounding names
of the landowners

and many of the workers...)

Therefore, "out of the bizarre,/the redneckery of the dog cemetery" Kinsella finds a way to ask forgiveness as his "neck grows malignly red clearing the firebreaks,/where Shep hangs out/keeping his eye on the action: his joy". Again, the image of the 'eye' and 'keeping [an] eye on the action' is significant. This time, it is Shep's eye, it is the dog's joy, but it is mixed up with the idea that cemeteries and grieving are caught up with the human experience. Kinsella points out the importance of animals and the joy they give us is perhaps worth the intense grieving that comes close to the mourning of a human family member.

Kinsella redefines the sublime for the contemporary reader. His Mont Blanc is the Western Australian wheatbelt, and Kinsella is intent on demonstrating in *Shades* how awe is irrevocably linked to viewing something that has been ravaged and polluted. In this way the Romantic underbelly is exposed and tradition is redefined as a contemporary nightmare.

Editorial quips that Brian Head's book on Australian intellectuals would be "very slim", at the time of publication, reinforced the concept of Australia as anti-intellectual. In light of this, it is refreshing that Kinsella

has not bent to Australia's apparent disdain for intellectualism. He uses a full and rich vocabulary in *Shades* and his scientific and mathematical knowledge are celebrated alongside his obvious proficiency with literary theory. However, let the reviewer beware, Kinsella is not averse to responding to published reviews of his books: "My *Shades* book has absolutely no connection with the Language school, and anyone who has any knowledge of that would find the reviewer's comments laughable." Although his poetry has entered the public domain, Kinsella's obiter dicta dominates interpretations of his work. Perhaps, in light of this, Kinsella should be read not only as a poet, but as a public intellectual. ▢

ⁱ John Kinsella, 'Response', *Overland* 193, Summer 2008.

ⁱⁱ Brian Henry, 'Bloom's Kinsella: The Politics of Selection in *Peripheral Light*' *Jacket* 27, April 2005.

ⁱⁱⁱ Brian Henry, 'Bloom's Kinsella'.

^{iv} Brian Henry, 'Bloom's Kinsella'.

^v Cassandra Atherton, 'Deep Subjectivity: Harold Bloom' *The University of California's Writing on the Edge*, Spring, 2007: 31-41.

^{vi} Panmacmillan website: <http://www.panmacmillan.com/titles/displayPage.asp?PageTitle=Individual%20Title&BookID=404951> <last accessed 14/4/2009>

^{vii} Australian Government, culture and recreation portal: <http://www.cultureandrecreation.gov.au/articles/milesfranklin/> <last accessed 14/4/09>.

^{viii} John Kinsella in an email to Cassandra Atherton at the time of the University of Melbourne 'Refashioning Myth' conference, October 19, 2008.

^{ix} Cassandra Atherton, 'Deep Subjectivity: Harold Bloom'.

^x John Kinsella, email to Cassandra Atherton.

^{xi} Kinsella to Atherton, email.

^{xii} Emily Apter, 'The Aesthetics of Critical Habitats', *October Magazine*, Winter 2002, No 99.: 21-44.

^{xiii} Apter, 'The Aesthetics of Critical Habitats'.

Viktoria Tchernichova

Biancamaria Rizzardi, ed., *Il paesaggio immaginario: poesia contemporanea in lingua inglese*, Supplemento a *Soglie. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria*, anno XI, n. 1, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2009, pp. 129

.....

“A song stained with the stain of chlorophyll”: il paesaggio nella poesia contemporanea in inglese.

Il paesaggio immaginario: poesia contemporanea in lingua inglese è il secondo supplemento alla rivista quadrimestrale *Soglie* (XI, n. 1, 2009) dedicato alla poesia contemporanea anglofona. Se nel primo caso si trattava di una raccolta di saggi e liriche incentrate sulla *Persistenza della poesia e distruzione del mondo* (2001, a cura di Elsa Linguanti), sulla funzione dell'arte nel mondo contemporaneo e sui processi distruttivi che lo caratterizzano, *Il paesaggio immaginario* si offre come un'antologia di testi poetici accomunati dalla prospettiva tematica del paesaggio e focalizzati sul rapporto degli autori con la terra e con le storie in essa contenute. La scelta del paesaggio quale criterio discriminante nella selezione dei testi, come spiega nella Prefazione la curatrice del volume, Biancamaria Rizzardi Perutelli, nasce dalla convinzione che il “luogo non solo contenga delle narrazioni, ma anche che i luoghi costruiscano i loro racconti, sappiano raccontare storie meglio dei personaggi”. Le poesie raccolte si percepiscono, in tal senso, come tasselli distinti di un mosaico globale, ognuno dei quali racconta la “sovrapposizione tra l'idea dell'immagine poetica come prodotto del luogo, e allo stesso tempo del luogo come archivio dell'immagine poetica”.

Suddiviso in otto sezioni, dedicate rispettivamente all'Africa, Australia, Canada, Caraibi, India, Irlanda, Nuova Zelanda e Scozia, il volume presenta, con il testo a fronte, una selezione lirica di alcune delle voci più significative del panorama lette-

rario del secondo Novecento, perlopiù inedite in Italia. L'attenzione posta sulla specificità del tradurre la poesia di lingua inglese, sul tentativo di in-sciverla nella nostra cultura letteraria, senza tuttavia cedere all'impulso di naturalizzarne il linguaggio fortemente marcato, le coloriture autoctone distintive e riconoscibili, si impone così come un leitmotiv che accompagna la lettura dei testi e che, non in ultimo, rispecchia anche il progetto culturale alla base del Master in Traduzione di testi Postcoloniali dell'Università di Pisa i cui allievi hanno curato la versione italiana.

Il volume è particolarmente interessante per chi privilegi un approccio comparatistico alla letteratura contemporanea in lingua inglese, poiché un'analisi attenta dei testi selezionati consente di individuare il delinearsi di percorsi tematici, l'emergere di metafore dominanti, l'iterazione di determinate immagini, il richiamo a *tópoi* specifici, che accomunano i poeti inclusi nella raccolta, rivelando così un'ontologia nutrita di un rapporto di connessione e contrappunto con il mondo di cui siamo parte.

Sfogliando, in una rapida visione d'insieme il volume, ci si avvede che una delle immagini metaforiche più dense di significato è quella dell'albero che occupa una zona interstiziale, *in-between*, tra il suolo e il cielo, è ben radicato nel passato, di cui custodisce le storie, ma tende contemporaneamente verso il futuro, coniugando sincreticamente elementi autoctoni e estranei. Così, il seme freddo delle cicadi in “The Cycads” di Judith Wright, “Their smooth dark flames flicker at time's own root. / Round them the rising forests of the years”, affonda le sue radici nella mente dell'io poetico, intrecciando, come del resto accade in “A Letter From Amsterdam” di Fay Zwicky, paesaggio, tempo e memoria. L'eucalipto, piantato da missionari australiani sul suolo indiano diventa, in “Hill Travel” di Tishani Doshi, simbolo del processo sincretico di appropriazione e trasformazione (“How simple really, to begin eternity, / Call the things of the ground your own”), oppure di un continuo, ricettivo e inarrestabile rinnovamento in “Walking the Bush”

di Basil Dowling: “Odour of mould envelops all / With messages of death, yet life / Is riotous and rife. / Trees live on where they fall / And in decay immortal grown / Flourish with new foliage not their own”.

Una inesauribile e costante rigenerazione è al centro di testi come “Bogland” di Seamus Heaney e “The Discovery” di Gwendolyn MacEwen, in cui l'io poetico afferma “do not imagine that the exploration / ends, that she has yielded all her mystery / or that the map you hold / cancels further discovery”. Si tratta di testi che biasimano l'aridità di certi modi di raffigurare, definire e catalogare il mondo e privilegiano una tassonomia incompleta e flessibile. Così, la torbiera, “Melting and opening underfoot, / Missing its last definition / By millions of years”, custodisce nei suoi innumerevoli strati le storie del passato, pur restando, in ultimo, enigmatica e inconfondibile: “The bogholes might be Atlantic seepage. / The wet centre is bottomless”. L'idea di porsi nei confronti del mondo da una prospettiva di attenzione e ascolto che non ha nulla a che vedere con il solipsismo egologico di cui sono spesso intrise le raffigurazioni topografiche e la nominazione dei luoghi, ritorna in “Islands” di E.K. Brathwaite, testo in cui vengono messi a confronto due modi diversi di leggere la mappa delle Antille, rappresentate, da un lato, come “rocks, history's hot / lies, [...] the sun's slums” e, dall'altro, come “Jewels, / if there is de light / in your eyes”.

La riguardosa attenzione per la complessità del reale e l'imperativo di porsi nella dimensione dell'ascolto che emergono dal testo di Brathwaite accomuna la prospettiva del poeta caraibico, quella del sudafricano Chris Zithulele Mann, che in “Naturalists” privilegia una visione del mondo a partire dal basso, dalle piccole creature, dal non-umano, e quella del poeta scozzese Norman MacCaig, il cui “A Man in Assynt” biasima ogni approccio al paesaggio connotato da brama di possesso.

Il binomio uomo/natura, descritto talvolta, come in “Bushed” di A.E. Birney, attraverso metafore tratte dal campo semantico del combattimento,

sfocia spesso in una fusione, in un vero e proprio scambio di emozioni, come accade ad esempio in "A Man in Assynt" di MacCaig, in una metamorfosi, come in "Nature Poem" di John Burnside, oppure in uno scambio di liquidi, come in "Summer" di P.K. Page ("I grazed the green as I fell / and in my blood / the pigments flowed like sap") in cui il canto, la poesia, è "stained with the stain of chlorophyll / was sharp as a whistle of grass / in my green blood".

Un'interrelazione analoga tra la poesia – intesa qui come preghiera e strumento di divinazione – e l'elemento naturale della pioggia, costituisce il nucleo semantico di "Keith Jarrett - Rainmaker" di Lorna Goodison e di "Rain" di Hone Tuwhare. Analogamente, in "An Irish Lake" di W.R. Rodgers e in "Waiwera" di W.K. Smithyman, il valore redentivo del paesaggio e della poesia si scontrano con l'aggressività, l'intolleranza e la prevaricazione tipiche del mondo contemporaneo, un mondo in cui la guerra e l'amnesia storica, al centro di "Remembrance" di Mamang Dai, determinano la fuga degli dei e, di conseguenza, un ineluttabile impoverimento del presente:

"Why did we think ritual gods would survive / deathless in memory, / in trees and stones and the sleep of babies. Now, when we close our eyes / and cease to believe, god dies".

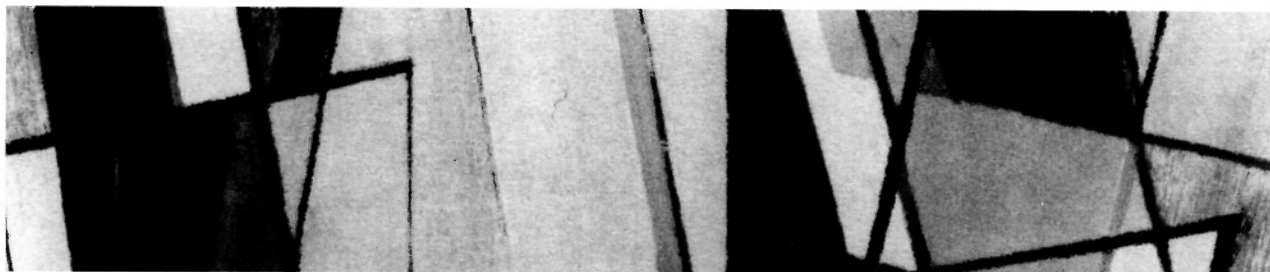
La talvolta difficile coesistenza di culture e tradizioni diverse emerge come il nucleo tematico forte in poesie come "Welcome to Zimbabwe (Land of Contradictions)" di Albert Nyathi, in "We Are Going" di Oodgeroo Noonuccal, "Christmas" di Janet Frame, "The Flowers of Scotland" di Edwin Morgan e "Melbourne" di Wallace-Crabbe, in cui la voce poetica osserva con cinismo come "Ideas are grown in other gardens while / This chocolate soil throws up its harvest of / Imported and deciduous platitudes", ma anche, con toni più soffusi e crepuscolari, nella poesia "House of a Thousand Doors" di Meena Alexander.

L'interrelazione tra contesto-autore-opera, o tra luogo-poesia-poeta viene, infine, raffigurata ricorrendo al topos del viaggio, che può essere un viaggio per mare, come accade in "Kirkby's Sky" di Joe Rosenblatt e in "The Harbour" di Derek Walcott in cui il paesaggio entra direttamente nella pagina e si fonde con i versi

("Braving new water in an antique hoax"); un viaggio attraverso le zone rurali lo si percorre in "Only the Blackest Stones" di Sujata Bhatt, oppure ancora, si può trattare di un viaggio metafisico attraverso il tempo, intrinsecamente legato, in "Abiku" di Wole Soyinka, alla ricchezza delle tradizioni autoctone.

Emerge così la predilezione per un'arte che investiga e celebra la natura del mondo, tentando di parlare dalla prospettiva del mondo stesso e non dal punto di vista di chi lo percepisce, una poetica che tende a forme d'arte in grado di preservare la percezione dell'intrinseca molteplicità dell'essere, contro il grande pericolo della *single-mindedness* e di una visione omo-fonica del mondo. Ciò che rende interessante l'antologia coincide proprio con l'offrire al lettore italiano numerosi spunti di riflessione su un argomento così complesso e attuale come l'urgenza di sviluppare una *Weltanschauung* ecologica e sistemica, una visione del mondo intesa, nei termini di Gregory Bateson, come spazio culturale in cui si valorizza la coesistenza di pluriversi e la costante contaminazione dialettica di mondi intermedi. –

africa



Massimo Brunzin

Massimo Brunzin: Andrea Cali, *Études sur le roman négro-africain*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 162
.....

Partendo dalla premessa - ampiamente condivisa - che il genere romanzenesco è un genere letterario sconosciuto nell'Africa tradizionale, molta critica insiste sul ruolo del contesto storico nel fenomeno della nascita del romanzo, vedendo in questo il frutto delle nuove strutture sociali e non solo il risultato un processo formativo e cognitivo di tipo occidentale. Se il romanzo è il risultato del tentativo di tradurre le trasformazioni in atto nella società africana, il problema è valutare come e in che misura lo sviluppo del romanzo africano corrisponda - o segua - l'evoluzione della società africana.

Per una migliore comprensione del processo, la critica parte dalla collocazione dell'artista all'interno della società di tipo tradizionale anteriore alla tratta degli schiavi e ne segue il passaggio all'interno di una società moderna di tipo capitalistico. In questo senso l'artista tradizionale è l'espressione di una società, volta a salvaguardare essenzialmente la coesione del gruppo. Espressione di un mondo omogeneo in cui viene praticata un'economia di sussistenza, e in cui il commercio, seppur attivo, non genera un'economia di mercato, la

società tradizionale è gerontocratica e gli anziani vegliano sul rispetto dei costumi e sul buon funzionamento di una realtà giudicata come soddisfacente.

La funzione dell'artista all'interno di questo tipo di universo chiuso è quella di consolidarne l'omogeneità, di educare l'individuo secondo regole precise al fine di permettergli il migliore inserimento nella società. La letteratura che egli trasmette deve insegnare l'origine del mondo, i gesti fondamentali da ripetere e le modalità per conseguire gli avanzamenti sociali. Infatti i miti, le epopee, i racconti, i proverbi e quant'altro insegnano l'adeguamento fra gli uomini e il loro mondo: le narrazioni, se possono criticare alcune tare della società, lo fanno all'interno di certi limiti. Il loro progetto non è mai quello di minare il sistema che, alla base, sembra essere soddisfacente per ognuno. In sostanza l'idea è che il contesto africano precoloniale abbia naturalmente generato una letteratura che gli si confaccia.

Ora, affinché potesse nascere e svilupparsi il genere romanzenesco in Africa è stata indispensabile non tanto una sua importazione quanto la presenza di una serie di condizioni derivanti da una nuova configurazione socio-economica, nella fattispecie dalla colonizzazione. Questa si è rivelata come il vero motore della trasformazione. Imposta come un sistema economico, politico, sociale e culturale, fin dall'inizio impegna le

società agricole o pastorali di sussistenza in un sistema di produzione per il mercato, per di più estroverso, le cui conseguenze sono incalcolabili per le società tradizionali. A tale dinamica corrisponde la dissoluzione delle tradizionali strutture comunitarie e, parallelamente, una progressiva perdita di potere, di identità e di comprensione. Questo enorme sconvolgimento, in cui tutti gli equilibri vengono rimessi in discussione, ha delle ripercussioni che si riflettono anche a livello narrativo. Le risposte contenute nei miti e in genere negli altri testi sono incapaci di spiegare i radicali - e drammatici - mutamenti in corso e si rende necessario ricercare altre soluzioni, altre risposte ai nuovi problemi con i quali l'individuo deve confrontarsi. Lo scrittore, o più precisamente il romanziere, è colui il quale acquisisce la libertà e l'iniziativa ideologica che permettono di rompere con le forme letterarie tradizionali, le quali non coincidono più con il mondo moderno. Sembrano dunque essere queste le condizioni che hanno originato il romanzo in Africa.

È precisamente in questo filone della critica che si inseriscono i nove saggi che compongono il volume di Andrea Cali, *Études sur le roman négro-africain*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 162. La narrativa dell'Africa subsahariana - perlomeno a partire dagli anni '50 - ha avuto infatti come oggetto quasi esclusivo la rappresentazione della propria società, secondo

forme e modi specifici alla poetica di ciascun romanziere. Di qui l'interesse del volume di Andrea Cali che raccoglie le analisi di alcune fra le narrazioni che hanno maggiormente scandito le mutazioni e il collasso della società nell'Africa subsahariana negli ultimi sessant'anni.

Di questi saggi ricordiamo in ordine l'analisi del romanzo *Ville cruelle* di Mongo Beti (1954) - aspra critica al regime coloniale - di cui il critico evidenzia le strategie stilistiche messe in opera per rappresentare l'ideologia della colonizzazione. E poi *Les bouts de bois de Dieu* di Sembène Ousmane (1960) - operaio, narratore e cineasta -, nella cui pubblicazione Cali vede la transizione da quell'ideologia che caratterizza le narrazioni degli scrittori che con Fanon chiama *assimilés* - ancora legati al regime coloniale - a quella degli scrittori *engagés*, che ne denunciano invece gli abusi e l'illegittimità. A seguire una lettura di *Perpetue et l'habitude du malheur*, ancora di Mongo Beti (1974), sulla disillusione per i nuovi regimi, in cui Cali mostra come Beti abbandoni l'ironia e la leggerezza con cui nei primi testi indagava sulla società coloniale per rappresentare la tragicità delle nuove indipendenze. È interessante vedere poi come Cali si pone nei confronti di *L'aventure ambiguë* di Cheikh Hamidou Kane (1961). Fortunato romanzo d'iniziazione, esemplare nel rappresentare la crisi d'identità e le tensioni provocate dall'oscillare fra spiritualismo tradizionale ed educazione europea; tuttavia, secondo il critico, offre una visione parziale, in quanto vede nel ritardo della cultura tradizionale non una conseguenza della colonizzazione, ma solo un effetto dello spiritualismo conservatore. Il romanzo di Aminata Sow Fall, *Douceurs du bercail* (1993), viene letto come una "sorte de manifeste du renouveau de tout un peuple contre les humiliations qu'il a subies, contre la tentation d'une réussite facile dans une société de l'apparence, contre le déracinement de plus en plus généralisé" e come un atto di denuncia verso una certa tendenza africana ad abbandonare i valori tradizionali. Il saggio sulla narrazione del genocidio

ruandese, *Murambi, le livre des ossements* di Boris Boubacar Diop (2000), è un'attenta contestualizzazione e una riflessione sulla figura del testimone, sulla sua efficacia e legittimità e sulle modalità narrative per "raconter l'inénarrable". Chiude il volume una riflessione sulle differenti modalità di rappresentazione della violenza - nello specifico dei conflitti che squassano il Congo Brazzaville con gli *enfants-soldats* dei romanzi di Alain Mabanckou, *Petit-fils nègres de Vercingétorix* (2002) e Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant* (2002). -

Claudia Ortenzi

Memorie di un porcospino
Alain Mabanckou, *"Memorie di un porcospino"*, (titolo originale *Mémoires de porc-épic*)
Morellini Editore, Milano 2009
traduzione di Claudia Ortenzi e Michele Simeoni

Memorie di un porcospino, romanzo della letteratura mondo.

Il 16 Marzo del 2007 appare su *Le Monde* un manifesto per una *littérature monde en français*, con il dichiarato intento di promuovere un nuovo modo di concepire e visualizzare quella letteratura che viene genericamente definita come "francofona". Alain Mabanckou è una delle principali firme del noto manifesto, e non è un caso che la pubblicazione di *Memorie di un porcospino* risalga solo a un anno prima. Il romanzo prosegue infatti quella linea tematico-stilistica inaugurata da *Verre Cassé* e di cui il manifesto rappresenta l'approdo concettuale, autorizzandoci a considerare *Memorie di un porcospino* un esempio emblematico della "letteratura mondo" rivendicata dall'autore. Il testo è infatti privo di punti di riferimento stabili, muovendosi tra gli spazi culturali e geografici dell'Africa, della Francia, dell'Europa, tra barlumi di Sudamerica, di America e di mondo, per poi tornare in Congo, oscillando

tra i quattro punti cardinali in un contesto più da racconto filosofico che non da romanzo in senso stretto. È in questa liminarietà la chiave della letteratura mondo, volta a smantellare le categorie stantie che vorrebbero rinchiodare un'opera letteraria all'interno del contesto a essa più vicino, con il rischio di soffocarla, colpevolizzando qualsiasi tentativo di esulare da esso e rielaborare invece altre fonti culturali e intellettuali.

In *Memorie di un porcospino* l'Africa è prima di tutto nell'ambientazione (la storia si svolge nella Repubblica del Congo) e immediatamente nell'approccio stilistico: la prima caratteristica che si impone allo sguardo e lo disorienta è la totale assenza di segni di interpunzione, fatta eccezione per la virgola, facendo della prosa la trascrizione di un lungo racconto in cui le uniche pause (gli spazi vuoti del testo) coincidono con il respiro del narratore, che prende fiato per riordinare le idee o per vincere un momento di emozione. Questa marca stilistica, insieme alle ripetizioni di termini nello stesso periodo, o ai registri colloquiali, o ancora alle formule fisse ricorrenti (come la frequentissima «cugini primi delle scimmie», epiteto preferito del porcospino per riferirsi agli uomini), sono un richiamo continuo alla tradizione orale africana. Allo stesso modo lo è rendere protagonista del romanzo un porcospino che narra in prima persona le sue memorie a un baobab. Il porcospino confessa subito di essere stato il *doppio nocivo* di un essere umano, il giovane Kibandi, legandosi alla leggenda africana che a ogni uomo venga attribuito un doppio alla nascita. Significativo è che a far scaturire il doppio dell'uomo sia il mayamvumbi, una bevanda allucinogena dell'Africa centro-occidentale cui sono tradizionalmente associati poteri sovranaturali e usata nei riti di iniziazione, capace di provocare quell'ebbrezza necessaria affinché possa aver luogo lo sdoppiamento dell'uomo nel suo lato istintivo e bestiale. Ma la cornice africana tradizionale non ha il tempo di essere tracciata che già l'autore si diverte a divergere da essa. Pur se attingendo da un contesto molto tradizionale, Mabanckou, auto-

re cosmopolita che vive tra Parigi e Los Angeles, in realtà sottolinea come il doppio non sia un patrimonio solo africano ma, anzi, un'idea che compare in tantissimi classici della letteratura occidentale, riallacciandosi al *topos* del doppio e dell'altro. Nel corso del racconto incontriamo numerosi omaggi, espliciti e meno espliciti, ad alcuni grandi autori, da Poe a Marquez a Hemingway. Il lettore scopre così che, inaspettatamente, il porcospino ha letto molto e ha familiarità con i classici della letteratura mondiale, prima fra tutti la Bibbia, di cui non esita a dare interpretazioni personali e ironiche nel corso di lunghe digressioni. Si è formato delle opinioni molto precise sui cliché culturali occidentali e prende spunto dalla sua vicenda personale per criticarli. Attenzione però, il nostro pungente porcospino non lascia scampo a nessuno. L'autore conferisce infatti un taglio nettamente ironico al romanzo, permettendo al porcospino di lanciare invettive e giudizi irriverenti contro diverse categorie di personaggi. Il suo è un punto di vista fuori dal coro, critico nei confronti degli uomini, questi «bipedi dotati di linguaggio», che «hanno un bel giurare sulla testa dei loro morti o in nome del loro Onnipotente, [...] ma un giorno o l'altro finiscono per tradire la loro parola perché sanno che la parola non vale niente, impegna solo quelli che ci credono» (p.19), nei confronti della superstizione degli abitanti del villaggio «che accusavano a torto un mostro mezzo umano e mezzo animale e il cui stomaco era profondo quanto il pozzo della loro ignoranza» (p.16), o degli stessi animali, come gli uccelli di Mossaka, e in particolar modo «i passerii, gli uccelli più stupidi di questo paese», (p.42). Se un simile uso funzionale dell'ironia allinea il romanzo al filone del racconto filosofico, in altri punti ritroviamo invece un gusto che si avvicina di più al comico, nella descrizione di scene grottesche da genere noir, quasi pulp. A innescare l'effetto è, ad esempio, l'inglobare un registro colloquiale in un registro formale, o viceversa, quando il porcospino ricorda che i maschi [delle scimmie] nelle loro dispute assomi-

gliano agli umani, «soprattutto quando questi antropoidi si distraevano con le caccole del naso, si grattavano i genitali, si annusavano le dita», prima però di «esprimere il loro disgusto», (p.17).

Queste caratteristiche fanno del porcospino un personaggio controverso, non classificabile, perché non appartenente a nessun mondo, anzi rigettato sia da quello umano che da quello animale, da entrambi bandito perché in entrambi «illegale»: deve sapersi *muovere nella notte*, nascondersi dagli uomini in quanto doppio nocivo, esecutore perciò, per conto del suo padrone, di efferati delitti, e denigrato dagli animali perché avvicinosi al mondo ridicolo dell'uomo. Costretto ad abbandonare le sue origini, è poi impossibilitato a trovare una nuova patria.

Il suo controverso punto di vista è indice della sua controversa natura. Viene infatti da chiedersi se il porcospino sia più uomo o più animale, poiché nelle abilità, nel modo di pensare, nell'evolversi della sua personalità diventa sempre più umano, come lui stesso riconosce («mi sono vergognato di me, il lato umano prendeva sempre più il sopravvento sulla mia natura animale», p.27). Delitto dopo delitto, scopre il mondo delle emozioni, come il rimorso e la vergogna, mentre il giovane Kibandi regredisce sempre più nella sfera bestiale e smette di interrogare la sua coscienza. Allo stesso modo, controversa è la natura morale del nostro protagonista. Né buono né cattivo, un anti-eroe che confessa sin dall'inizio di aver compiuto atti atroci, per aver seguito la sua natura; ammette che la sua storia è una storia del male, ma non sembra sentirsi in colpa per questo. Nonostante non vada fiero delle sue azioni, è consapevole che il passaggio attraverso il male sia stato, se non necessario, sicuramente interessante, perché gli permette di raccontare una storia, quando invece nel bene non c'è niente da raccontare: «non avrei avuto nulla da raccontarti oggi se fossi stato uno di quei doppi pacifici senza una storia, senza nulla di eccezionale», p. 14.

La figura del porcospino si presta a essere considerata come una figura di

frontiera, la proiezione letteraria della condizione dell'uomo contemporaneo alla ricerca di una sintesi delle realtà culturali di cui ha esperienza, sintesi che nutre l'ispirazione stessa della «letteratura mondo».

Un porcospino come doppio nocivo di un uomo, un lungo racconto ambientato in Congo ma ricco di digressioni filosofico-antropologiche e di citazioni letterarie occidentali; a questi ingredienti si aggiunga un'altra trovata geniale, quella della figura del governatore dei porcospini, i cui discorsi sono ricordati dal protagonista nel corso del racconto. In queste invettive moraleggianti, in cui tenta di «indottrinare» la comunità dei porcospini impartendo regole comportamentali e consigli di vita, il governatore si esprime citando precisamente le favole più celebri di La Fontaine, senza che però queste vengano rese esplicite. Si crea così una sospensione dell'incredulità per cui il lettore reputa normale non solo che un animale africano *abbia* un bagaglio culturale, ma che in questo bagaglio sia presente un classico della letteratura francese di tutti i tempi, e non perché influenzato dal mondo degli uomini, come il nostro porcospino, ma in quanto parte della sua formazione da governatore. Mabanckou crea così un gioco letterario paradossale e confonde i ruoli, per cui cioè che è tipicamente umano e occidentale diventa animale e africano.

Memorie di un porcospino si iscrive per questo in quella letteratura mondo che tenta di creare un ponte e una comunicazione originale tra le culture, che supera i concetti di cultura colonizzata e cultura colonizzatrice per mettere in rilievo piuttosto ciò che di positivo possiamo estrapolare dalla commistione delle due, decidendo di intraprendere questo percorso verosimilmente per necessità umane dello stesso autore, lui stesso in bilico tra mondi diversi. Mabanckou, nato a Pointe-Noire, trasferitosi a Parigi per studiare e lavorare, ora insegnante di letteratura francofona negli Stati Uniti, crea in questo romanzo un suo spazio, ibrida la filosofia cartesiana alla cultura popolare (in cui se la prova dell'esistenza è il pensiero, allora ci si chie-

de come mai i fantasmi riflettano ma non si vedano a occhio nudo), racconta la favola del topo di campagna e del topo di città sostituendo però la campagna con la *brousse*, mette in bocca a un porcospino proverbi popolari adattati al mondo dell'«animale avvisato mezzo salvato», passa dalla crudeltà della scena di un delitto, all'emotività di un piccolo porcospino solo al mondo e insicuro persino della propria ombra.

Memorie di un porcospino è il secondo romanzo di una trilogia, o meglio, di un trittico, che inizia con il già citato *Verre Cassé* e si conclude con l'ultimo *Black Bazar* (da poco pubblicato in Italia) tracciando un interessante intreccio tematico-stilistico: *Verre Cassé* è ambientato nel Congo Brazzaville, come *Memorie di un porcospino*, e come questo non ha punteggiatura e riporta i registri della colloquialità, ma come *Black Bazar* racconta le vicende legate a un bar e ai suoi frequentatori. *Black Bazar* è però ambientato questa volta a Parigi, e i suoi personaggi non sono più africani vissuti in Francia, tornati sventuratamente in Congo, come in *Verre Cassé*, ma neri africani immigrati o figli di immigrati che raccontano il loro rapporto controverso d'odio, di nostalgia, di attaccamento e di vendetta con la loro terra d'origine.

Questo continuo alternarsi di punti di vista, in un movimento dialettico che dall'Africa muove al mondo e dal mondo muove all'Africa, dall'uomo all'animale e dall'animale nuovamente all'uomo, che rovescia i parametri del bene e del male, del giusto e dello sbagliato, in una dinamica continua che dimostra come le diverse realtà culturali possano diventare sfaccettature di un'unica esperienza intellettuale, è una costante della produzione di Alain Mabanckou e della sua irresistibile visione del mondo, che non può che meritare un premio Renaudot e farci auspicare che possa ottenere anche in Italia il riconoscimento che gli spetta.

Tradurre *Memorie di un porcospino*

È interessante introdurre, in breve, un aspetto allo stesso tempo problemati-

co e caratterizzante di *Memorie di un porcospino*, cioè l'approccio traduttivo.

La già citata assenza di segni d'interpunzione ne conferisce un carattere del tutto originale, dando alla dinamica del racconto un ritmo e un'andatura da rispettare *in toto*. Ciò ha creato non poche difficoltà dal punto di vista traduttivo: far coesistere la fedeltà al testo con l'equilibrio linguistico costruito con estrema attenzione da Mabanckou. La lingua francese "esagonale" si meschia a tipiche espressioni in *bembé* (dialetto del sud del Congo) e questo ha reso necessaria la compilazione di un glossario in calce al volume, compilazione che ha vista attiva la partecipazione dell'autore stesso (da noi contattato per ottenere delle parafrasi in francese di alcune di tali espressioni). L'andamento lessicale, che riflette la commistione culturale dell'autore (e del porcospino protagonista), è stato oggetto di profonda attenzione e di multiple revisioni da parte di noi traduttori. In questo, forse, la scelta di eseguire una traduzione a quattro mani ha arricchito il testo, ne ha estrapolato i diversi sottotesti e ci ha permesso di *transdurre* il testo nel suo complesso, senza dover troppo sacrificare i suoi aspetti fondamentali sull'altare delle differenze linguistiche e culturali.

L'aspetto comico e ironico è sicuramente uno dei più difficili da rendere in un'altra lingua. Facendo appello a diversi registri linguistici e rifacendosi sempre allo spirito generale di Mabanckou, il risultato in italiano riesce a rendere giustizia al testo francese senza farci sentire troppo estraniati durante la lettura. Si passa da citazioni rabelaisiane al contrario ("il riso non è sempre stato proprio dell'uomo", pag. 34) a espressioni idiomatiche molto colloquiali e ripetute in tutto il testo ("porco d'uno spino"), da figure di favole di La Fontaine (esempio di cultura "bianca" codificata da secoli) messe in bocca al governatore dei porcospini, fino a espressioni triviali pronunciate da sedicenti "etnologi o antropologi sociali" (altro esempio di cultura "Bianca", addirittura con la maiuscola nel testo). Un affresco che assume la sua forma proprio partendo dalla

lingua usata da Mabanckou, lingua che a sua volta si caratterizza e diventa *codex* per narrare una realtà "di frontiera", sia geografica che culturale. —

Michele Simeoni

David Newbold

Adaobi Tricia Nwaubani, *I Do Not Come to You by Chance*, Weidenfeld & Nicholson, 2009, pp. 343

.....

There must be few of us who have never received a scam email asking them to receive a multi-million sum from Africa (usually) on a safe account in the west (invariably) and to keep a large percentage as their fee. No doubt most of us were suspicious from the start, and kept well away, but over the years – and the scammers have been around since global communications and anonymous email accounts made it all possible – thousands have swallowed the bait. The next step is for the *mugu* – the victim – to pay for the money to be released. This is followed by further supposedly 'bureaucratic' hold-ups, and at each step the *mugu* is asked to pay more. The art of the scammer is to keep the *mugu* biting – and paying – for as long as possible. Adaobi Tricia Nwaubani's first novel, *I Do Not Come to You by Chance* charts the rise of Kingsley 'Kings' O. Ibe, 419 scammer, one-time student of chemical engineering, master in the art of email scam composition. As it does so, it connects Nigeria – heartland of advance fee fraud, also known (from a reference in the Nigerian penal code) as the 419 scam – to the wider world of global interaction and interdependence, and in particular to Kingsley's victims in the US and the UK. The interdependence is handled lightly, with irony and affection; scammers and *mugus* display the same faults and weaknesses (greed, naivety) and the same humanity which is their saving grace.

Central to the novel is the figure of 'Cash Daddy', Kingsley's Uncle

Boniface. Cash Daddy is the colourful local millionaire who comes to the family's aid at a time of need. He has business interests everywhere – car showrooms, petrol pumps, properties for rent – but at the heart of his empire is 419. In the inner sanctum of his offices (lovingly known as the CIA) he employs a group of young men who spend their time writing and answering scam emails. A successful scammer needs to combine creative genius with the ability to think quickly; Kingsley has both.

Kingsley is Cash Daddy's creation. As a young man, when staying with Kingsley's family, Boniface (the nickname came later) had discovered Kingsley's talents by getting him to write multiple love letters for him; meantime, Boniface is making his first 'grubby bucks' by selling ginger beer bottles refilled with his own concoction of water salt and sugar. Boniface is eventually kicked out of the family by Kingsley's outraged father, but years later, when his father is hospitalized, the family remember the renegade relative who has made millions, and Kingsley is chosen to go and ask his uncle for help to pay the bills. Cash Daddy is happy to oblige, and he also realizes that Kingsley is looking for a job, having been turned down by every engineering company he has applied to, and (as a direct result of this) turned down by his campus sweetheart too. And so begins Kingsley's life of crime and easy money.

There are many merits to this novel – to start with, the scam emails themselves which punctuate the narrative, and drive it forward. Nwaubani has captured the stilted yet improvised tone perfectly; 'I do not come to you by chance' reads the opening of Kingsley's first concoction. The scammer's creativity is put to the test when the *mugu* takes the bait, and further emails are required, putting further strain on credibility. Kingsley plays the personal card:

'DEAR FRIEND

THANK YOU VERY MUCH FOR YOUR RESPONSE TO MY DEAR SISTER'S EMAIL. YES, MR HOOVERSON. IF YOU HELP US

WITH THIS TRANSACTION. WE WILL GIVE YOU 20% WHICH COMES TO \$11.6 MILLION (ELEVEN MILLION SIX HUNDRED THOUSAND DOLLARS). I HOPE THIS AMOUNT IS SATISFACTORY.

MY HOOVERSON, FROM NOW ON, BOTH OF US MUST WORK AS A VERY CLOSE TEAM. I HEREBY SUGGEST THAT WE CHOOSE A CODE WHICH SHALL PRECEDE EVERY ONE OF OUR CORRESPONDENCES. ALUTA CONTINUA, IS MY SUGGESTION, UNLESS OF COURSE YOU HAVE ANOTHER PREFERENCE. THIS IS MY CODE NAME OF CHOICE OWING TO THE FACT THAT MY FAMILY IS CURRENTLY ENGAGED IN A STRUGGLE AGAINST INJUSTICE...'

(p. 173)

It is Kingsley who has the idea of choosing the less common names in the phonebook – the Hooversons and Winterbottoms of this world (the English speaking world, of course), rather than the Smiths and Jones. This is because, he believes, they will have been subjected to less spam than their more commonly named fellow citizens in Auckland, Cardiff, Wisconsin, and so on – and more likely to respond as a result.

The English speaking world may be a vast pool of *mugus*, of willing dupes, but at the same time it is a source of attraction, for Kingsley and all his upwardly-mobile contemporaries. Kingsley has grown up in an anglophile family, where English is the only language spoken and the vernacular is banished. English is the passport to success, an idea which is reinforced by the semi-comic examples of pidgin speakers, the accents of Edo speakers ("a mother tongue induced speech deficiency that prevented [...] from putting the required velar emphasis on X sounds") and the reference to African click languages as somehow less than a 'real' language:

When I was a child, we had watched a documentary on television about an East African tribe who spoke with clicks and gargles instead of real

words. I used to imitate their chatter to amuse Godfrey and Eugene.

With English, Kingsley can conquer. He is something of a purist, who corrects his fellow scammers' writing, even though he realizes that this is not necessarily always a good idea:

The grammatical errors stood up from the page and punched me right in the middle of my face.

"Please move," I said.

Ogbonna shifted away, allowing me space to take over his keyboard. Unlike Azuka and Buchi, he had never made it to university. The level of language in our emails did not matter, though. It was probably just the purist in me. Apparently, *mugus* were never really surprised to see an African emitting dented English.

(p. 176)

The enthusiasm for English spills over onto all things British and American; for many Nigerians the ultimate dream seems to be a UK or a US passport. When Kingsley's sister Charity announces she is going to marry a man more than ten years older than herself he reflects:

There could only be one reason why my young, intelligent, beautiful, naïve, unassuming, impressionable sister would want to marry this cradle-snatching thug. He had a British passport.

(p. 280)

Any excuse seems good for pro-British panegyrics; towards the end of the novel, when Cash Daddy is murdered, perhaps by a political rival running against him for the post of state governor, a crime scene investigation team is called in from Scotland Yard. The newspaper editors are quick to ask for more:

"Why not invite the whole British government to come and run the rest of Nigeria?" some asked. "Then maybe we would have electricity, running water, good hospitals, and our highways would cease to be deathtraps."

(p. 331)

This constant comparison between cultures, peoples, and languages, with comments on (among other attributes) African noses and British teeth, at the risk of reinforcing stereotype, has a stylistic parallel in Nwaubani's perennial search for simile. The "as... as" structure, in particular, seems to be everywhere ("handsome as paint", "as solid as Gibraltar", "lenses as thick as the bottom of a Coke bottle"); in another writer they might have a different effect, but in a young African writer finding her voice they have a satisfying vibrancy.

Another stylistic feature is to squeeze an image or an idea for every last drop; Nwaubani particularly likes to dwell on speech characteristics such as accent and pace of delivery, as in this description of Kingsley's potential brother-in-law:

His look was stiff and sluggish, like all his mannerisms. When he began a five word sentence, I could have walked up the flight of stairs, gone to the bathroom in my bedroom, turned on the tap, washed my hands, turned off the tap, descended the stairs, sat down, and he still would not have finished speaking.
(p. 279)

Hardboiled and humorous, vaguely reminiscent of Raymond Chandler, this style has a defensive function too. It allows the author to skim over the darker sides of life, such as rough justice, malfunctioning hospitals, and untimely death. And it turns the 419 scam into a game in which each successive email raises the stakes as it increases the risks – for both players. The language choices Nwaubani makes throughout this novel reflect the dilemma of the African writer famously stated by Chinua Achebe in 1964: "The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium of international exchange will be lost." Her characters use many of the grammatical and lexical features identified as Nigerian

English by Igboanusi (2006), Schneider (2007) and others, such as reduplication ("small, small girls"), and double subject ("Me, I..."); while the narrative displays occasional semantic shift which is characteristic of a specifically Nigerian lexis: ("Both women *crash landed* to matters arising", where land = finish one's speech). Pidgin (or broken English) does not get much of a look in, being confined to servants and the uneducated, and it may come with a comment:

"'Abeg no follow am go anywhere, jare,' the termagant restrained her in her more typical Pidgin English. 'Abi him hol' your life?'"
(p. 77)

The major problem, though, foreseen and experienced by Achebe (like Nwaubani, an Igbo speaker), concerns the representation of Igbo culture and culture-specific terms. Nwaubani adopts a range of strategies: she uses the lexis in context and allows the reader to infer the general sense:

"My mother soon appeared carrying a broad plastic tray with an enamel bowl of water, a flat aluminium plate of *garri*, and a dainty ceramic bowl of *egusi* soup."
(p. 13)

Where the context does not allow this, she glosses the term, either directly: "It was a *tokunbo*, second-hand, Mercedes-Benz V-Boot", or more circuitously: "All evidence pointed to the fact that they were 'Jambites'. Prim appearance, surplus excitement – it was never hard to distinguish a freshman". When there is no equivalent term, she opts for paraphrase with cultural comment:

I boarded a shuttle bus straight to the university gates and joined the long queue waiting for *okada*. These commercial motorbikes were the most convenient way to get around, flying at suicidal speed on roads where buses and cars feared to tread,

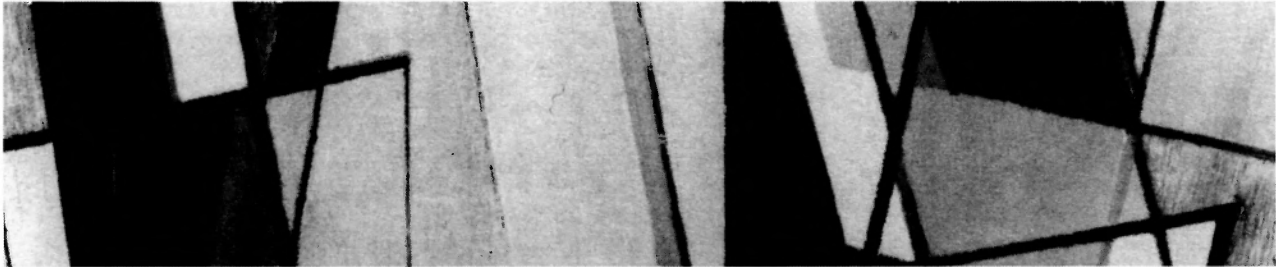
depositing passengers at their very doorsteps.
(p. 32)

The effect is a cultural 'packaging' which makes the novel accessible to the global reader. At the beginning of the first chapter we read:

"Being the *opara* of the family, I was entitled to certain privileges".
(p. 13)

We can already imagine that the *opara* is the first-born male; but by the end of the novel, this has been rubbed into us thanks to Kingsley's obsessive concern to look after the family ("I am the *opara*! I did it for you people!") – and the drubbing he gives his younger brother when he tells him he wants to leave school. The *opara* is the first-born male, and this comes with special responsibilities attached. One word at a time, we are given glimpses of Igbo family life, and experience the clash between global forces and local traditions. Gradually Nwaubani builds up a credible portrait of a family, against a realistic background of scamming, and (for Western readers) from an unfamiliar angle, which other commentators have recognized as a strength of the novel.

In the end, Kingsley makes good – and continues to make (clean) money. Nwaubani clearly likes him, perhaps because of his creative, innovative, and improvised approach to life, but primarily because they both recognize the power of words. Kingsley knows that his *mugus* are ordinary people, not stupid, but human and ready to respond... the secret is in the packaging, the text of the email, the appeal from Africa which continues to strike a chord in another continent. As Kingsley puts it: "Any intelligent, experienced expert could become a *mugu*. It was all about the packaging". The 419 may be nearing the end of its cycle, although we may rest assured that other global scams will follow. In the meantime "I Do Not Come to You by Chance" is a package worth opening. –



Igor Maver

Margaret Atwood: *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth*

.....

In her recent creative non-fiction essayistic work *Payback* Margaret Atwood in these pressing times of global recession examines debt, balance and revenge in history, society and literature, debt as a driving force in (Western) fiction. She wrote it for the 2008 Massey Lectures and each of the five chapters in the book was delivered as a one hour lecture in a different Canadian city, which were also broadcast on CBC Radio One in November 2008.

Payback (2008) is certainly a most provocative and thought-engaging book which addresses the topical matter of debt at the time of the world economic crisis, debt considered as a philosophical, historical, political, economic and religious issue over the centuries: in truth the author provides an intellectual history of debt. It is divided into five chapters titled «Ancient Balances», «Debt and Sin», «Debt as Plot», «The Shadow Side» and «Payback». In Chapter One she clearly defines the subject-matter of her book: «... it's about debt as a human construct – thus an imaginative construct – and how this construct mirrors and magnifies both voracious human desire and ferocious human fear» (*Payback* 2). The writer traces from ancient history onwards

the feminine principle of balance/scale in the concept of justice (Iustitia), including Ma'at, Themis, Nemesis, Sekhmet, Astrea, and significantly asks herself why is it that «with the exception of the Christian and the Muslim ones, the supernatural justice figures ... are all female» (34). In relation to the ancient Egyptian goddess of Ma'at she writes that it meant

truth, justice, balance, the governing principles of nature and the universe, the stately progression of time – days, months, seasons, years. ...Its opposite was physical chaos, selfishness, falsehood, evil behaviour – any sort of upset in the divinely ordained pattern of things (27).

She maintains that the female Justice figures have persisted until this day, because the period of the Great Goddess was followed by several thousand years of rigorous misogyny, during which goddesses were replaced by gods and women were downgraded. The ancient balance of the scales was thus broken.

In the second chapter Atwood dwells on debt and sin and says that the borrowing and lending process is something of a shadowland transaction, partly theft and partly trade, provided that a reasonable and not exaggerated interest is paid and the money eventually returned to the lender. She refers to Christianity in the Western world and claims that in this religious sys-

tem Christ is called the redeemer, a term drawn directly from the language of debt and pawning or pledging, scapegoats, «sin-eaters» etc, because the Devil keeps his account books constantly in good order and payback time will surely arrive.

... the whole of Christianity rests on the notion of spiritual debts and what must be done to repay them, and how you might get out of paying by having someone else pay instead. And it rests, too, on a long pre-Christian history of scapegoat figures - including human sacrifices - who take your sins away for you (67).

«...and forgive us our trespasses as we forgive those who trespass against us...» (The Holy Father Prayer, The Bible) In the Slovenian translation of the Bible the noun «trespasses» is significantly rendered as «debts» and consequently explicitly refers to debtors, which have to be forgiven. Forgiving the debts on the part of the lender: is there in this Christian attitude perhaps Margaret Atwood's underlying Christian principle of a payback or a bailout (especially as regards spiritual debts), payoff and essentially a generous leveling out of balances on either side in the long run?

From the point of view of literary allusiveness Chapter Three «Debt as Plot» is particularly relevant, where she looks at the protestant

Reformation and the introduction of interest on loans: When Henry the Eighth ascended the throne, interest-charging was legalized for Christians in England, which gave rise to the expansion of the market and in the nineteenth century the explosion of capitalism in the West. In this light Atwood alludes to the work of Charles Dickens, Christopher Marlowe, Washington Irving, W. M. Thackeray's *Vanity Fair*, George Eliot's *The Mill on the Floss*, Gustave Flaubert's *Madame Bovary* and even the novel *Wuthering Heights* by Emily Brontë. Atwood's debt-reading of the all-time classic *Wuthering Heights* (1847) is very much to the point here:

Heathcliff of *Wuthering Heights* loves Cathy passionately and hates his rival, Linton, but the weapon with which he is able to act out his love and his hate is money, and the screw he twists is debt: he becomes the owner of the estate called *Wuthering Heights* by putting its owner in debt to him (*Payback* 100).

The Victorian novel *Vanity Fair* (1847-48) is especially about goods, material and spiritual, and, as Atwood observes, we watch the grim business of Amelia Sedley's family bankruptcy, but we also follow the brilliant but socially inferior gold-digger, Becky Sharp, climb her way up the social ladder. Everything that can be bought and sold, rent or lent is *vanitas*, Thackeray teaches us. Flaubert's bored provincial wife Emma Bovary, too, is eventually punished for her «shopaholicism» rather than extramarital sex, because her overspending and consequent debt catches up and exposes her secret life. Lily Bart in Edith Wharton's novel *House of Mirth* (1905) is not versed in debt-managing which brings her down and should have known better that «if a man lends you money and charges no interest, he's going to want payment of some other kind» (106).

Millers are in folklore often rendered as thieves and cheats who supposedly steal from peasant by weighing short and use some of their flour to their

own benefit, and if you are a miller's daughter like Maggie Tulliver from *The Mill on the Floss* (1860) you are likely to suffer the consequences of the miller's misdeeds. Mr. Tulliver, however, is an honest miller and finds himself in financial difficulties and because of that his adversary buys his mill: he loses his final lawsuit and runs his family into debt. Margaret Atwood turns the established «proto-feminist» readings of the novel with Maggie as a clever independent but thwarted woman born before her time upside down and asks herself:

But what if we read it as the story of Mr. Tulliver's debt? For it's this debt that's the engine of the novel: it shoves the plot along, changes the mental states of the characters, and determines their scope of action (116).

Tom and Maggie greatly suffer the consequences of their father's deeds and eventually drown in a flood, reconciled at the very end. Tulliver's adversary Wakem is saved in the end which Atwood rightly sees as the turning-point and the proof of the emerging Victorian materialism constituted in Law: «Power has moved from those who process material goods to those who process the contracts that govern them. Hermes – god of commerce, thieves, lies, contrivances, tricks, and mechanisms – has switched allegiances» (119). And what is the situation like today? The question clearly remains rhetorical. The novels alluded to by Atwood are thus essentially about money, debt and payback, albeit not exclusively, with payback not always achieved in full. The allusions to 19th and early 20th century novels she draws upon lend a totally new dimension to the notion of debt Atwood deals with in *Payback*.

The main literary work of Atwood's literary allusions in *Payback* is Charles Dickens's extremely popular book *A Christmas Carol* (1843) in the 19th century criticised openly the emerging Victorian materialistic self-satisfaction and containment, which helped to establish the Western non-religious concept of Christmas and

the need for the transformation of the loan-sharking lender Ebenezer Scrooge into a beneficent forgiving character, who is taken directly from the London Stock Exchange and whose main concern and value in life is business. During Christmas he is visited by a ghost and the three spirits and utterly changed thereafter. The tale is generally seen as an indictment of nineteenth century industrial capitalism and Dickens got the idea from his own humiliating experience of debt from his childhood; when his father John Dickens was arrested for debt and put in prison, he had to leave school, sell all of his books and take up a job in a blacking factory. At the beginning of the tale Ebenezer (cf. Squeezer) Scrooge's nephew reminds him that Merry Christmas-time has come, Scrooge is very cross:

‘What else can I be,’ returned the uncle, ‘when I live in such a world of fools as this? Merry Christmas! Out upon merry Christmas! What a Christmas-time to you but a time for paying bills without money; a time for finding yourself a year older, and not an hour richer, a time for balancing your books, and having every item in 'em through a round dozen of months presented dead against you?’ (Dickens 19).

At the end of the book he is much changed, of course, ready to share money with others especially on Christmas but also helping people for a change, in Atwood's terms one could say writing off debts: this only will make him happy and redeem him. He shouts his newfound happiness from the rooftops.

Margaret Atwood claims that Dickens deliberately created a reverse Faustus from Christopher Marlowe's figure. Scrooge had symbolically made a pact with the devil, this malevolent creditor who tempts people with material benefits in exchange for their spiritual health and moral integrity, and Scrooge is a miser so extreme that he does not spend any money even on himself. When Scrooge at the beginning sees

the ghost of his former business partner Marley, it warns him that his soul will be in fetters for eternity unless he changes his greedy behaviour and announces other ghosts to visit him that very Christmas night, which symbolizes Scrooge's forced transformation that is ultimately seen, even today, as a blessing and more broadly the restoration of social harmony and Victorian order. Dickens's book redefined and reintroduced the spirit of Christmas as a seasonal merriment after the Puritan authorities in the seventeenth century England and America suppressed pre-Christian rituals associated with it: the religious and social implications of the book helped significantly to reinvent Christmas with emphasis on family, goodwill, and compassion. In her book Atwood traces the roots of Dickens's Scrooge in Goethe's and Marlowe's Dr Faustus, where Marlowe's character is a bonvivant, a big-spender, who shares his wealth around very much like the reformed Scrooge at the end of Dickens's book. Atwood likewise insightfully traces the Faustian figure who is prepared to do everything for money in Washington Irving's story «The Devil and Tom Walker», where Walker represents utter stinginess, ruthlessly grinding the people in need to the ground. Scrooge in Dickens, however, after being visited by Marley's ghost and the three spirits of Christmas is a changed man, he is

set free from his own heavy chain of cash-boxes at the end of the book, when, instead of sitting on his pile of money, he begins to spend it. ...: the post-ghost Scrooge, for instance, doesn't give up his business, though whether it remained in part a moneylending business we aren't told. No, it's what you do with your riches that really counts (98).

Atwood's latter-day literary character Scrooge Nouveau in a modernized Dickens's book *A Christmas Carol* appears in the fifth chapter of the book and he is like humanity today, at the time of global warming and ruth-

less depletion of natural resources, faced with two options, an eco-friendly world or a typically Atwoodian dystopian future with all kinds of disasters befalling the natural environment. It is pay-up time for humanity as a whole, Atwood warns us.

As always, the author knows just how to provide the right amount of humour on the most serious of issues such as debt, sin and payback, whether we see *Payback* as, «smart, funny and clever» (Liss) or «by no means the highlight of the book» (Ashenburg). John Gray in *The New York Review of Books* typically reads the book against the current US recession and writes that it «can be read as a defense of traditional beliefs about the hazards of debt» (Gray). He is right in surmising that in Atwood's book there is an implicit notion that we may now have to return to older and simpler practices of thrift and saving. However, Atwood is no economist and the solution to the problem of debt is not given. When it is, it seems somewhat naive. Her vast knowledge and erudition is, however, always formidable: she convincingly shows how debt as leitmotiv and literary figures concerned with money predominate in Western fiction, «no matter how much the virtues of love may be waved idealistically aloft» (100) and how in her youth she thought the nineteenth-century novel was driven by love but now that she is older she sees that it was essentially driven by money. Margaret Atwood shows clearly the perils of debt and hints at the (im)possibility of a utopian future without greed and demonstrates how debt has indeed been a driving force in Western/Anglo-American fiction.

The writer's conclusion is not conclusive: she nonetheless importantly introduces the theme of eco-politics and global bailout which only can ensure our physical survival on Earth, for, as Atwood declares, all wealth comes from Nature and the only «serious» debts are those humanity owes to Mother Earth, i.e. ecological debts. Consequently the planet Earth will reclaim the payback that humanity owes to it or else «Nature would

be a lifeless desert... and the resulting debt to Nature would be infinite» (202). This urgent and most timely ecopolitical statement is Atwood's strongest *forte* in this creative non-fiction work, where especially the multiple and well-chosen literary allusions and references are most engaging. To conclude on a light Canadian note: Margaret Atwood in the last chapter of *Payback* quotes the Canadian saying about the weather. She adds, however, that some people believe it is simply Presbyterian, one that shows the allegedly Canadian belief that the enjoyable things in life are only on loan or acquired on credit, and sooner or later they will have to be paid for in one way or another: «First person: 'Lovely weather we're having'. Second person: 'We'll pay for it later'» (165). —

Bibliography:

- Ashenburg, Katherine. «What Atwood Knows». *Toronto Life* 43 (2): 54-60
- Atwood, Margaret. *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth*. London: Bloomsbury, 2009.
- Dickens, Charles. 1843. *A Christmas Carol*. New York: Pocket Books, 1958.
- Gray, John. «The Way of All Debt». *The New York Review of Books*, Vol. 56/6, April 2009 <http://www.nybooks.com/articles/22556>, accessed 26 March 2010.
- Liss, David. «Getting Even: Civilization is Built on credits and Debts». *Washington Post*, November 23, 2008: T5.

Anne de Vaucher

Marie-Claire Blais, *La naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, Paris, Seuil, 2009, pp. 298

.....

Dès les années 1993 Marie-Claire Blais pensait à écrire une trilogie qu'elle souhaitait, déjà à l'époque,

intituler *Soifs*. Le premier volume, au titre éponyme, paraît donc en 1995, le deuxième, *Dans la foudre et la lumière. Deuxième volet de la trilogie 'Soifs'* en 2001, le troisième, enfin *Augustino et le chœur de la destruction* en 2005, tous trois auprès des éditions Boréal de Montréal, et pour la France aux éditions du Seuil, une année après environ. J'ai fait recension de ces livres dans le *Tolomeo* 2 (1996), 9 (2003) et 10 (2007).

Cette trilogie représente 15 ans d'écriture et 872 pages sur un même sujet, à savoir l'histoire d'une centaine de personnages venus du monde entier qui ont été comme port d'attache une île paradisiaque du golfe du Mexique balayée par les cyclones, jamais nommée mais aisément reconnaissable comme Key West où l'Auteure vit une grande partie de l'année. Avec le dernier volume *Augustino*, la trilogie semblait arriver à son terme. La riche famille new-yorkaise d'origine polonaise, installée en Floride est toujours le centre de gravité du roman, les parents et la grand-mère sont toujours là même si les enfants ont quitté l'île pour d'autres lieux et d'autres carrières, seul Augustino y est resté pour écrire car il veut devenir écrivain comme son père. Esther - Mère, comme on l'appelle - a atteint l'âge respectable de 80 ans, elle est devenue mélancolique car elle sent la mort s'approcher et fait le bilan de sa vie: «Qu'était-ce une vie réussie?» (p.20). Revenant par la pensée à son pays natal elle est hantée par la vieillesse et la mort de Marie Curie, polonaise comme elle, dont elle évoque la fin de la vie. Les nombreux amis qui ont participé à la vie brillante de la villa dans *Soifs* sont encore autour d'elle mais ils s'acheminent eux aussi vers la vieillesse et évoquent leurs amis disparus. Tous se posent la même question: «Ont-ils réussi leur vie?». Comme dans tout roman cyclique les personnages deviennent au fur et à mesure du temps qui passe de moins en moins agissants car leur vie est derrière eux.

Il y a bien quelques voix nouvelles qui viennent étoffer et diversifier partiellement la *fabula*, des voix d'émigrés cubains, de noirs comme Olivier,

sénateur noir, et celles de la rue Bahama, Petites Cendres, par exemple, jeune travesti noir qui ouvre ce dernier roman, c'est un personnage sympathique qui clame sa foi en Dieu, mais il ne va pas évoluer au plan romanesque, il reste en marge, enfermé dans l'univers de la drogue et de la prostitution, la nuit, dans le saloon de la Porte du Baiser.

C'est pourtant de ces personnages mineurs, et jusqu'alors presque sans voix, que Marie-Claire Blais repart et donne une suite à sa trilogie par un volume intitulé *La naissance de Rebecca à l'ère des tourments*. Si on lui demande s'il s'agit maintenant d'une tétralogie, elle nous répond: «Il n'y a qu'un seul livre *Soifs* et tous les volumes font partie de *Soifs*. (Cfr. *Avoir foi dans l'avenir. Entretien avec Marie-Claire Blais*. Propos recueillis par Anne de Vaucher, in *Lectures de Québec*, CISQ, Bologna, Pendragon, 2009, p. 225).

Le roman débute sur la prise de parole de Vénus, jeune prostituée noire, déjà présente dans *Soifs* qui ferait le roman en chantant avec Samuel, fils de Daniel, une cantate de Bach «O que ma joie demeure». Elle a 25 ans, elle a une fille de six ans, Rebecca, née d'un viol, mais elle ne lui révélera jamais qui est son vrai père, un blanc. C'est elle qui porte le poids de la mémoire des afroaméricains, leur misère, la traite, l'esclavage, l'injustice des juges américains qui continuent à les condamner à la peine capitale, ainsi son frère Carlos sera condamné et rien ne pourra le sauver malgré la défense de Perdue Baltimore. Elle raconte à sa fille l'histoire de Martin Luther King et celle d'Elisabeth Eckford, de ces noirs qui ont rêvé de fraternité.

Apparemment tout a changé et Rebecca fait partie de la nouvelle génération: «Tu es l'enfant de cette révolution fervente, la nôtre, la mienne affranchie par notre sang, tu l'es, oui (p. 80)» lui dit sa mère, mais la ségrégation existe encore. Même si le conflit des races semble résolu, même si l'école accueille les blancs et les noirs, «tout a changé en Alabama sauf la douleur, pensait Vénus, ils (les blancs) ne seront pas punis, aucune peine capitale pour eux

[...] c'était encore comme autrefois» (p. 91-92). Se souvenant de son passé elle dira à sa fille de se méfier des hommes blancs, des blancs cavaliers. Le livre s'achève sur l'espoir de cette enfant qui n'a peur de rien, qui se choisit un père noir, le musicien Trevor, «le prince du jazz, c'est mon papa» (p.297) qui ne pense qu'à chanter dans le chœur de son église, qui désire une poupée afro et attend Noël et les bateaux en forme de traîneaux qui arrivent de la mer. Noël sert de toile de fond à ce roman.

Par contre, d'autres noirs, cultivés ou non, ne sortiront pas de leur condition: Petites Cendres et Timo son ami ne réussiront pas à sortir de la drogue et de la prostitution, et tous leurs collègues du Saloon non plus, Ils sont «le péché noir de la prostitution» dit la Révérende Ezéchielle, une femme pasteur noire qui se prodigue pour eux. Difficile de secouer le joug de siècles de servitude. Beaucoup restent mentalement des exclus.

Malgré ce désir de donner la parole aux laissés pour compte d'hier, il y a au cours de ce roman un retour massif de personnages cultivés qui ont dominé les romans précédents: la famille de Mère revient, avec tous ses enfants et petits enfants, dont Mai, la dernière née du couple Mélanie-Daniel, jeune adolescente déchaînée, fascinée par les jeunes fauves qui fréquentent les bars louches du bord de mer, Vincent, toujours maladif en compagnie de sa gouvernante noire haïtienne, Augustino, qui s'est beaucoup éloigné de sa grand-mère, est l'auteur d'une *Lettre à des jeunes gens sans avenir*, un premier livre amer, d'un pessimisme outré, pense son père Daniel, expression d'une génération victime d'un siècle technologique qui peut anéantir des populations en quelques secondes, à cause d'un gaz cyanogène, par exemple. Par ailleurs l'informatique a beaucoup modifié «le sens de la vie» depuis la naissance de Samuel et d'Augustino, et le constat est que «l'on n'y peut rien»: «A quelle frontière l'être humain s'était-il évanoui» (p. 38) s'interroge Daniel méditant sur le livre de son fils.

Reviennent en force des personnages, souvent en doublet, qui portent la

pensée de Marie-Claire Blais sur le monde: Ari, l'architecte, et son ami bouddhiste Asoka, voyagent à bord d'un misérable car au Guatemala et rendent compte de la misère de ces populations. Ari confronte sans cesse le sort heureux de sa fille Lou, enfant adorée et comblée par la vie, et celui de la petite indienne vouée dès l'adolescence à la prostitution, avec Asoka il décrit des scènes de famine et de violence, de meurtres collectifs, tous deux sont, en quelque sorte, porteurs de la pensée de l'A. qui nous rappelle sans cesse les ultimes calamités des humains et la désagrégation de la planète: magnifique est la description du tornado Katerina (non nommé) sur la Louisiane, confiée à la Révérende Ezéchiel qui, dans une vision apocalyptique raconte le déluge à sa communauté noire et célèbre par la prière le retour à la vie, à la normalité. Un message d'espoir porté par une femme pasteur noire.

Réapparaît aussi dans l'entourage de Mère un musicien célèbre, Franz, qui dans *Soifs* avait un rôle secondaire – il était le premier mari de Renata, la magistrate de *Soifs* – et qui ici prend une certaine importance car il est le vieux musicien éternellement jeune, toujours actif, joyeux buveur de whisky, donnant encore des concerts dans le monde entier, et qui, plus est, père d'un jeune enfant, Yehudi, et futur père d'un deuxième enfant! Se promener avec Mère dans son jardin tropical est un acte généreux. Car elle ne cesse de penser au lieu où se poser pour mourir en harmonie. L'Île qui n'appartient à personne revient plusieurs fois au cours de la narration, c'est le refuge ultime qu'a choisi son ami poète Jean Mathieu où ses cendres ont été déposées (voir *Dans la foudre et la lumière*, p. 216).

Mais cette vieille dame qui ne peut se résoudre à ne plus penser, car c'est une femme de tête, est porteuse d'une idée force: actuellement «les femmes vivent une ère de tourments», même si elles occupent des postes de gouvernance et qu'elles défient le pouvoir encore très masculin, mais «une nouvelle ère s'ouvrira, l'ère des tourments s'éloignera pour laisser place à une autre ère, celle de l'intelligence des femmes, de leurs filles» (p. 118).

La vieille dame défie la pensée désespérée d'Augustino et regarde non plus en arrière mais en avant, c'est cette foi dans l'avenir qui l'emporte. C'est aussi Marie-Claire Blais qui lance ce message prophétique à travers son titre, et c'est Rebecca, l'enfant noire qui porte ce message quelque peu utopique: *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*.

Ce quatrième volet de *Soifs* est un peu moins fort que les précédents, au plan du récit, il est quelque peu statique car il repose essentiellement sur une reprise systématique des grands thèmes blaisiens, certes mis à jour, à savoir les calamités du monde, la conscience du mal et la destruction de la terre par les hommes. Les idées nouvelles émergent avec une certaine difficulté et n'arrivent pas à dynamiser la narration. Ce livre demeure toutefois animé par le même souffle visionnaire, la même fulgurance créatrice de l'A. qui s'exprime dans une écriture ininterrompue, à la troisième personne, selon la technique du *stream of consciousness*, dans un style qui est désormais le sien depuis *Visions d'Anna*. –

Nicola Leporini

Recensione di: Lawrence Jeffery, *Per chi guarda nella stufa*, Pisa, ETS, 2010, pp. 144

.....

La collana “*Diagosfera*. Incroci di lingue e culture anglofone”, incentrata sull'edizione, traduzione e interpretazione critica di testi letterari e saggistici, propone quale secondo volume *Per chi guarda nella stufa* (titolo orig. *Who Look in Stove*, 1994) del canadese Lawrence Jeffery. L'opera prende spunto da una vicenda realmente accaduta e, soprattutto, dall'inaspettato quanto fortuito ritrovamento di un diario. Nell'autunno del 1926 il diciottenne Edgar Christian, John “Jack” Hornby (46 anni) e Harold Adlard (28 anni), nati e cresciuti in Inghilterra, intrapresero una spedizione nei territori del nord-

vest del Canada: costruirono una baracca vicino al fiume Thelon con l'intenzione di trascorrervi del tempo, inconsapevoli che l'impresa li avrebbe condotti ad una triste fine. Su insistenza del padre, Edgar Christian tenne un diario dell'esperienza; scrisse l'ultima annotazione intorno al primo giugno del 1927: Hornby era morto di stenti da sei settimane e Adlard da quasi un mese. Poco prima di morire, Christian riuscì a porre all'interno della stufa al centro della capanna il diario accompagnato da due lettere, indirizzate rispettivamente alla madre e al padre. Con le ultime forze scrisse un biglietto con su scritto “Who Look in Stove”. Qualche anno più tardi la Polizia Reale a Cavallo canadese, giunta sul posto per condurre un'indagine, trovò il foglio, il diario e le lettere lasciati dal giovane.

Come si è detto, a questa penosa vicenda e al diario si è liberamente ispirato l'autore nella composizione di *Per chi guarda nella stufa*, testo teatrale in un atto unico che drammatizza gli ultimi momenti di vita dei tre uomini, quando si fa sempre più forte la consapevolezza della loro ineluttabile condizione e si fanno sempre più flebili le speranze di sopravvivere. L'opera descrive con un linguaggio asciutto ed essenziale le attività quotidiane e spesso maniacali dei tre uomini; tra queste risalta l'ossessiva ricerca di fonti di sostentamento, che con il passare del tempo cessa di essere un'azione vera e propria per degradarsi a mera intenzione, motivo intrinseco per non lasciarsi sopraffare dallo sconforto più profondo. Alcune azioni del dramma, inoltre, hanno la qualità di atti simbolici, come la tessitura da parte di Harold di un sudario attorno al corpo di Jack, ormai defunto, e la successiva ripetizione del medesimo atto da parte di Edgar sul corpo di Harold, sancendo così la sua totale solitudine. Come contrappasso alla ‘non-azione’ della breve tragedia, vi è la redazione del diario da parte di Christian, unica azione propriamente conscia e volontaria, nella sua registrazione di fatti, idee, pensieri e ‘verità’. L'opera si distingue inoltre per un uso sincopato ma seducente di pause brevi e lunghe, di silenzi e

brevi frammenti di conversazione, che sembrano voler lasciare il tempo allo spettatore di elaborare ciò che sta avvenendo sulla scena e che rendono ancora più angosciata la consapevolezza della desolante situazione senza via d'uscita. L'uso estraniante e ripetitivo del 'buio' sul palcoscenico, oltre a creare delle pause (non essendo il testo suddiviso in scene), suggerisce con amarezza i momenti maggiormente intensi ed epifanici, in cui la consapevolezza acquisita dai tre uomini si fa troppo carica di significato e quindi quasi insostenibile. Quando Jack si rende conto che non rimane loro più alcuna speranza, quando Harold ricorda che è il giorno del suo (ultimo) compleanno, quando Edgar scopre il finto diario con il quale Jack tentava di rincuorarlo, fino al buio finale che l'autore vuole accompagnato, secondo le indicazioni di scena, dall'ultima strofa del quinto dei *Kindertotenlieder* di Mahler.

La *pièce* – che occupa un posto di tutto riguardo nella produzione letteraria contemporanea e che a ragione di ciò è stata infatti inclusa nell'antologia *Canadian Plays in and About Northern Canada* (curata da Sherril Grace, Eve D'eth e Lisa Chalykoff) – si presta ovviamente a varie interpretazioni ma in questa occasione ci si vuole soffermare su una possibile chiave di lettura concernente la caratterizzazione dei personaggi e i loro reciproci rapporti. Jack, uomo maturo ed esploratore esperto, è introdotto come colui che detiene il grado più alto di attendibilità per quanto riguarda le regole da seguire ed i comportamenti da adottare in un ambiente duro e avverso; egli impone al ristretto gruppo regole e divieti, spesso persino privi di un vero significato, o che comunque vengono recepiti come tali dagli altri compagni (tra tutti, si pensi al divieto di parlare durante lo svolgimento dei lavori quotidiani). Edgar, il più giovane, tanto inesperto quanto carico della passione e dell'irrazionalità proprie della sua età, risente maggiormente di queste costrizioni e di solito finisce con l'aver reazioni piuttosto istintive, come il pianto. Infine Harold che, considerata l'età, è il più adatto ad affrontare fisicamente

tale esperienza, possiede inizialmente soprattutto il compito di mediare tra gli opposti impulsi di Jack e Edgar, cercando di ricreare una situazione di stasi e ponendosi come intermediario tra le istanze più passionali del giovane e quelle più fredde e distaccate del maturo esploratore.

Le dinamiche che intercorrono tra i tre personaggi possono ricordare la topica freudiana della psiche. Jack, polo di comando e di divieto, rappresenta una sorta di Super-io, con il compito di interiorizzare le regole impartite dall'autorità volte ad inibire le pulsioni. Edgar convoglia invece le caratteristiche dell'Es che, animato dal 'principio di piacere', corrisponde al polo pulsionale della personalità. Infine Harold, non esperto ma pronto ad imparare e più ragionevole, possiede le caratteristiche dell'Io. In effetti, soprattutto all'inizio dell'azione, egli ha il compito di fare da mediatore tra Jack, Edgar e la realtà in cui vivono, di riportare stabilità nel gruppo e, guidato dal 'principio di realtà', di permettere lo sviluppo del senso del limite nella soddisfazione dei bisogni.

Questa rappresentazione, probabilmente solo suggerita nelle iniziali battute del dramma, viene però subito a mancare proprio nel momento in cui il giovane Edgar decide di cominciare a compilare il diario: la scrittura offre al giovane un'inaspettata possibilità di riflessione, di rielaborazione del dolore, della perdita, della sofferenza e dei soprusi imposti; da tutto ciò nasce per lui l'occasione di portare avanti una propria crescita interiore che, da polo immaturo e puramente pulsionale del ristretto gruppo, gli permette di assurgere ad un ruolo più completo, razionale nelle sue analisi ma non freddo e distaccato dalla materia umana che lo circonda. È proprio questa sua imprevedibile crescita interiore che destabilizza il precario equilibrio creatosi all'interno del gruppo e che da una parte spinge gli altri due uomini a reazioni violente e dall'altra li porta a profonde meditazioni e a un ripensamento sulla propria esistenza; da questo punto di vista sono particolarmente significative le riflessioni sul significato della morte e dell'amore e soprattutto sulla

relazione dei tre uomini con il padre: uno dopo l'altro, Edgar, Harold e Jack rivelano un rapporto controverso con il proprio padre, caratterizzato rispettivamente da rabbia repressa, paura e indifferenza o da una pseudo-idolatria, ma comunque sempre contraddistinto da una presunta incapacità di soddisfarne le aspettative.

L'efficace traduzione dell'opera è a cura degli allievi del Master in "Traduzione di testi postcoloniali di lingua inglese" dell'Università di Pisa, coordinati dall'esperienza e dalla competenza di Riccardo Duranti. L'edizione italiana del testo è inoltre preceduta da un'introduzione di Biancamaria Rizzardi che offre l'opportunità, tra l'altro, di inserire l'opera all'interno di due specifiche tradizioni: da una parte quella tipicamente canadese di opere letterarie che affrontano il tema della scoperta del Nord e delle esplorazioni di territori inospitali, sebbene l'opera di Jeffery si collochi in una fase tarda di questa tradizione, quando non solo la conquista del Nord è ormai fallita ma non sembra possibile attribuire alcun senso all'esplorazione stessa e la violenza e l'abbruttimento divengono elementi preponderanti. Dall'altra parte, *Per chi guarda nella stufa* rientra con ogni diritto in quella tradizione letteraria dove lo spunto di eventi storici reali è funzionale alla creazione di *dramatis personae* che divengono "figure simboliche capaci di allacciare il presente al passato e di infondere un senso di unità al gruppo sociale" (p. 10). Infine, in appendice (pp. 65-131) si trova il Diario di Edgar Christian, nella traduzione di Ilaria Tarasconi: sebbene Jeffery sia solo ispirato liberamente ad un fatto realmente accaduto, la presenza del diario è fondamentale non soltanto perché permette di farsi un'idea sull'Edgar Christian persona e sulla straordinaria stoicità con cui attese la morte, ma anche perché permette di delineare la prospettiva storica in cui inserire gli avvenimenti drammatizzati, che rappresentano un capitolo tanto breve quanto intenso di storia canadese. Inoltre, come osserva anche Tarasconi nella postfazione, di fronte ad una vicenda umana tanto tragica e fallimentare, il diario è

un'importante affermazione dell'opposto: la sopravvivenza e la resistenza nei confronti dell'inarrestabile potere obnubilante del tempo. ▬

SEGNALAZIONI

Janice Kulyk Keefer, *Foreign Relations, with Natalka Husar, Burden of Innocence, Kyiv, Ukraine, Rodovid, 2009*

Non è per niente facile non solo recensire, ma anche solo dare le corrette indicazioni bibliografiche e citare il contenuto della nuova opera di Janice Kulyk Keefer. Come è noto Kulyk Keefer, romanziera, poeta e studiosa di arti e letteratura, è una canadese di origine ucraina. Tutti i suoi romanzi, da *The Green Library* (1996) a *The Ladies' Lending Library* (2007) hanno in un modo o nell'altro a che fare con il paese di origine della sua famiglia – molto di più hanno rapporti con l'Ucraina i suoi scritti *non fiction*, come per esempio *Honey and Ashes: A Story of a Family* (1998). *Foreign Relations* è la seconda parte di un libro che vede pubblicate insieme l'opera pittorica di Natalka Husar, canadese di origine ucraina, opera unitaria intitolata *Burden of Innocence*, e una raccolta di poesie di Janice Kulyk Keefer. "*Burden of innocence*", ci informa una nota che precede l'inizio delle bellissime riproduzioni a colori dei dipinti, "is a history play in three acts. Three interwoven, unresolved narratives, a braid without an elastic on the end".

Nell'esteso e ampio *Afterword* del libro, di formato e dimensioni imponenti, stampato e rilegato con molta eleganza, Kulyk Keefer racconta come è nata l'idea di realizzarlo: "In 2005 Natalka Husar and I travelled to Ukraine to experience for ourselves what life was like in the country that, less than a year before, had undergone what became known as the Orange

Revolution [...] Natalka Husar and I are, respectively, a visual and a verbal artist [...] The view we present is partial and subjective [...] We offer a view of a fragment of contemporary Ukraine [...]".

Una sequenza delle poesie di Kulik Keefer è di fatto ispirata dalle immagini di *Burden of Innocence*; anche tutte le altre sequenze, comunque, sono dedicate alla nuova Ucraina, ma la vecchia Ucraina, quella dei decenni precedenti, è sempre nello sfondo e non solo nello sfondo, come per esempio nella poesia "Museum of Folk Art, Poltava", dove è evocato anche il disastro di Chernobyl; come in "The Vydubysky Monastery": "You could lose yourself / in the former refectory of the Vydubysky monastery, / in the blues of the painted ceiling: deeper / than indigo, richer than lapis. [...]"; e come in "White Borshch": "Mother and daughter pale, not as the moon, / but as in not getting enough to eat, / enough oranges, enough meat". ▬

Francesca Romana Paci

Jane Urquhart, *Sanctuary Line, Toronto, McClelland & Stewart, 2010, pp. 256*

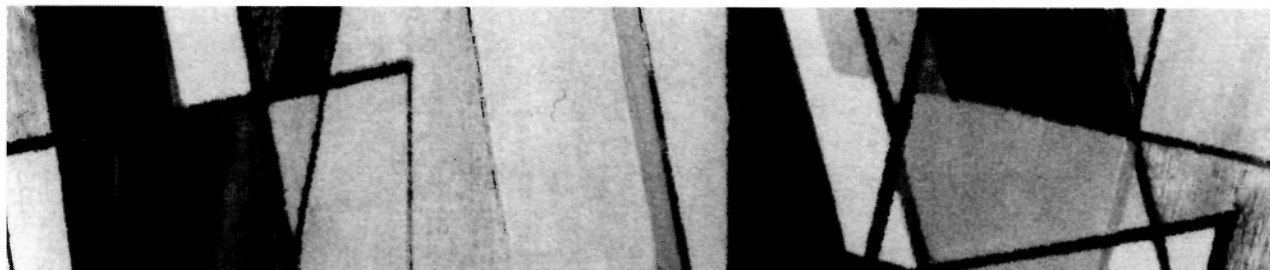
Come in *Away*, il più applaudito e premiato dei suoi romanzi (insieme a *The Whirlpool*), Jane Urquhart in *Sanctuary Line* apre la sua visione nello spazio, dal Canada all'Irlanda, ma anche a altri paesi europei e non europei, come per esempio il Messico e l'Afghanistan, e nel tempo, nel presente di una fattoria canadese vicina al lago Erie e in molteplici frammenti del passato lontano e recente. Il romanzo è la lunga, variegata e complessa storia di una intera famiglia, narrata in prima persona da una componente della famiglia, quarantenne, Elizabeth, Liz, eloquente e decisa tanto quanto colma di ricordi e anche di rimpianti. La prosa di Urquhart scorre con un ritmo fluido, con una limpidezza di suono e di costruzione

che sfiora continuamente la poesia. Nello stesso tempo è sempre notevole l'*interplay* degli elementi della realtà oggettiva del contesto e della visione mentale del personaggio senziente e narrante.

La pagina iniziale del romanzo è emblematica della tecnica narrativa di Urquhart: "Look out of the window. The cultivated landscape of this farm has decayed so completely now, it is difficult to believe that the fields and orchards ever existed outside of my own memories, my own imagination. Even by the time I was in my early twenties, the terrain had already altered – almost beyond recognition – what with the bunkhouses decaying, and the remaining trees left unpruned and bearing, therefore, scant fruit" (p.4). Liz, in solitudine, ma attiva, racconta una storia di lotta per la sopravvivenza, che si intreccia persino alla storia di una farfalla migratoria; ma sono soprattutto le vicende interpersonali umane che occupano il lungo viaggio nel passato: "I spend my time now moving back and forth between the field and the lab, between the quick and the dead. Everything is at risk [...] All of my ancestors and their houses sleep in closet and unexamined albums. Neither my much-loved cousin nor my enigmatic, haunted uncle is ever coming back" (18). C'è nel romanzo molta attenzione per gli oggetti, che acquistano un valore inestimabile, come parti imperiture dell'essere umano cui appartenevano: "There is also the harmonica my uncle sometimes played and a timetable for trains [...]" (p.27); e più avanti: "As I've said, now that she is gone, I've begun to read the books Mandy left behind in this house." (p.44). Mandy è una giovane donna morta in Afghanistan. Liz continua il suo racconto pagina dopo pagina con un ritmo che Urquhart fa fluire quieto, limpido, quasi inalterabile, inalterato dalle vite delle quali dischiude episodi, dolori e sentimenti. L'eleganza del linguaggio è forse l'aspetto più notevole di un romanzo eccellente. ▬

Francesca Romana Paci

europa postcoloniale



Franca Bernabei

Andrea Levy, *The Long Song*,
New York, Farrar, Straus and
Giroux, 2010, pp. 313

È senza dubbio una sfida affrontare un tema drammatico quale quello della schiavitù con un tocco ironico, se non apertamente comico e satirico. E la sfida è ancora più significativa se ad affrontarla è una scrittrice come Andrea Levy, che finora non aveva puntato la sua indagine creativa sull'Ottocento. Ma le potenzialità di un percorso a ritroso nel tempo e nello spazio erano in fondo già rintracciabili in *Fruit of the Lemon* (1999), colla visita in Giamaica della protagonista Faith e la conseguente scoperta delle proprie origini "bastarde". Mentre *Small Island* (2004), il romanzo che ha riportato un clamoroso successo negli Stati Uniti e non solo (è stato tradotto in 22 lingue) apriva la strada — intrecciando le vicende di due immigrati giamaicani in Inghilterra con quelle di due cittadini britannici nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale (e con flashbacks sugli anni precedenti) — alla necessità di approfondire la prospettiva storica per capire il presente di chi, come Levy, si sente "Black" e "British". A proposito della genesi di *The Long Song*, Levy ha affermato (intervista a Jane Ciabattari) che dopo essersi

posta la scomoda domanda "Why were black people in the Caribbean in the first place?", la cui risposta era ovvia, inizialmente non si era sentita in grado di affrontare la tematica, così difficile e traumatica, della schiavitù. Tuttavia, la partecipazione a un convegno sul suo retaggio l'aveva invece convinta della necessità di scrivere "a story about people who were much more than simply slaves" e dunque di ritornare a quel passato perché fosse visto con orgoglio e non con vergogna. Tanto più che quel passato è durato 300 anni, e "modern racism is a legacy of slavery". Se la storia è la precondizione concreta del presente, "... you can't avoid slavery. You can't. You have to go to that place. You keep banging into it ... It's the book I had to write because of who I am" (intervista a Gary Younge). *The Long Song* è dunque ambientato in "the forced-labor sugar factory called Jamaica" (intervista a Ciabattari) e, in particolare, in una piantagione dal nome accattivante di "Amity", e copre un'arco temporale che va dalla seconda decade dell'Ottocento agli anni successivi all'emancipazione. A differenza di *Small Island*, qui la narrazione è affidata a un'unica voce, quella della ex-schiava July (il suo cognome le è ignoto) che, ormai vecchia, è stata convinta dal figlio Thomas, tipografo ed editore affermato, a scrivere le proprie memorie, memorie che egli stesso, come spiega nella prefazione e postfazione, ha curato e pubblicato. Così, se le *slave*

narratives sono state nella realtà mediate da esponenti del movimento abolizionista britannico, nella finzione orchestrata da Levy il processo di produzione e trasmissione del racconto avviene all'interno di un rapporto generazionale che coinvolge una madre e un figlio, abbandonato appena nato davanti alla porta di un predicatore battista, cresciuto in Inghilterra, e ritornato in Giamaica da adulto, dove ritrova July salvandola dalla condizione di indigenza e degradazione sociale in cui era caduta. Questo stratagemma è funzionale non solo a richiamare e riaggiustare una precedente convenzione di genere, ma anche a fornire una cornice per il racconto della storia della vita di July, che è di frequente interrotto dalla storia oltre che dalle circostanze della sua scrittura, modulate dal confronto (bonariamente) polemico tra editore-curatore e memorialista. Rimproverata per le sue omissioni (quali, ad esempio, la nascita e l'abbandono di Thomas) July ribadisce: "This tale is of my making. This story is told for my amusement" (144). Ma poi cede, sebbene a malincuore, alle pressioni del figlio fornendo così differenti versioni, inizi e conclusioni. Questo impianto giocosamente metanarrativo, ulteriormente rinforzato nell'intreccio dalle varie versioni di alcuni eventi fornite da testimoni diversi, oltre ad alludere all'arbitrarietà della scrittura, o alla polifonia dei punti di vista, sembra soprattutto mirato a stemperare la brutale fattici-

tà di quella che è stata definita una “garrison society”, dominata da una minoranza bianca arroccata sui suoi privilegi, e timorosa di perdere il controllo della maggioranza nera — controllo che continuerà ad esercitare anche dopo l’emancipazione. Va inoltre tenuto presente che nella sua peculiare rivisitazione di precedenti convenzioni narrative (e, ovviamente, anche il romanzo storico) Levy ha consultato i diari e le relazioni di viaggio dei residenti e visitatori bianchi delle West Indies, leggendo tra le righe per poi poter “flip the picture” and stare back at these testimonies from the point of view of the people they were describing” (Ciabattari). A questo scopo, ha cercato di “recreate the ordinary life and culture of enslaved people above and beyond their mere slave status”, ricorrendo, in assenza di documentazione, alla sua immaginazione.

In particolare, è la voce di July, con le sue inflessioni giamaicane, le sue tonalità comico-satiriche ma anche, all’occasione, profondamente toccanti, le sue enfasi e le sue reticenze, a mettere in luce non solo i lati più apertamente inumani ma anche quelli più subdoli e ambigui della vita in una piantagione. Da piccola, July è stata con crudele noncuranza sottratta alla madre Kitty dall’indolente e stolido Caroline Mortimer — appena arrivata dall’Inghilterra per vivere col fratello John Howarth, proprietario di Amity — allo scopo di farne una “lady’s maid”. Così, mentre Kitty, “the ugly negro field slave” (38) si sfibra a lavorare nelle *gangs* addette alla coltivazione della canna da zucchero, la figlia, rinominata più convenientemente Marguerite, sperimenta la “domesticità” della Great House, il rapporto di indiscusso e indiscutibile possesso ma anche di dipendenza nei suoi confronti da parte della sua sempre più “demented fatty-batty missus” (51), le rivalità tra i servitori che non amano ricordare di essere schiavi, introiettando le gerarchie del colore e le divisioni sociali, e le loro — tacitamente insubordinate — strategie di resistenza e sopravvivenza.

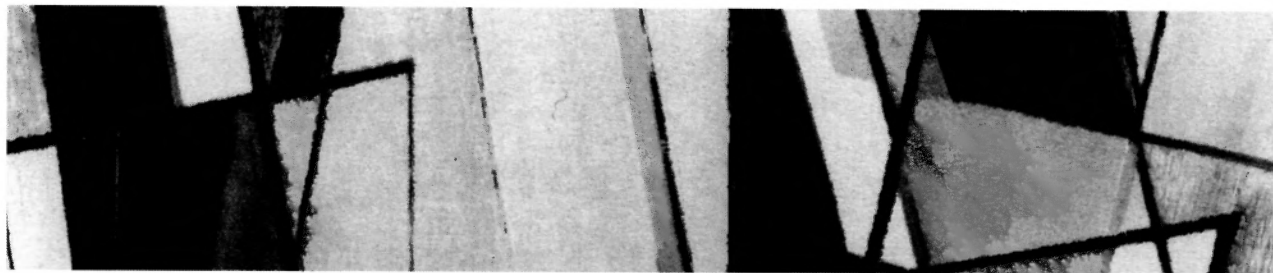
Puntando sulla quotidianità, supplementando la cronologia della storia con la cronaca, Levy sostiene di aver

voluto dare un senso all’insensato: “Not every day was: ‘Got up, got whipped thoroughly, saw someone hung from a tree’. So I try to give a sense of the daily life ... I try to give people their humanity” (Younge). Ma le vicende dei personaggi, frutto dell’immaginazione creativa, sono comunque proiettate sullo sfondo della “Baptist War” (1831-2) — alimentata dalle voci di liberazione e da una filosofia rivoluzionaria sostenuta dai missionari battisti che si ponevano come alleati degli schiavi —, delle successive crudeli rappresaglie da parte dei proprietari delle piantagioni, del turbolento periodo di “apprendistato” e delle relative tensioni, dell’emancipazione del 1838 e del proseguimento, in altra forma, dell’oppressione padronale sui neri che, privi di addestramento e di educazione, erano rimasti a lavorare come braccianti. La vita di July-Marguerite è profondamente segnata da questi eventi. Le rivolte del 1831-2 portano al suicidio di John Howarth, sconvolto non tanto dalle feroci punizioni inflitte agli schiavi ribelli quanto da quelle inferte a un predicatore battista considerato il loro ispiratore. Le circostanze di questo atto sono raccontate con tono lieve, quasi farsesco: tanto più che sotto il letto della camera in cui avviene ci sono July e Nimrod Freeman, un “free black” appunto, col quale, ubriacatasi per festeggiare l’illusoria libertà determinata dalla fuga della padrona, la giovane ha appena avuto un rapporto. Ma Caroline ritorna, in tempo per scoprire il fratello morto e concertare assieme a Dewar un’altra versione di quanto è accaduto. Non di suicidio, ma di omicidio si tratta, e Nimrod è il colpevole. Se July riesce momentaneamente a salvarlo, Dewar finisce col raggiungerli nel villaggio in cui si sono rifugiati e uccidere il designato assassino. Nel frattempo Kitty, che non aveva più visto July dal giorno in cui le era stata portata via, corre in sua difesa (la descrizione di questa corsa, e delle differenti versioni che ne sono state date da vari testimoni, è memorabile) e a sua volta riduce in fin di vita Dewar che si era avventato su quella che era anche sua figlia. Kitty, ovviamente, sarà punita, prima

massacrata di botte e poi mandata al patibolo. Se la madre era stata brutalmente stuprata da Dewar, la figlia sarà invece sedotta da un suo successore, Robert Goodwin, subentrato nel 1838, quando, con l’entrata in atto dell’emancipazione, la sfiancata plantocrazia non è in grado di sostenere i cambiamenti necessari ad affrontare la nuova situazione. I proclamati buoni sentimenti nei confronti degli ex-schiavi (conciliare lavoro e gentilezza) si sfilacciano quando, diventato padrone grazie al matrimonio con Caroline, Goodwin non riesce a far lavorare i neri più del dovuto. Le sue feroci rappresaglie hanno come risultato l’abbandono da parte di tutti della piantagione e il successivo ritorno della coppia in Inghilterra, dopo aver sottratto con l’inganno la bambina che Goodwin aveva avuto da July. Una bambina di pelle chiara, ben diversa dal figlio di Nimrod, che la mulatta July aveva rigettato perché “black as a nigger” (145). Dopo di che, “the missus’s favoured lady’s maid” (46), “the rare exotic beauty” (203) prediletta da Goodwin, diventa una *squatter*, e solo trent’anni dopo, in occasione del suo processo per il furto di un volatile, il figlio Thomas capisce che quel “pillar of foul rags” (285) dalla pelle raggrinzita e i capelli aggrovigliati, è sua madre.

“Endings are always arbitrary, false even”, spiega Levy. E nonostante July si mostri determinata a concludere il suo *long song* con “the happiest of endings” (307), ancora una volta alla storia della vita si sovrappone quella del discorso, che rivela, tramite il consueto dibattito col figlio editore, il rifiuto della memorialista di colmare il vuoto di quei trent’anni di sofferenze intercorsi tra il rapimento della sua bambina e il ricongiungimento con Thomas. Forse, commenta July, in futuro qualcuno si assumerà questo compito. Quanto a lei, “But why must I dwell upon sorrow? ... I am an old woman. And, reader, I have not the ink”. Nella postfazione, il *publisher-editor* lancia un appello a chiunque abbia notizie della sorella, di cui si sono perse le tracce. C’è da supporre che il *long song* di Andrea Levy non si sia concluso qui? —

india e pakistan



Aelfric Bianchi

Shobhaa Dé, *India superstar. Da incredibile a inarrestabile*, Milano, TEA, 2010, pp. 330

Scrittrice eclettica e proteiforme, adorata dalle folle e studiata da illustri accademici, Shobhaa Dé incarna per molti aspetti le contraddizioni e i contrasti che caratterizzano l'India moderna: la sua prosa, così magmatica e sovente incline a dar voce a una sorta di inarrestabile flusso di coscienza, non insegue un'organicità programmatica ma accetta e anzi esalta le proprie intrinseche incongruenze, rispecchiando lo spirito variegato e multiforme di un Paese che da sempre radica nelle differenze le fondamenta della sua unità. Nel suo ultimo libro, *India superstar. Da incredibile a inarrestabile* (pubblicato in Italia nel 2010, ma originariamente edito nel marzo 2008, quindi prima dei tragici attacchi terroristici a Mumbai del 26 novembre 2008), pur confessando senza reticenze l'inevitabile parzialità del proprio sguardo – che riflette la *Weltanschauung* di un ceto *urbanite* alto borghese – l'autrice si propone di sondare dall'interno una realtà sospesa tra fedeltà al passato e ansia di innovazione e di cambiamento, tra imitazione talora pedissequa e rifiuto spesso eclatante dell'Occidente, tra devozione a un millenario patrimonio ideologico e religioso e idolatria nei confronti di

miti moderni e “globalizzati” quali la ricchezza e il successo, con l'obiettivo dichiarato di sfatare luoghi comuni e leggende fallaci su un mondo che è costituzionalmente paradossale e rappresenta un autentico “enigma esasperante”.

“Qual è la vera India?”, si domanda l'autrice, ponendo in evidenza la palese dissonanza tra la sua immagine ideale, codificata ed esportata dal cinema popolare, e la sua realtà quotidiana, sovente incompatibile con gli stereotipi tradizionali: un confronto che le permette di enucleare le innumerevoli antinomie delle quali si nutre il Subcontinente e che concorrono a definire il tratto saliente dei suoi abitanti, ovvero la “stupefacente capacità di adattar[si] a qualsiasi tipo di cambiamento”. Un'elasticità pressoché fisiologica, descritta nel gergo di Bollywood con il verbo *setting*, “sistemare”, che sintetizza e riassume in sé le innumerevoli facce di una terra che “cambia in fretta, di continuo, assume nuove incarnazioni dandosi un'abile mano di colore, come un camaleonte, per adeguarsi agli atteggiamenti in trasformazione, alle inclinazioni globali”.

Non desta pertanto meraviglia che nella patria del *Kamasutra* il sesso rappresenti un argomento tabù e, di fatto, non esista, ma sia spesso bandito *ex professo* addirittura nelle sue forme più caste e innocenti, in un panorama nel quale ancor oggi un bacio mostrato sullo schermo potrebbe urtare la sensibilità di gran parte

del pubblico; né tantomeno che la non violenza tradizionalmente associata alla terra che ha dato i natali al Mahatma Gandhi e a Khan Abdul Gaffar Khan sia contraddetta in maniera stridente non soltanto dalla cronaca quotidiana, ma dagli stessi poemi epici – *Mahabharata* e *Ramayana* – che sono tuttora alla base della visione indiana del mondo. In un contesto dove tutto è possibile e coesistono democrazia e corruzione, modernità e arretratezza, tecnologia e superstizione, è fondamentale impostare il futuro su basi solide, che non dimentichino la grande lezione del passato: se è doveroso accogliere il nuovo e concedere maggiore spazio ai giovani, come del resto ben si addice a una nazione metà della cui immensa popolazione ha un'età inferiore ai trentacinque anni, è altresì essenziale mantenere quell’“indianità” che ha reso grande il Paese. La globalizzazione deve insomma realizzarsi in maniera graduale, esaltando e non cancellando le radici più autentiche e genuine: al desiderio talora parossistico di “piacere agli stranieri (leggi occidentali)” – che implica un progressivo abbandono dei valori fondanti della società indiana a cominciare dalla famiglia, sua vera e propria spina dorsale, in favore di una crescente adesione agli “ismi” dell'Occidente (dal consumismo al materialismo) – occorre dunque sostituire un costruttivo recupero delle tradizioni.

Alla luce di tali presupposti, Shobhaa

Dé invita i suoi compatrioti a non scimmiettare supinamente i modelli occidentali, riproducendone in primo luogo gli aspetti più esteriori e superficiali, ma a riscoprire e rivalutare lo specifico *desi*, ovvero l'elemento autoctono, e ad ammettere nel contempo la necessità di intervenire sulle problematiche annose e inveterate che affliggono il Subcontinente. È dunque un grave errore trincerarsi dietro il velo di *maya* – l'illusione che, a detta dell'autrice, è assurda al rango di «piumone della nazione» –, ignorando la piaga delle caste, una ferita tuttora profonda “che incancrenisce sempre più mentre la società civile guarda da un'altra parte” e rifiutando con fastidio e insofferenza di riconoscere la portata del flagello della povertà, giacché soltanto rivolgendo lo sguardo verso i lati oscuri della realtà indiana sarà possibile determinarne la definitiva consacrazione a *superstar* dello scenario internazionale.

Fondamentale risulta in tale prospettiva mitigare il secolare atteggiamento fatalistico, che implica un'accettazione passiva e rassegnata del mondo e del destino, per adottare un atteggiamento costruttivo, capace di innestare con eclettico sincretismo gli aspetti migliori della modernità nell'humus della tradizione, in linea con una peraltro millenaria tendenza alla commistione di suggestioni esterne e retaggi indigeni. Una commistione sempre fertile e creativa, come emerge d'altro canto con prepotenza nello *Hinglish*, il lessico composito che associa termini inglesi a vocaboli hindi, ormai capillarmente diffuso nelle aree urbane del Paese (ma in rapida espansione anche nelle zone rurali), che proprio Shobhaa Dé ha contribuito in maniera decisiva a elevare al rango di lingua letteraria. “Adoro l'anglo-indiano e non finisco mai di stupirmi per la nostra inventiva. Possiamo modificare l'inglese praticamente in qualsiasi modo ci piaccia e riuscire comunque a comunicare l'essenziale. È un'impresa creativa che merita di essere documentata meticolosamente, perché con il passare del tempo aggiungiamo frasi ed espressioni che riflettono la nostra evoluzione”.

Con le sue parole, l'autrice si pone in aperta polemica con la sterile vena nostalgica e passatista di quei puristi che, sordi alle sue immense potenzialità, stigmatizzano l'*Indian English* nella convinzione che esso “stia rovinando le capacità linguistiche della Prossima Generazione», laddove invece rappresenta, con la sua onnivora capacità di “chutneyficare” qualunque forma di comunicazione, scritta e verbale”, un'autentica affermazione di indianità. E, quasi a dimostrare che la sua storia personale coincide con la Storia dell'India, risponde alla più classica accusa della critica, “Come mai non scrive in marathi? È la sua lingua madre, dopo tutto”, semplicemente riconoscendo che il marathi era la lingua in cui sua madre le parlò soltanto per pochi brevi anni, e in quanto tale “era la sua lingua. Non la mia”. Fin da subito adottò infatti l'inglese, con i genitori prima, con il marito bengalese e i figli poi, “perché è la lingua che ci risulta più naturale. Anzi, è la forma del tutto naturale di espressione, quella che ci sale spontaneamente alle labbra”, un inglese non già modellato sulla parlata *propah* dei tempi della Regina, ma infarcito di espressioni slang e gergali, vero e proprio manifesto di quel “meticciato” che rende il Subcontinente così unico e affascinante. ▽

David Newbold

Mohsin Hamid, *The Reluctant Fundamentalist*, Hamish Hamilton, 2007, pp. 209

The Reluctant Fundamentalist, the second novel by the Pakistani born, recently naturalized British writer Mohsin Hamid, is more than it appears to be. Which is, a terse, clever, minimalist thriller relating a chance meeting between an unnamed American and a US educated Pakistani in a downtown Lahore street café, sometime after the US-led invasion of Afghanistan. It is also a prolonged exercise in ambiguity, the

account of a culture clash in which two worlds observe each other at close quarters, attracting, repelling, and ultimately failing to understand. This judgement seems to have been endorsed by the University of St Andrews in Scotland, which took the unprecedented step of gifting the novel to all incoming undergraduates in 2009, and making it compulsory reading. Behind the initiative is the belief that it can “stimulate the kind of debate on which universities thrive”.

The Reluctant Fundamentalist opens with an offer: “Excuse me, sir, but may I be of assistance?”. The narrator, Changez has buttonholed a fellow diner (whom he has singled out as an American), sitting on a seat with his back to the wall. The American, who has no name, and never speaks, becomes the recipient of a monologue which lasts the length of the book. It takes us through Changez's life story, from his days at Princeton as a top-performing overseas student to his disillusioned, post 9/11 return to Pakistan. The narrative is interspersed at regular intervals – marked by chapter breaks – by brief returns to the here and now, as night falls in Old Anarkli and the silent American begins to shift uncomfortably in his seat, an increasingly reluctant dining companion – “I see, sir, that there continues to be something about our waiter that puts you ill at ease”.

Changez tells the story of how he embraced the American dream. After Princeton he walks into a high paid job as a financial analyst for a New York company, Underwood Samson, whose business is to put a price on other businesses which come onto the market. Within months, he has made it to the top. At the same time, he begins a love relationship with Erika, a Princeton graduate like himself, who comes from a patrician New York family. It is a troubled, slow-moving, unconvincing affair; Erika cannot allow herself to forget her former, and only lover, Chris; Changez is watching himself becoming an upwardly mobile New Yorker as he carves out a place for himself in the hearts and minds of Erika and her appreciative parents.

Psychologically, the relationship is less than convincing, as chronic nostalgia for Chris turns into a pathological condition, and Erika ends up being committed to an institution and ultimately disappearing from Changez's life. But a clue to what Hamid is trying to do lies in the names. For Erica, read *Am Erica*, while at least one reviewer has seen Chris as representing the first white American, Christopher Columbus. Things go sour with 9/11. Changez's initial reaction, watching events on television in a Manila hotel room, is to smile:

I turned on the television and saw what at first I took to be a film. But as I continued to watch, I realized that it was not fiction but news. I stared as one – and then the other – of the twin towers of New York's World Trade Center collapsed. And then I *smiled*. Yes, despicable as it may sound, my initial reaction was to be remarkable pleased [...] But at that moment, my thoughts were not with the *victims* of the attack [...] – no, I was caught up with the *symbolism* of it all, the fact that someone had so visibly brought America to her knees. (p. 82)

Back in the US Changez begins to feel the backlash. It begins at immigration, on the return from Manila, when he is separated from the rest of the team. "What is the purpose of your trip to the United States" the official asks. "I live here" is the reply. "That is *not* what I asked you" is the glib retort. In the company car park a stranger refers to him as a *fucking Arab*. Changez finds himself taking sides. When he sees the "ghostly night-vision images" of American troops he finds his own reaction catches him by surprise: "Afghanistan was Pakistan's neighbor, our friend, and a fellow Muslim nation besides, and the sight of what I took to be the beginning of its invasion by your countrymen caused me to tremble with fury".

For Changez, the American Dream, has darkened, and he begins now to contemplate returning to Pakistan; while in the parallel framing narra-

tive, the here and now of Lahore, night is falling fast, and the sense of ambiguous tension increases. The silent American is getting nervous. A bulge in a pocket 'parallel to the sternum' as he shifts uneasily in his chair, suggests he is armed. And he is angry, too, at the way the story is unfolding, at least if we are to believe Changez's commentary on his reactions. In the final chapter Changez accompanies him to his hotel, followed, or shadowed, by the waiter from the café:

Yes, he is waving at me to detain you. I know you have found some of my views offensive; I hope you will not resist my attempt to shake you by the hand. But why are you reaching into your jacket, sir? I detect a glint of metal. Given that you and I are now bound by a certain shared intimacy, I trust it is from the holder of your business cards. (p. 209)

And that is it, with the intentions of the waiter, the identity of the American, and the role of Changez, all left to the reader.

But, we said, *The Reluctant Fundamentalist* is more than a well-timed thriller. Ambiguity is not just a means for creating, and keeping, tension; it is the underlying message of this book. In a globally inter-dependent, post 9/11, world nothing is clear cut or permanent, allegiances are strategic and can change from one moment to the next, and identities – including one's own - need constant monitoring. Changez's introspections progress from a sense of superiority - as privileged outsider and top Princeton performer - to uncertainty and even self deprecation. He begins to see himself a mercenary in the pay of a foreign power:

I was a modern day janissary, a servant of the American empire at a time when it was invading a country with a kinship to mine and was perhaps even colluding to ensure that my own country faced the threat of war. (p. 173)

Changez sounds like a good name for

a turncoat, to Western ears at least. But, Mohsin explains, it is the Urdu version of Genghis, implicitly suggesting that Changez is not to be seen as an avenging muslim fundamentalist (Genghis Khan). The fundamentalism is elsewhere, in the ruthless pursuit of gain which is the underlying philosophy of the company Changez works for (and in the name, Underwood Samson, it is easy to see a mixture of subterfuge and brute strength):

"Focus on the fundamentals" This was Underwood Samson's guiding principle, drilled into us since our first day at work. [...] And that was precisely what I continued to do, more often than not with both skill and enthusiasm. (p. 112)

As the best of 6 trainees in his cohort, he is able to put aside any feeling of human sympathy for the workers he comes into contact with, and who are going to lose their jobs as a result of the downsizing operation he is planning for the company:

To be perfectly honest, sir, the compassionate pangs I felt for soon-to-be-redundant workers were not overwhelming in their frequency; our job required a degree of commitment that left one with rather limited time for such distractions. (p. 112)

Until 9/11, that is, and the disillusionment with the American brand of fundamentalism which has become his life. Stylistically, the narrative captures this disillusionment well, through a vein of mock formality which transmits sarcasm as well as adding to the ever present sense of menace. It is present in the subservient way in which he addresses the American ("Excuse me, sir, but may I may of assistance?"), and in the coaxing and cajoling ("Come, tell me, what were you looking for?" "I hope your disgust has not banished your appetite"). The choice of a ritualistic present simple ("Why do you recoil?" "You hesitate, sir"), instead of a more informal present progres-

sive ('Why are you hesitating?') also seems appropriate against the unfolding ritual of the meal in the street café.

One of the most immediately visible features of this style is the frequent italicizing of words for emphasis; Changez weighs his words carefully, especially when they are sentence-final:

"I noticed that you were looking for something; more than looking, in fact you seemed to be on a *mission*".
(p. 1)

"I was telling you about my interview with Underwood Samson, and how Jim had found me to be, as he put it, *hungry*".
(p. 13)

"On that day, I did not think of myself as a Pakistani, but as an Underwood Samson trainee, and my firm's impressive offices made me *proud*".
(p. 38)

"But tonight, as I think we both understand, is a night of some *importance*".
(p. 105)

All these formal features make for a polished, rational text, giving the reader, and the listener, the sense that Changez is in control. They also, perhaps, help create a sense of linguistic neutrality, of a mid-atlantic or rather global English which is neither American, nor British, nor South Asian, but with elements of each (such as American spellings, Britishisms such as *chap*, and, in its general preference for a more formal register, perhaps South Asian). Changez's own reflection on his elegant idiolect is worth quoting at length:

I have subsequently wondered why my mannerism so appealed to my senior colleagues. Perhaps it was my speech: like Pakistan, America is, after all, a former English colony, and it stands to reason, therefore, that an Anglicised accent may in your country continue to be associated with wealth and power, just as it is in

mine. Or perhaps it was my ability to function both respectfully and with self-respect in a hierarchical environment, something American youngsters – unlike their Pakistani counterparts – rarely seem trained to do. Whatever the reason, I was aware of an advantage conferred upon me by my foreignness, and I tried to utilize it as much as I could.
(p. 47)

It is insights such as these which may have prompted St Andrew's University to set the text as prescribed reading for incoming students about to enter their own different kind of hierarchical environment. They also, probably, tell us a lot about Hamid's own bicultural experience and 'ability to function' in very different environments, parallel but not identical to Changez. After 9/11 Hamid returned to the UK (calling himself a Bush era exile'), and became a British citizen in 2006 but in 2009, (rather later than Changez), decided to return to Pakistan, back to his home town of Lahore, as the most appropriate place to bring up his newly born daughter; whereas Changez, biding time in the Lahore twilight, waiting for the next event in the great game, confesses to feeling 'rather like a Kurtz waiting for his Marlow.

This is a reminder that the Reluctant Fundamentalist is also a novel about changing places, (while incidentally, staking a claim for itself within a grand postcolonial current). What you see, how you interpret the final gesture, depends on who you are, and where you are. Hamid recounts that his American friends assume that the American is about to be physically eliminated by the waiter, in cahoots with Changez: whereas seen from Pakistan, the glint of metal in the American's pocket spells the end for the over-effusive narrator. It is this open ending, which is at the same time an elegant solution to the thriller, and the statement of the problem of point of view, which makes it more than a well constructed, but lightweight novella: *The Reluctant Fundamentalist* is a book which

needs to be read in different places, and which grows heavier in the re-reading. ▸

Esterino Adami

Alessandro Monti, Irma Piovano, Aelfric Bianchi, a cura di, *Chaltai hai: così va il mondo. Bollywood specchio dell'India*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 341
.....

L'intricato e colorito mondo di Bollywood, con la sua straripante ricchezza di trame, personaggi, stilemi, risulta spesso eludibile, estraneo e di difficile comprensione per il pubblico occidentale, non uso a tipologie mimetiche. L'interessante volume a cura del Dipartimento di Orientalistica dell'Università di Torino e del Cesmeo (Centro internazionale di studi asiatici avanzati di Torino), con il supporto del Centro Multimediale Quazza (Università di Torino) e sotto la responsabilità scientifica ed editoriale di Alessandro Monti, ha proprio lo scopo di fornire indicazioni puntuali e precise, presentando le principali caratteristiche del mondo *filmi* (la parola in Indian English designa tutto ciò che ruota attorno al concetto di cinematografia), assieme a una ricca selezione di schede, recensioni e altri strumenti di indagine. Strutturato in maniera interdisciplinare, il testo affronta non tanto, o non solo, l'analisi di singoli film o elementi tematici ricorrenti, quanto piuttosto la sua aderenza al contesto sociale indiano, attraverso l'individuazione di specifiche dinamiche culturali o ruoli fissi di identità di genere, come ad esempio quella "linea di comportamento (*rekha*) che alle donne è impossibile oltrepassare"
(p. 10).

La parte introduttiva del volume è costituita dai due bei saggi di Alessandro Monti e Aelfric Bianchi, rispettivamente intitolati "Identità, Amore e Fantasia: la Via Indiana al Cinema" e "L'India nel Paese delle Meraviglie". Segue poi una prima sezione di schede di film, dove oltre a

informazioni tecniche delle singole produzioni sono indicate anche la trama, la presentazione e il profilo del regista. Nonostante il cinema indiano – com'è noto – rappresenti un campo artistico enorme ed estremamente diversificato nelle sue forme, la scelta dei film qui trattati risulta essere ben calibrata e rappresentativa delle diverse fasi vissute dal cinema indiano, grazie non solo all'ampio arco temporale coperto (dal 1929, con il cinema muto, sino all'epoca attuale col film *Love Aaj Kal*, del luglio 2009), ma anche alla varietà di trame, storie, ambientazioni, rappresentazioni.

Le parti II e III, invece, hanno come fonti primarie *India Today* e *Outlook*, due fra le più note riviste indiane, disponibili anche online, da cui viene attinta un'ampia serie di recensioni e articoli, utili non solo per ulteriori dettagli sui vari film, ma anche per comprendere la percezione e ricezione di queste opere fra il pubblico indiano.

Il primo intervento, a firma di Alessandro Monti, attraverso una ricca serie di esempi, evidenzia come l'elaborazione inventiva delle storie d'amore bollywoodiane sia in realtà legata, da un lato, a precise norme stilistiche – l'utilizzo della musica e del canto quale forma sostitutiva del linguaggio verbale, il balletto o danza come forma espressiva e artistica primaria, e di riflesso per la pittura – e, dall'altro, alle radici del teatro tradizionale, sanscrito in particolare, e ai suoi codici prescrittivi di comportamento. La vicenda d'amore, declinata in una pluralità di versioni, che vanno dal comico al drammatico e al grottesco, diventa situazione sociale per eccellenza, rappresentativa dei rapporti umani all'interno della famiglia o della più ampia comunità. Da tale aggrovigliato scenario, emergono tratti distintivi circa il senso dei ruoli predeterminati (per esempio, il significato di *pativrata*, concetto che indica la moglie fedele e devota al marito, oppure il *pati*, cioè "il capofamiglia, ma anche il padrone dei destini altrui", p. 4).

Sono inoltre presi in considerazione quegli stratagemmi che, molto frequentemente, contraddistinguono lo

sviluppo della trama in numerosi film indiani. L'autore del saggio suggerisce, ad esempio, il vigore narrativo del *bedtrick*, l'espedito di una falsa o doppia identità per uno dei componenti la coppia, come testimoniano sia *Dilwale Dulhania le Jayenge* (1995, diretto da Aditya Chopra) sia *Dil Se...* (1998, diretto da Mani Ratnam). In quest'ultimo caso, la donna innamorata è personaggio liminale, poiché terrorista kashmiri con progetti suicidi. Il *bedtrick* e tutte le altre forme di camuffamento di identità operano come strategie primarie nell'organizzazione della struttura filmica "in quanto si pongono come forme libere rispetto al codice autoctono del matrimonio combinato" (p. 13).

Altrettanto ricco di acume e completezza di visione è il saggio di Aelfric Bianchi, il cui titolo puntualizza la dimensione simbolica del cinema indiano, la cui serialità narrativa, imparentata con diverse arti performative, dalla danza al ballo alle espressioni della musica, si declina attraverso le epoche e le tendenze in molteplici forme, tanto che lo studioso identifica due date significative come il 1929, anno in cui viene presentato *A Throw of Dice* (noto anche come *Prapancha Pash*), film indiano diretto dal tedesco Franz Osten e recentemente riscoperto dal British Film Institute (2006), e il 2001, quando *Monsoon Wedding*, il film della regista NRI (Non Resident Indian) Mira Nair è premiato col Leone d'Oro a Venezia. È importante, quindi, non solo riconoscere come la cinematografia indiana, in realtà, posseda una multiforme e molteplice natura, dal genere popolare al colossale bollywoodiano ai prodotti tipicamente indirizzati alle comunità asiatiche diasporiche nel mondo, ma anche riflettere sulla rivalutazione estetico-tematica dei film indiani, un tempo spesso etichettati come privi di valore, ripetitivi e slegati da riferimenti alla "cultura alta". A tal proposito, da un'analisi attenta delle tipologie standard della trama dei *masala movies*, emerge un'inclinazione di insofferenza tipica della cultura indiana nei confronti del realismo storico, dipanando quindi una stilizzazione di

ruoli e caratteristiche. Nelle fonti antiche, ad esempio, occorre ricordare che "il teatro sanscrito mette in scena non già l'essere, bensì piuttosto il dover essere, dipingendo un mondo ideale al cui interno agiscono e si muovono modelli perfetti" (p. 26).

Per ribadire il peso di Bollywood come luogo socioculturale, tuttavia, occorre anche ripensare agli aspetti popolari di queste produzioni: al di là della loro struttura poliedrica ed eccessiva di *divertissement*, i film indiani rigettano ogni senso di rappresentazione realistica, azzerando completamente lo sguardo sulla povertà indicibile negli enormi slum suburbani del paese, per sconfinare invece in storie esageratamente fantasiose, con la classica storia d'amore e il lieto fine che dettano le sfumature del *romance* sul grande schermo, come in occidente avviene forse per la letteratura rosa. D'altronde, Bollywood incarna per antonomasia il ruolo del cinema come fonte creatrice di sogni, o momenti di intrattenimento attraverso cui le masse scordano le sofferenze e le miserie, all'interno di un processo di combinazione e ibridizzazione di generi, sottogeneri, stili poiché "il tipico film popolare si presenta infatti come una mistura eterogenea e ibrida di ingredienti che, in un'ottica occidentale, possono apparire inconciliabili" (p. 29), ma che in realtà costituiscono le energie proprie dei *masala movies*.

Nelle parti successive, il volume si concentra nella ricostruzione del panorama cinematografico indiano attraverso un'attenta scelta di titoli significativi, "basati su una o più storie d'amore, secondo lo schema, che sarebbe piaciuto a Polonio, della commedia tragico-comica-cosmopolitica-storico-amorosa" (p.34), presentando film degli anni '40 e '50 come *Mela* (1948), oppure *Devdas* (1955), storia d'amore paragonabile a Romeo e Giulietta e basata sul romanzo di Saratchandra Chattopadhyay pubblicato in Bengala nel 1917, per poi procedere nel corso dei decenni con *Purab aur Paschim* (1970), *Deewana* (1992), *Dil To Pagal Hai* (1997), una seconda versione di *Devdas* presentato a Cannes (2002), fino ai recenti *Vivah* (2006),

Namaste London (2007) e *Love Aaj Kal* (2009). Una varietà di recensioni e articoli, tratti da riviste indiane, completano l'interessante volume – presentato nell'edizione 2010 del Salone Internazionale del Libro di Torino in una serie di iniziative dedicate al cinema di Bollywood – e offrono ulteriori spunti di discussione e riflessione su quell'enorme macchina culturale che è il cinema indiano. —

Esterino Adami

Suhayl Saadi, *Joseph's Box*, Ullapool, Two Ravens Press, 2009, pp. 670

Al centro del nuovo, magmatico romanzo dello scrittore anglo-pakistano Suhayl Saadi vi è una fitta rete di storie incrociate, innestate su tradizioni antiche, miti rivisitati, narrazioni riscoperte, personaggi che oscillano fra mondi diversi, in quel precario equilibrio delle identità postcoloniali e postmoderne. Già a primo sguardo la trama non può essere ricondotta a una narrazione lineare, ma si sviluppa su sentieri diversi, ramificazioni testuali, turbamenti onirici, in un ampio movimento di dislocazione geografica che va dalla Scozia all'oriente, passando poi per il Mediterraneo. La narrazione si avvia quando Zuleika MacBeth, infermiera domiciliare di origini pakistane, rinviene una grossa e misteriosa scatola, mentre sta nuotando nelle acque del Clyde. Con l'aiuto di Alexander Wolfe, un suonatore di liuto conosciuto casualmente sul luogo, riesce poi ad aprirla: il contenuto è costituito da una serie di altre sei scatole, dalla decorazione elaborata e dalla fattura arcana, che funziona come una sorta di mappa interattiva: dopo aver svelato il segreto del proprio codice, infatti, ogni scatola rimanda a un luogo preciso. I due intraprendono così un percorso di scoperta e iniziazione, che li farà fluttuare fra ricordi, narrazioni, leggende, da Glasgow al Baltistan, la regione montuosa nel Kashmir, con tappe intermedie a

Glasgow, nel Argyllshire, nel Lincolnshire, in Sicilia, a Lahore.

La scrittura irruente, fantasiosa e suggestiva di Saadi insiste sulla potenza della musica, come mezzo espressivo e comunicativo, innestando il suono del liuto al tono poetico dei *ghazals*, evocando le antiche ballate scozzesi e le forme dell'oralità popolare, includendo anche la carica irriverente della musica rock anni '60. Fra le misteriose indicazioni che i due protagonisti devono decrittare, infatti, vi sono, celate in un groviglio di caratteri latini, greci, arabo-persiani, aramaici, anche delle note musicali, che attraverso Alexander evocano e tessono ricordi, storie, frammenti di identità: “the nature of the music which he was able to produce on such an instrument also had altered [...] and so the structure had dictated that the melodic line become dominant and he had found himself embroidering loose texts around that line” (p. 237). La musica, con il suo valore universale, quindi, pare essere strumento interculturale di confronto e conoscenza, ammantato quasi di connotazioni mistiche o metafisiche. Se il romanzo si radica profondamente in un tessuto post-babelico, il linguaggio della musica emerge come segno caratterizzante la condizione umana e i tentativi di indagare il suo destino, attraverso le storie, i sogni, i miti.

Quando Zuleika e Alex vanno in Baltistan, la loro peregrinazione (una vera e propria sorta di *postcolonial progress*) diventa momento di passaggio, attraversamento di valichi ‘altri’, poiché “they had crossed an invisible frontier. A frontier not merely between language groups – though that was profound enough – but also between continents, music, and the conception of the sacred” (p. 574). Il romanzo trasforma le proprie coordinate spaziotemporali in una vera e propria fantasmagoria, la cui intertestualità opera a grado estremo, citando ed elaborando le tradizioni culturali di paesi e popoli diversi, in un viaggio mistico le cui mete fanno eco alle sette stazioni della mistica Sufi, dedicate al sacrificio, alla verità, al potere, all'obbedienza, alla vita, alla memoria, e alla bellezza. Ma la doppia cifra fondamentale dell'intero

testo riguarda soprattutto i concetti di mutabilità e complessità, così che la mappa trovata nella prima scatola inizialmente pare somigliare al percorso del Clyde, per poi mutare in forme e disegni differenti, come il sistema vascolare del corpo umano, la rete delle sinapsi, il mosaico del sistema solare, della galassia, dell'universo. Il climax dell'esperienza extrasensoriale è raggiunto dalla ragazza al termine del viaggio, quando i sogni, i ricordi, le speranze, ma anche gli spiriti di coloro che non ci sono più, si aggregano in un turbinio di sensazioni paniche, che aspirano a una visione totale, una riappacificazione dell'ego e della coscienza con il mondo attraverso le sue rizomatiche estensioni, facendo coincidere l'unicità e la molteplicità: “It were as though she, Zuleika Chasm Framareza Macbeth, had never been just a single isolated entity, but had been composed of a myriad of spirits, the spirits of the blades of grass, the branches of the trees, the apricots, the olives, the rowan berries, the leopards up on the high glaciers, the spirits of numerous strangers in a thousand cities. The dead were the living and the living were the dead” (p. 661).

Al contrario del vaso di Pandora, le magiche scatole che contrassegnano il percorso sono colme di energie, voci, testimonianze, stratificazioni del passato e del senso della vita, soprattutto per i migranti, i viandanti, i clandestini, coloro che attraversano confini e barriere geografiche, ma anche culturali e sociali. Con un guizzo postmoderno, l'esperienza diasporica si iscrive sul corpo quale sito ideale di rappresentazione della dimensione umana, e Zuleika percepisce il proprio corpo – contraddistinto da un colore della pelle più scuro per il volto e le braccia, ma più chiaro per le gambe e altre parti – come “a physical map of the world – the kind of map that had no borders” (p. 343). Nel tentativo di mediare il peso coloniale del passato con la schizofrenica contemporaneità postcoloniale, la ragazza diventa segno vivente della dinamicità culturale del mondo, mentre l'autore sottilmente sposta il punto di vista verso una prospettiva liminale, quasi una *Scottishness* interculturale.

rale e aperta al dialogo, come viene fra l'altro ricordato nell'interessante saggio di Ziauddin Sardar, *Balti Britain* (London, Granta Books, 2008), che dedica diverse pagine a Suhayl Saadi.

Secondo la prospettiva diasporica, i luoghi che caratterizzano l'itinerario dei due personaggi costituiscono una sorta di ponte culturale, che unisce luoghi e storie, dalla Gran Bretagna, antico epicentro dell'impero, fino alle colonie asiatiche, passando per le rotte euro-mediterranee della Sicilia, triste teatro delle morti dei clandestini nei giorni nostri. La sezione siciliana, quindi, suggerisce analogie sul tema dell'immigrazione, del movimento dei popoli e delle culture, che fioriscono poi nell'architettura eclettica di quella decadenza malinconica che caratterizza molte città postcoloniali, in cui le vestigia di un glorioso passato convivono con una soffocante modernità:

"In Palermo in the twenty-first century, even the churches were falling down. But then she would come across a perfectly sculptured Arab window or a geometrically harmo-

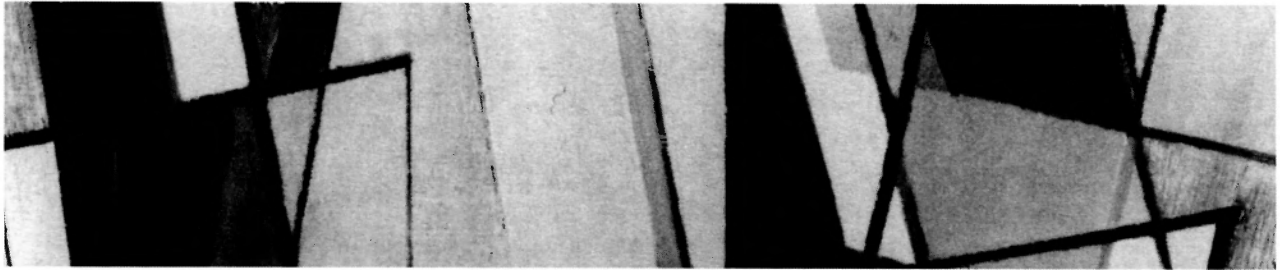
nious Norman arch and the city's architectonics would assume a benevolent orchestration like, that of a Xenakis composition - seemingly disordered, chaotic and maddeningly obfuscatory, yet with a quantum logic that leached through everything" (p. 342).

In considerazione del suo passato arabo-moresco, la Sicilia si presenta come luogo-soglia fra i continenti e le culture, in modo tale che i suoi palazzi, persi in un dedalo di strade e vicoli, sommano le diramazioni della storia, iconizzata in quello che Zuleika definisce un "bizarrely Southern Gothic feel", inserito in maniera apparentemente incongrua in alcuni contesti sociali e culturali: "But go much further and it begins to look quite ridiculous. Like women's Kirk of Scotland hats among the desert fathers, or like those English Church spires in India, she thought. Or the red-brick colleges of Pakistan. Owzat! The varicose world of cricket" (p. 377).

In definitiva, si tratta non tanto, o non solo, di un testo che rinvigorisce la tradizione del realismo magico, ma

soprattutto di un romanzo polifonico che gioca abilmente con la poetica dei luoghi, e il senso precipuo della diaspora come esperienza catartica, di trasformazione, di passaggio che i vari personaggi – come ad esempio Archibald Idris McPherson, l'anziano aviatore che combatté nella seconda guerra mondiale, e che nel momento della malattia è assistito da Zuleika – devono affrontare, al di là della propria dimensione personale. L'ambiziosa struttura narrativa elaborata da Saadi dispiega toni e registri diversi, volgendo dal postcoloniale al postmoderno, andando a scandagliare i punti più remoti della coscienza umana, l'accettazione della vita nel suo caleidoscopio di forme, ma anche la dimensione del sogno, del mito, della fantasia. Al termine del suo percorso di crescita spirituale e umana, Zuleika riesce a lenire le ferite del passato e i dubbi del presente, partendo da un'unità minima di significato, che è anche messaggio di riconciliazione universale. "the word, the gift, the musical tone. And the word was Joseph, Giuseppe, Yusuf" (p. 321). ▸

irlanda



Francesca Romana Paci

Jennifer Johnston, *Grace and Truth*, London, Review, 2005, pp. 250; *Foolish Mortals*, London, Headline Review, 2007, pp. 312; *Truth or Fiction*, London, Headline Review, 2009, pp. 185

.....

L'ultima volta che in 'Tolomeo' ci si è occupati di Jennifer Johnston è stato nel n. 7 (2003), con una intelligente e ampia recensione di *This is Not a Novel*, scritta da Davide Benini. Prima di lui, nel n. 4 (1998-1999), Roberta Gefer Wondrich si era addentrata piuttosto a fondo e con evidente competenza in alcuni aspetti nodali di *The Invisible Worm* e di *Two Moons* (entrambi ora pubblicati in italiano da La Tartaruga). Da allora Jennifer Johnston ha pubblicato altri tre romanzi, *Grace and Truth*, *Foolish Mortals*, e *Truth or Fiction*, il più recente, il suo diciassettesimo romanzo. Come in tutti i suoi romanzi, al cuore delle storie c'è un mistero, o un segreto ben custodito, o comunque un elemento ignoto o ignorato, che ha condizionato una o più di una vita. Come *This Is Not a Novel*, che ovviamente è invece proprio un romanzo, queste tre ultime opere sono, se possibile, ancora più inquietanti delle precedenti. In realtà tutti romanzi di Jennifer Johnston, che ha cominciato la sua carriera di scrittrice dopo avere compiuto quarantadue anni, affrontano temi e pro-

blemi inquietanti. Ma in questi suoi ultimi lavori gli elementi conturbanti, a volte aspetti controversi o proibiti della morale comune, si intrecciano alla vita quotidiana, emozionale, sociale e politica con più crudeltà e nello stesso tempo con più capacità di comprendere – senza che questo si proponga di alleviare in alcun modo la ineluttabilità e la capacità distruttiva degli eventi. Anzi, la domesticità del contesto rende quegli elementi più pericolosi, perché sotto la spinta inesorabile della vita che scorre e coinvolge, la reazione umana è quella di accettare qualunque cosa in un silenzio terribile, o perfino quella di ricercare un silenzio ancora più totalizzante.

L'aspetto veramente inquietante di questi romanzi è proprio la scelta di Jennifer Johnston di assumere come prospettiva narrativa quella della vita quotidiana, entro la normalità visibile della quale il mistero, o l'ignoto, o l'ignorato letteralmente esistono e abitano in un patto non detto di silenzio e invisibilità – uno dei suoi primi titoli, *The Invisible Worm* (1992), è veramente un indicatore predicabile per tutte le sue opere. La mescolanza di aspetti del 'thriller' e di aspetti di commedia, spesso di una sardonica 'black comedy', le invenzioni di elementi sorprendentemente fantastici, e la leggerezza testuale che ne deriva, mascherano indagini ostinate e profonde entro i meandri volontari e involontari dell'umano. In tutte le sue opere Jennifer Johnston dedica la sua

attenzione creativa a personaggi problematici, alcuni decisamente portatori di danneggiamenti della psiche, alcuni vittime di comportamenti derivati dalla psiche danneggiata di altri. Gli agonisti principali dei romanzi sono principalmente donne, mogli, madri, figlie, nipoti; intorno a loro agiscono i personaggi maschili, non centrali nella narrazione, ma estremamente significativi nella vita narrata. Come Imogen in *This Is Not a Novel*, Grace in *Grace and Truth* ha bisogno di conoscenza. Come a Imogen, anche a Grace si oppongono muri di silenzio e perentorie richieste di silenzio. In un certo senso anche la 'conoscenza' diventa per loro una realtà immaginata – l'immagine immaginata di una propria intelligenza umana. Per questo entrambe hanno bisogno di consolazione. L'etimologia della parola 'consolazione' interpreta con suggestiva precisione il bisogno umano: dal latino 'cum-solari', dove 'solari' è direttamente proveniente da 'solus', 'intero'; quindi il bisogno di consolazione è il bisogno di 'essere intero', o di ritornare a essere intero. Non si vuole affrontare il tema in questa sede, ma è impossibile non ricordare la Joycean pagina di *Dubliners*, dove Joyce, dopo avere intenzionalmente evocato 'paralisi' e 'simonia', evoca la figura geometrica dello 'gnomone', una figura alla quale per costruzione manca un pezzo – un pezzo di coscienza / conoscenza. Non c'è, però, e si deve dire, alcun brano esplicito

cativo nella narrativa di Jennifer Johnston, che contenga indicazioni esplicite in direzione di Joyce. Certo è, di converso, che Johnston ha letto Joyce, sia con intelligenza sia con partecipazione.

In *Grace and Truth*, il cui titolo gioca con molta discrezione su 'Grace' nome proprio e 'grace', nome comune, Grace, attrice di successo, donna attraente e intelligente, figlia di una madre *single* e suicida, ha sempre voluto sapere e non ha mai saputo chi è suo padre. L'azione del romanzo si svolge in un tempo piuttosto breve, avanzando parallelamente al primo stadio della Guerra in Iraq del 1990. Grace, reduce da un tour europeo dove ha recitato Pegeen nel *Playboy of the Western World*, in improvvisa crisi matrimoniale, decide di portare fino in fondo la sua ricerca del padre. Più di una volta nel romanzo Grace dice "I'm half a person", più di una volta dichiara di voler recitare Vladimir in *Waiting for Godot*, più di una volta guardando i reportage della guerra alla televisione, ricorda Beckett: "Rabble, children, distraught women clutching their scarves across their face, their eyes filled with grief and rage. 'They give birth astride of a grave' [...] I got up and looked for my copy of *Waiting for Godot*. I turned off the TV [...]" (p. 74). Quello che Grace troverà non è quello che aspettava. Il mistero svelato è quasi peggiore del mistero ignoto. Eppure Johnston non porta Grace, io narrante della storia, ma non della rivelazione, a soccombere sotto il peso della verità. Non sarebbe corretto dire altro di una storia ben costruita, certamente non fine a se stessa, ma, anzi, echeggiante di passato ancestrale.

Fino a oggi il romanzo più lungo di Jennifer Johnston, è *Foolish Mortals*, una commedia amarognola e tutto sommato *noir*, dove interagiscono molti personaggi, più numerosi di quanto sia consuetudine di Johnston porre in un romanzo. Il titolo, proveniente da una battuta di Puck in *A Midsummer Night's Dream*, contiene già in sé la qualità sardonica e nello stesso tempo indulgente che caratterizza il romanzo, e che gli permette di essere, pur con tutto il dolore umano coinvolto, molto trascinate e diver-

tente. Tutti i romanzi di Jennifer Johnston, qualunque aspetto rappresentino della vita dei "foolish mortals" sono di lettura trascinate. Lo sono per lo stile terso e controllato, per l'economia rigorosa della scrittura – non una parola inutile – per la simpatia (assolutamente etimologica) di Johnston con i suoi personaggi e con gli impliciti lettori. Poco dopo l'inizio del romanzo, il figlio dice alla madre "We're not kids any longer. Time to move out. Lead lives of quiet desperation like everyone else" (p. 20). La storia di *Foolish Mortals* è piuttosto complicata: Henry, gravemente ferito in un incidente automobilistico, dove muore la sua seconda moglie, ha perso momentaneamente la memoria. Intorno a lui agiscono la sua prima moglie, due figli, un maschio e una femmina, un fratello, emigrato in Canada, e una madre pittrice – e il fratello della seconda moglie. La compagine familiare si rivela poco a poco, viva, pulsante, molto più complessa dell'attendibile. Dolore umano e commedia si sovrappongono con straordinaria semplicità e credibilità. Tra le pagine più belle, teatralmente o anche cinematograficamente, una cena a casa della prima moglie di Henry, Stephanie (Henry giace in ospedale), dove sono invitati il fratello di Henry, George, e la madre di Henry, Tash, una pittrice di talento. Tutti bevono molto, mangiano con gusto, sono profondamente umani, anche negli egoismi, e alla fine si vogliono perfino bene. Stephanie è un bel personaggio, un bel ritratto di donna, ma Tash è addirittura eccezionale, una delle migliori creazioni di Johnston, dall'abbigliamento colorato e artistico (ma con moderazione) all'eccessiva indulgenza all'alcool, agli egoismi, perfino alle debolezze senili e ai flash descrittivi dei suoi movimenti. Lo stile succinto e essenziale di Johnston, la preponderante presenza del dialogo, o meglio della interazione di più parlanti, rende quasi impossibili le citazioni, se non molto lunghe. Un aspetto interessante da notare è proprio quello delle voci: le voci si alternano, non c'è un solo io narrante, il narratore senziente varia; inoltre di tanto in tanto la narrazione vira alla terza persona.

Il più recente romanzo di Johnston, *Truth or Fiction*, è anche il più complesso. Anche in questo caso il titolo pone i termini del problema: cosa separa la realtà e la finzione entro i sentimenti umani? nel vissuto umano? quale moralità possiedono i concetti di realtà e finzione? Anche *Truth or Fiction* è una commedia familiare amara. Al centro, questa volta, un personaggio maschile, Desmond Fitzmaurice, grande scrittore, famoso negli Anni Trenta del Novecento, ora quasi dimenticato. Una giornalista, Caroline, la cui vita quotidiana introduce e pervade il romanzo, deve intervistarlo, non volontaria. Il dialogo prevale. Al loro primo incontro lo scrittore si tradisce con le sue stesse parole, che Johnston sceglie con grande e consumata perizia: "If I understand you aright, Miss Wallace – 'Please call me Caroline' 'You wish to take the unimportant garbage of my life and stir it in with the important, with my work. You wish to make me intelligibile to the masses. I never wrote for the masses to read'" (p. 28). Anche in questo romanzo la verità, se verità è, ha i suoi misteri. Una certa scia quasi scandalistica ha seguito la pubblicazione di *Truth or Fiction* – scia che non si vuole assolutamente toccare, qui o altrove.

Pur non comparando direttamente nelle opere di Jennifer Johnston, una ulteriore citazione da *Waiting for Godot* – una affermazione pronunciata da Pozzo – può esercitare la funzione di glossa conclusiva a una analisi dello stile e dei procedimenti narrativi di Johnston: "The tears of the world are a constant quantity. For each one who begins to weep, somewhere else another stops. The same is true of the laugh". E tra il pianto e il riso gli stolidi mortali compiono le azioni quotidiane, si vestono, conversano senza vero scopo, si fanno il bagno, mangiano ottimo cibo, devono molto *whiskey* e molto vino, dormono, e ricominciano. Le storie create da Jennifer Johnston, come si è accennato, possiedono per costruzione un grande *appeal*, eppure sono i suoi *récit* l'elemento che esercita la maggiore attrazione. Johnston, che è figlia del *playwrith* Denis Johnston e

di una grande attrice e regista come Shelah Richards (a sua volta proveniente da una famiglia di attori), ha uno straordinario talento per la scrittura teatrale, per i dialoghi, per le voci, per i movimenti scenici all'interno di uno spazio dato. Lei, personalmente, nonostante abbia scritto cinque lavori teatrali, dice di non saper scrivere *plays*, "Non per il teatro", ma riconosce di avere un forte gusto per il linguaggio teatrale, per una scrittura che conta sull'oralità, sull'essere detta, parlata, e che, proprio mentre è parlata, contemporaneamente sa evocare la coreografia dei gesti e dei movimenti. Di fatto ci sono poche e brevi descrizioni nei suoi romanzi, e quelle poche sono bellissime didascalie funzionali alla costruzione immaginativa di un palcoscenico, così come le succinte frasi necessarie all'avanzamento dell'azione, sono essenziali suggerimenti interpretativi per i personaggi. In realtà tutti gli elementi di teatro potrebbero essere altrettanto bene elementi di teatro radiofonico, proprio per la capacità di Johnston di creare scenografie di parola; e, ovviamente, per le stesse ragioni, la sua scrittura è un invito alla trasposizione cinematografica (cosa che di fatto si è verificata, se pure in troppo poche occasioni). È proprio la scenografia della parola, comunque, a rendere i romanzi di Jennifer Johnston una lettura irresistibile. ▢

Loredana Salis

Eamonn Jordan, *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre*, Dublin, Irish Academic Press, 2009, pp. 288

.....

L'arte del dissenso: drammi e drammaturchi irlandesi contemporanei.

Il teatro irlandese è un fenomeno culturale che negli ultimi decenni ha suscitato un interesse sempre maggiore presso la critica e il pubblico anglofono. In ambito accademico

umanistico è probabilmente tra i più studiati, dibattuti e recensiti; ciò trova facile riscontro non solo nelle numerose pubblicazioni e tesi di dottorato, ma anche nei moduli, nei corsi di laurea, nonché nelle *summer* e *winter schools* dedicate per l'appunto ai protagonisti della drammaturgia irlandese. Il tema dell'identità, o meglio delle identità al plurale, ha conservato nel tempo la sua centralità, e d'altronde si osserva ancora oggi come il cosiddetto 'social and cultural encounter', l'incontro/scontro con l'altro, sia oggetto di preoccupazione per gli addetti ai lavori e per un pubblico variegato di studenti, lettori, *audience* teatrale e televisiva. Oggi, tuttavia, 'l'altro' non è più esclusivamente un connazionale di religione diversa bensì un *migrant*, un immigrato, o meglio ancora un *new Irish*. Si osserva, difatti, che la dicotomia protestante/cattolico non rappresenta più il *topos* per eccellenza della produzione teatrale e letteraria irlandese, e che approcci tradizionali come quello post-coloniale o quello anticoloniale hanno lasciato spazio, almeno in parte, a letture pluridisciplinari che potremmo definire 'post-national', incentrate sulle priorità di una nazione in costante espansione e crescita multiculturale. Il processo di pace nel Nord del Paese, il *boom* economico della *Celtic Tiger* e l'apertura delle frontiere comunitarie hanno senza dubbio contribuito a creare nuovi equilibri e a produrre nuove percezioni della realtà passata e presente. Tutto ciò viene immancabilmente e puntualmente captato da quello che è stato definito 'sismografo culturale': un teatro dinamico che in Irlanda anticipa elabora e articola l'insorgere di nuove energie e pulsioni¹ (Sean Richards, 'To me here is more like there: Irish drama and criticism in the 'collision culture', *Irish Studies Review*, 15, 1, 2007, p. 1). Si parla di multiethnicità, di coesione sociale, di tolleranza e di minoranze etniche in un momento di transizione e di forte tensione. È in questo contesto che nascono opere di notevole prestigio ed emergono riflessioni altrettanto significative come *Dissident Dramaturgies* di Eamonn Jordan.

Jordan, docente di *Drama Studies* presso lo University College di Dublino e autore di validi studi su Frank McGuinness (1997) e Martin McDonagh (2006) nonché curatore di *Theatre Stuff*, l'importante raccolta di saggi sul teatro contemporaneo irlandese edita nell'anno 2000, sottolinea, nella premessa al recente volume pubblicato dall'Irish Academic Press, che «le grandi opere teatrali ... generalmente appartengono a momenti di forte transizione, disintegrazione o sfaldamento in cui la sovrapposizione o il confronto tra individuo e società sono in costante evoluzione ... La perdita significativa di valori considerati fondanti e l'insorgere di una nuova consapevolezza contribuiscono alla nascita di situazioni drammatiche» (*trad. mia*). Le recenti vicende che vedono coinvolta la Chiesa cattolica in Irlanda, come in Germania e in Italia, sono forse un esempio eloquente della 'perdita significativa di valori fondanti' cui fa riferimento Jordan nella densa e illuminante premessa al testo, dedicata per l'appunto alla fase di 'transizione, disintegrazione e sfaldamento', che secondo l'autore ha stimolato e stimola la produzione teatrale contemporanea irlandese. Probabilmente non mancheranno reazioni a livello creativo, e stando a quanto suggerisce Jordan, potrebbero emergere riflessioni e nuove espressioni teatrali che chiameremo 'dissident'. Dissidente, spiega l'autore, è un teatro 'che contesta, che cerca il confronto, che destabilizza'; un teatro che 'non è conservativo' ma che nel contempo potrebbe rivelarsi 'perversamente sovversivo nel suo essere conservativo' (*trad. mia*). Numerosi gli esempi portati da Jordan nei sei capitoli ricchi di rimandi a opere canoniche come *Translations* e *Philadelphia Here I Come!* di Brian Friel ma anche a opere meno note di drammaturchi emergenti. È questo uno dei meriti dello studio di Jordan, che rilegge testi ben noti al pubblico istruito in materia mentre introduce nuovi nomi e nuovi drammi che, a suo parere, domineranno il panorama teatrale nazionale degli anni a venire. E tuttavia non si può non notare che tanto la selezione dei testi, quanto il

registro e il tipo di letture proposte, riducono il *target* ad un'audience tutt'altro che digiuna, che conosce un po' di storia dell'Irlanda e del suo teatro, meglio ancora se si tratta di persone che hanno avuto esperienze di frequentazione dei teatri dell'Isola e in particolare della capitale.

Jordan è un veterano in questo senso; non soltanto perché insegna la disciplina da anni ma anche perché, da tempo, segue con occhio vigile le vicende culturali del suo paese e riflette in modo sagace e onesto sull'impatto che queste hanno avuto (e continuano ad avere) sulla produzione teatrale nazionale. Non mancano infatti momenti di critica e ironia nei confronti di un teatro che l'autore stesso non cerca semplicemente di applaudire ma che al contrario sottopone a meticolosa analisi riconoscendone eventuali limiti. La sua è una visione ampia e per molti versi multidisciplinare che prende in considerazione tanto l'autore, il suo *milieu* e il testo scritto quanto la *mise en scene*, il lavoro del regista e quello dell'attore e, non da ultimo, la ricezione da parte del pubblico, della critica e della stampa locale e internazionale. Sono questi, in sintesi, i punti salienti di *Dissident Dramaturgies*, un volume che, come osservato, si articola in sei capitoli, si arricchisce di una notevole introduzione in cui l'autore ricostruisce il *background* socio-culturale di riferimento, e di un primo capitolo dedicato alla metodologia, gli obiettivi e il contenuto della ricerca svolta, oltre che di una suggestiva nota conclusiva.

Ogni capitolo è dedicato a un 'pattern' ossia alla costante, riscontrabile a livello formale e narrativo, che conferisce al dramma il suo potenziale sovversivo che per Jordan è dato sia dal confronto/scontro con il canone, sia dal rafforzamento dello stesso. Emblematico è il caso di Martin McDonagh che, ricorrendo alle convenzioni del realismo cosiddetto 'pastoral', crea l'illusione che quanto avviene sulla scena sia essenzialmente analogo a quanto avviene nella realtà. L'apparente ricerca di autenticità e verosimiglianza è strategica, poiché dietro di essa si cela un'immagine di realtà che stride con la realtà e

che insieme la contesta, svincolandosi deliberatamente da rappresentazioni tradizionali, tipiche del 'pastoral', del *West of Ireland*. Il realismo di McDonagh, asserisce Jordan, è pertanto 'plastico' o 'ibrido'; in quanto non tradisce del tutto la realtà ma non tenta neanche di mutilarla.

Il modello naturalistico del 'pastoral' è uno dei sei *patterns* presi in esame, e sei sono appunto gli aspetti che lo studioso identifica nel corpus di opere teatrali prodotte in Irlanda negli ultimi trent'anni e soprattutto in quelle 'grandi opere teatrali' che egli definisce 'dissident'. Si parla di 'history and memory', e in particolare di un passato che può essere reale oppure inventato, frutto della fantasia di chi ricorda, o ancora contraffatto. I protagonisti dei drammi qui considerati sono alle prese con immagini contrastanti di un passato rievocato in circostanze particolari. È inevitabile che nel contesto irlandese entrino in gioco questioni post-coloniali legate, appunto, al difficile rapporto tra Irlanda e Inghilterra.

Altro fattore importante è la meta-teatralità del dramma, caratterizzato dal ricorso alla tecnica del *play within the play* e, in particolar modo, dello *history play*, con l'intento di rappresentare l'idea di discontinuità (non a caso al meta-teatro sono legate immagini dissidenti del doppio, di alterità e di polifonia). Vi è, nel teatro irlandese, una certa tendenza a romantizzare e a sentimentalizzare l'innocenza; per contro, vi è chi subisce il fascino di un'innocenza 'seducente', la quale dà vita a un tipo di drammaturgia radicale che pertanto risulta anch'essa dissidente. È il caso di opere come quelle di Marina Carr, Frank McGuinness e Mary Jones: in esse l'innocenza viene rappresentata nelle sue varie accezioni – purezza, infantilità, semplicità, assenza di peccato – e viene approfondito l'aspetto della violazione dell'innocenza attraverso la morte, l'abuso sessuale, l'incesto e lo stupro – atti di violenza perpetrati per lo più su giovani vittime.

Interessante, al capitolo quinto, è la riflessione sul mito e sulla necessità e le funzioni dello stesso. 'Meta-narrazioni organizzative', le mitologie costituiscono sistemi significanti

condivisi: talvolta 'enabling', poiché con essi si prospettano nuove possibilità espressive e artifici fortemente motivazionali; i miti sono però anche 'disabling' e dunque possono rivelarsi entità 'invalidanti, inibitrici e paralizzanti'. Prevale un approccio revisionista attraverso il quale certi miti vengono sistematicamente ribaltati; emblematica in tal senso è la concezione assodata di violenza sacrificale come pegno per il rinnovamento del Paese, un tipo di mitologia chiaramente pericolosa e invalidante, sempre più oggetto di critica da parte dei drammaturghi contemporanei.

L'ultimo capitolo prende in esame l'uso drammatico della narrazione, affidata principalmente a monologhi. Le tensioni dialogiche tra *res factae* e *res fictae*, disperazione e redenzione, libertà e costrizione caratterizzano le opere qui annoverate, incentrate tutte su processi, modalità e potenzialità dello *storytelling* nel contesto teatrale (è interessante il riferimento alla potenziale *consolation of narrative*, ossia la possibilità di raggiungere uno stato di consapevolezza e accettazione dei propri drammi attraverso il monologo). Il teatro irlandese offre una 'drammaturgia dell'eccesso', conclude l'autore, una drammaturgia 'tangenziale piuttosto che rappresentativa', che fa sentire la propria voce ma è anche diffidente, manipolatrice e nel contempo paladina delle ingiustizie. Si tratta, insomma, di una drammaturgia che sa prendersi sul serio quanto e quando serve, ma che è anche tanto fantasiosa da essere fondamentalmente dissidente. L'immagine che emerge è quella di un teatro ambivalente e dinamico, di una polifonia di forze creative al lavoro in quel calderone multiculturale che è l'Irlanda dei nostri giorni. E poco importano la recessione e i recenti scandali in seno alla Chiesa: questo è un paese la cui cultura e il cui teatro val la pena conoscere più da vicino. ▬

¹ Sean Richards, 'To me here is more like there: Irish drama and criticism in the 'collision culture'', *Irish Studies Review*, 15, 1, 2007 (1-15) p. 1.

Giuseppe Serpillo

Robert Anthony Welch,
Constanza, Belfast, Lagan Press,
2010, pp. 85

.....

Constanza è l'attuale nome dell'antica Tomis, il luogo dell'esilio del poeta latino Ovidio. Welch ne fa il punto di riferimento ideale per un percorso elegiaco che richiama quello dei *Tristia*, anche se diversa è l'occasione che ne sta all'origine. Il volume è infatti dedicato al figlio Egan, morto annegato nel fiume Bann, in Irlanda del Nord, in una tragica notte di due anni fa. Ma se diverse sono le cause esterne a cui le due opere si ispirano, analogo è il senso di perdita, angoscia, abbandono e alienazione di cui entrambe sono permeate. Ben consapevole del pericolo che l'eccessiva prossimità temporale dell'evento luttuoso può avere sulla qualità della poesia, Welch costruisce accortamente una struttura formale attenta e severa tale da impedire al dolore acuto di trasformarsi in un pianto disarticolato, all'angoscia di debordare in melodrammatico sentimentalismo: divide il volume in cinque sezioni, di cui solo una, la terza, richiama direttamente nel titolo i *Tristia*; la prima e l'ultima poesia sono modellate su due distinte liriche del poeta cinese dell'inizio dell'ottavo secolo, Meng Haoran, e la penultima lirica, dal significativo titolo "Funeral Skirl" (lo "skirl" è l'acuto, dolente suono prodotto dal cantino della cornamusa), è rigidamente costruita su tre strofe, di cui la prima in distici ottonari rimati e le altre due in secchi senari pure rimati a coppie. Le sei poesie che fanno parte della quarta sezione sono precedute ciascuna da una citazione dalla *Biographia Literaria* di Coleridge. Come lo stesso Welch spiega in una breve nota, queste poesie traggono origine da un dono: una copia dell'opera dello scrittore inglese usata dal grande studioso e poeta irlandese Sean Lucy, di cui Welch aveva avuto occasione di seguire le lezioni all'Università di Cork nell'anno accademico 1967-68. Il volume gli era stato recapitato per posta dall'esecutore testamentario di

Sean Lucy, David Gardiner, anch'egli suo allievo, ma presso la Loyola University di Chicago. Le acute note critiche di Coleridge, le annotazioni e le sottolineature di Sean Lucy, "full of passion, intellect, humanity, and tenderness" diventano il pretesto per quelle che sono un misto di riflessione, memorie, immagini sul senso della vita e dell'esperienza, dei sentimenti che la guidano, delle sensazioni che risvegliano. Altre poesie sono chiaramente antecedenti alla morte del figlio ma, inserite in una sequenza, acquisiscono un'allusività inquietante e tuttavia esteticamente controllata. In ciò, Welch si colloca perfettamente all'interno di una tradizione letteraria irlandese, del Nord come della Repubblica, che ha avuto molta fortuna nel secolo appena trascorso, ma che si origina nella poesia bardica, dal Seicento in poi, in cui sentimento lirico, consapevolezza sociale, funzione narrativa e funzione simbolica formano un tutt'uno non districabile. Anche gli echi di altri poeti – Seamus Heaney certamente, ma pure Michael Longley, John Montague, John Hewett e Patrick Kavanagh per citarne solo alcuni – che potrebbero sembrare memorie di letture filtrate inconsapevolmente nella coscienza, sono meglio interpretabili come emergenza di quegli aspetti dominanti di una cultura che la rende immediatamente riconoscibile, prima che agli estranei, a quelli stessi che la condividono. La figura paterna, per esempio, che compare in continuo rapporto dialettico o conflittuale con quella del figlio, ha una rilevanza straordinaria in Heaney, Montague, Kavanagh e, più ancora, in colui che sembra essere il capostipite di una discendenza nella quale agevolmente si possono fare rientrare tutti quelli sopra nominati: James Joyce. È un rapporto spesso ambiguo, fatto di tenerezza e di ostilità, di rancori mai completamente sopiti e di rimorso, di emulazione e di competizione, cui non è completamente estranea la religione cattolica – la medesima per Welch e la maggioranza degli autori citati – che con la figura paterna stabilisce una relazione diversa da quella protestante, perché diverso è il loro rapporto nei confronti di Dio padre.

In "The Return" e "A merry heart goes all the day, your sad tires in a mile-a" (quest'ultimo titolo mutuato da un verso di "The Winter's Tale") la figura paterna appare lontana e ostile, la durezza di cuore che la caratterizza è percepita quasi come la causa di un'infelicità filiale che la mancanza di un colloquio ha reso ancora più dolorosa. I versi di "The Return" sembrano seguire il percorso del figlio in tutti gli angoli della casa, nel vestibolo, su per le scale fino alla soffitta dove la madre che lo cerca lo trova nascosto in un angolo in posizione fetale, chiuso nel suo dolore, nel timore di un rimprovero paterno che lo terrorizza. Per il padre che lo richiama alla memoria, questa figura così vicina e così lontana insieme diventa l'icona di un muto, inconsolabile dolore universale, di una protesta silenziosa contro la violenza del mondo. Nell'altra poesia, il personaggio fittizio di un "old knight" che è stato appena accolto in "one of the ancient orders of chivalry" assiste con dolore alla partenza del figlio che si allontana dalla casa paterna, "wearing grimy shoes / with the laces still unfastened". Il figlio che si allontana, e che quindi si perde, è quello stesso a cui il padre non è stato vicino, distratto dai doveri e dai richiami del mondo. La trascuratezza nel vestire del giovane è manifestazione esterna del vuoto che l'assenza del padre ha indotto nel figlio; la sua partenza verso una destinazione ignota è correlativo oggettivo della morte, del non ritorno. Ma più spesso quella che emerge è una figura paterna traboccante di tenerezza, non rassegnata alla perdita, che in un'atmosfera, un ricordo cerca di non perdere un contatto che sembra sempre volersi dissolvere, attirato da forze arcane e inesorabili. In "The Blackbird", una delle poesie più delicate dell'intera raccolta, il poeta accarezza con tocco leggero e quasi pudico un merlo morente caduto ai lati di un sentiero di narcisi (i fiori della morte per acqua, ma anche quelli veri, reali, tangibili delle cento varietà di narcisi del giardino botanico dell'Università dell'Ulster a Coleraine, in cui Welch insegna e in cui è stato preside per molti anni). L'immobilità tremula

della piccola creatura diventa icona della fragilità della vita che nasce già segnata dalla morte; ma lo squallore, la frustrazione, il dolore che questa fragilità comporta vengono alleggeriti, e come riscattati dall'unico grande sentimento che rende l'uomo degno di essere uomo: la carità che consola l'altro da sé, l'avvicina a sé e anche se solo per un momento lo identifica con se stesso, lo fa diventare sé. Un sentimento che emanava anche dal figlio prematuramente caduto e attraverso il quale il genitore ritrova la solidarietà e la comunicazione che la morte gli aveva strappato. Il rapporto padre-figlio è centrale a tutta la raccolta, ma è spesso quest'ultimo il protagonista, ora discreto, ora prepotentemente propositivo ed esigente, che chiede di essere ricordato, ascoltato, consolato, soprattutto di essere amato; anzi, di diventare l'oggetto di una contemplazione talmente intensa da diventare simbiosi, parte irrinunciabile della vita paterna: "I watch the small / hairs stir [...] see / that huge smile as you look back at me, / delighting in your accuracy & skill." ("Voglia di Vivere", *sic*); quel figlio che sa assumere anche le funzioni del Cristo risorto, che nel mosaico bizantino intravisto casualmente su un biglietto d'ingresso ad uno dei tanti musei dell'isola di Creta, porge la mano al padre Giuseppe ("the amazed old man") disteso nella tomba per farlo risorgere con lui: un pensiero consolante, quello della resurrezione, che alleggerisce l'angoscia dell'orrore della solitudine e del buio associati alla morte: "How else could a leper / face the dark tunnel of that lonely shore / unless he hoped he'd see his children once again?" ("The Air-Sylph's Wings"). Il figlio assume maschere diverse che lo vedono di volta in volta corvo, angelo, bambino spaurito, figura severa e ammonitrice o dolente e meditativa come Torquato Tasso. In "The Ballingear Sequence", le tre poesie che la compongono sono come tre tappe di avvicinamento agli ultimi tre versi del terzo elemento della sequenza, in cui il figlio assume le sembianze di un corvo ("My son, perhaps now a raven himself amongst the dead"), che nel mito, come fa notare

Levi Strauss e come lo stesso poeta sottolinea, è un mediatore fra la vita e la morte. Nel mito celtico il corvo, "Bodb", è una rappresentazione della dea della guerra, ma di quella antica divinità qui l'uccello sembra aver conservato soprattutto l'energia, la vitalità, ossia tutto quanto si oppone alla rigidità e irreversibilità della morte, quella stessa morte di cui nel racconto di un episodio della fanciullezza paterna (un corvo gli si era posato sul berretto al ritorno dalla scuola e lo aveva accompagnato fin quasi alla sua abitazione) il figlio bambino sembrava aver colto attonito l'annuncio: "his two eyes standing out of his head" ("The Raven"). Un sentimento opposto si respira in "In Memory of My Son, Egan; and of Torquato Tasso, Poet": qui il mistero della morte ha le sembianze del silenzio e dell'oscurità notturna. Welch, conoscitore e studioso del mito classico, oltre che di quello celtico, ha certamente presente la visione dell'Ade presso il mondo greco: non un luogo sereno di pace e finale accettazione dei ritmi vita-morte, ma uno spazio-condizione avvolto in tenebre di orrore in cui gli spiriti dei morti si aggirano, incapaci di comunicare fra loro, chiusi ciascuno nel rinascimento di una vita perduta per sempre, nel desiderio di rinnovarla ad ogni costo. A Odisseo, che lo ritiene signore assoluto di quel regno di ombre, Achille confessa che preferirebbe servire l'ultimo dei pastori piuttosto che regnare in quel luogo oscuro di infelicità. Quel senso di solitudine e di abbandono che il figlio si appresta a incontrare precipitò nell'angoscia il più sensibile e tormentato dei nostri poeti rinascimentali, Torquato Tasso, che del giovane scomparso diventa ora icona dolente. Fedele al dettato estetico che sovrintende all'intera raccolta, Welch affida a una variazione su una lirica del poeta cinese del quinto secolo dopo Cristo, Meng Haoran, il compito di concludere il percorso elegiaco che una rilettura dei versi del poeta cinese aveva iniziato. Come la prima lirica, "Winter Comes Early", si era aperta con la visione di una vela che rimpicciolendosi scompariva pian piano dalla vista, lasciando un senso

di sconforto e di angoscia che aggiungevano valore simbolico a una mera malinconia crepuscolare del poeta cinese, allo stesso modo "The Promise", l'ultima poesia della raccolta, trasforma la promessa a un amico di tornare a godere di un'ospitalità generosa e di una conversazione gradevole in un periodo ben definito dell'anno, "the autumn festival", in un appuntamento simbolico "when the chrysanthemums are in flower", che fonde insieme due modi culturali opposti di "leggere" il valore da conferire al fiore autunnale: quello funereo della cultura occidentale e quello dell'immortalità, della solarità del mondo orientale. In una delle poesie della sezione "Tristia", "Ovid in the Fenton: Leeds 1973", il poeta ricorda le parole che un suo mentore gli aveva detto nel luogo in cui per tradizione si è più sinceri con se stessi e con gli altri – almeno nella cultura iberno-inglese: il pub: "play the fool anywhere you like / but not in poetry". Ora che il rapporto padre-figlio – un rapporto spesso conflittuale ma fondamentalmente amoroso, per certi versi pudico – chiede con forza di essere espresso, ora che il figlio non c'è più, le parole del mentore acquistano la forza e la prescrittività di un antico oracolo: non c'è sincerità, non c'è vera partecipazione senza un distacco critico-estetico che ne garantisca la verità, senza compiacimenti o vanità. L'esercizio della poesia richiede disciplina, fatica, peregrinazione e nessun risparmio di impegno, anche fisico: "Strenuous exertion / is what's needed, & to the uttermost. / We're talking physical exhaustion, near- /collapse of the arteries, wreckage / of blood poisoning the duodenum, / rank odours rising from the body's / inevitable discharges". ▬

SEGNALAZIONI

Patrick McCabe, *The Holy City*, London, Bloomsbury, 2009, pp. 212

Non tutti i romanzi di Patrick McCabe hanno avuto lo stesso suc-

cesso. Il più noto è indubbiamente *The Butcher Boy*, del 1992 (*shortlisted* per il Booker Prize, versione cinematografica diretta da Neil Jordan), mentre, per esempio, *Breakfast on Pluto*, del 1998 (anch'esso *shortlisted* per il Booker Prize, e più tardi un film diretto da Neil Jordan) e *The Emerald Germs of Ireland*, del 2001, non meno ricchi e dirompenti, al di fuori dell'Irlanda non hanno avuto molta fortuna. L'accoglienza ufficiale della critica è stata tutto sommato più generosa con *Winterwood*, del 2006, ma senza alcun clamore internazionale.

The Holy City, vincitore del 'Irish Novel of the Year Award', è il suo nono romanzo, una 'dark comedy' piuttosto bizzarra, ricca di allusioni letterarie, cinematografiche e musicali (il *Portrait* di Joyce, qualche poesia di Stevenson, ma anche Hitchcock, James Bond, i Beatles e molta musica pop); è un romanzo piacevole da leggere, anche se, forse, per qualcuno irritante proprio per la quasi ossessiva ricchezza di allusioni e di intarsi. McCabe è sempre stato un maestro dello humour macabro e un grande costruttore di personaggi mentalmen-

te disturbati. Il protagonista di *The Holy City*, il settantasettenne Christopher J. McCool, narratore in prima persona della storia e indubbiamente *unreliable narrator* per sardonica costruzione autoriale, ha episodi pregressi di cure psichiatriche e una confusa massa di ricordi, che lo domina e lo riempie di passione narrativa.

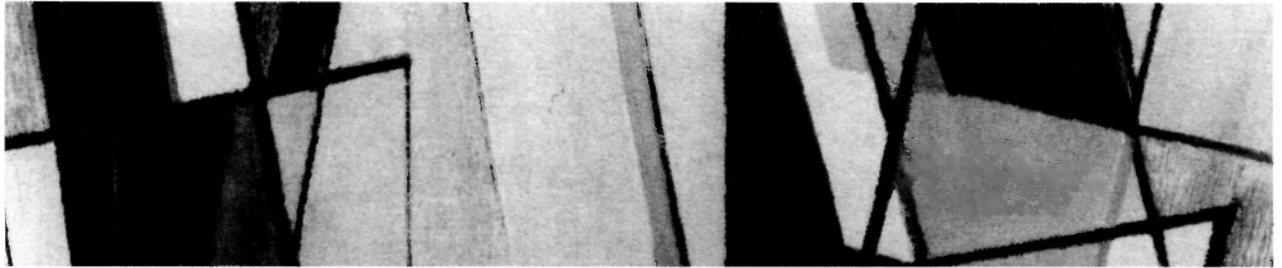
Christopher J. McCool, è un vecchio dandy ossessivamente immerso in un suo magnifico, elegante, lusinghiero passato, che, come molti indizi presto comunicano all'implicito lettore, è continuamente manipolato, accresciuto e ricamato con eventi, nomi, film, attori, attrici, dopobarba, capi di abbigliamento, tutti degli Anni Sessanta del Novecento. Chris (lui dice "just call me Pops") è anche molto fiero di essere stato considerato bello come l'attore Roger Moore, e di essere alla sua età ancora molto attraente per il gentil sesso. Alcune sue descrizioni di figure femminili sono dei godibili calchi sulla Kim Novak di *Vertigo*, inclusa la misteriosa Vesna – ma definirla misteriosa non è davvero sufficiente, salvo che non si può commettere qui lo sgarbo

di rivelare un *plot*, non molto movimentato, ma certamente teso e apprezzabile. In realtà la narrazione del passato si intreccia alla narrazione di un presente continuamente dislocato in una quasi atemporalità, tanto da far pensare a una struttura di romanzo nel romanzo.

Ben più di qualche pensiero, o sospetto, viene leggendo brevi passi come questo: "In love's holy city we dwell. For me, my love, you will never be just a corpse" (p.5); o questo: "And if they ever do actually enquire after Vesna [...] I will always supply the usual excuse – that she's gone to visit her mother in Dubrovnik" (p.6). Ma, pagina dopo pagina, la narrazione si complica ulteriormente. McCabe ama il *noir*, il macabro e la commedia, e sa come combinarli e rappresentarli; il passato e il presente del suo personaggio e del paese intero e del suo contesto confluiscono in episodi e frammenti tanto incalzanti quanto dilaganti entro una grande mappa immaginaria – e spesso implicita – della cultura, religione, letteratura, borghesia irlandese, e non solo degli Anni Sessanta. ▽

Francesca Romana Paci

malta



Paul Xuereb

A REMARKABLE COLLECTION
Achille Mizzi: The essential
Achille Mizzi. Maltese poems
chosen and translated and with
an introduction by Peter
Serracino Inglott; edited by Toni
Cortis. Grafika Logika, pp. 137

Achille Mizzi is arguably Malta's greatest living poet and one of a handful of Maltese writers who can give Dun Karm a run for his money. I remember reviewing his first collection, "L-Ghar ta' l-Enimmi", way back in 1967 and being much impressed by the quality of the writing and of the intellect and imagination behind it. Ever since then, Mizzi has produced a large and fine body of verse, and I would advise anyone wishing to know his work in depth to study a copy of his collected verse "Poeziji" published in 1993. Anyone likely to be put off by the massiveness of that collection (no longer in print) could not do better than sink themselves in the book I am reviewing, which is a collection of a good number of works that rank among his best. In addition, it includes very able parallel English translations by Peter Serracino Inglott, translations greatly welcome not only to readers with little or no knowledge of the Maltese language, but also to experienced Maltese readers who might find, as I do from time to time, some of his

vocabulary difficult. Mizzi has an enviably large vocabulary, and like a few other writers he often reminds me of how limited my Maltese vocabulary is, compared to his. I once wrote that his vocabulary is probably the richest ever used by a Maltese poet, and by this view I still stand.

He is one of those poets who fascinate me most, those who live a normal, very respectable life and yet have a highly charged internal life that thrills with the excitement of being in touch with worlds beyond the one in which they live, and experience an amazing life of the senses through which they can and seemingly often do escape from the dull life so many of them live on the surface.

His deeply felt Christianity is most obvious in those poems where he talks to God, in awe or with the fear of being rejected, but also in those poems – many of them from his early period – he is amazed by the mysteries of life and the marvellous birth of the universe or of the human race. In these works, his use of evocative imagery cannot easily be forgotten, as in these verses from the translation of "Dawl" (Light): "The universe was packed in a particle / like energy pressed in a narrow cylinder. / The sky was rent asunder: / from the blinding flash / a thousand suns flew into the void / a thousand worlds..." And in another later poem, "Immortalità" (Immortality) he prays

fervently to God to redeem him from a stage of indifference by wounding his spirit: "In my innermost soul, batter me, O Lord / Furrow me in my keel / to drive in the graft / from the tree of Eden / with the taste of immortality."

Here the translator, however, fails through being too clever. In the original, Mizzi asks God to wound him, whereas the translation changes the metaphor to "battering" in a deliberate echo of a great sonnet by the seventeenth century poet John Donne that starts with the words: "Batter my heart, three-person'd God..." The original metaphor of wounding was meant by Mizzi to prepare the reader for the insertion of God's graft in the wound. Again, in his translation of "Ilsien tan-nar" (Tongue of Fire) I fail to see why the translation uses "am garbed / with flaming tongues" when the original specifies clearly flaming wings, a metaphor leading us to the poet's transformation into the mythical bird, the phoenix, burning to cinders and then resurrecting. Perhaps the translator is here trying harder than the original to bring in references to the Pentecostal tongues of fire.

I must say, however, that most of the time, the translations are very subtle, with a choice of rich vocabulary that tries to do justice to Mizzi's own, and that there are times when Serracino Inglott's use of a different metaphor than Mizzi's is quite successful.

Wisely, he does not another time try too hard to emphasize Mizzi's deliberate reference to a poem by a poet now half-forgotten, John Masefield, whose "Cargoes" provides a list of precious goods being carried by an ancient quinquereme and a sixteenth century Spanish galleon. In "Karovana" (Caravan) the phrases "From Niniveh, from Ophir", and "exotic topazes and emeralds, peacock feathers..." should summon up for all those who remember the poem from far-off schooldays, some verses from Masefield's poem. But perhaps had the poem not been speaking of beasts of burden but of a boat or ship, Serracino Inglott might have been tempted to speak of a cargo rather than "a load of lavender, saffron..."

Readers of Mizzi must be prepared to follow him in the intricate journeys he makes within himself: a painful journey to the death-bed to which he must come some day (in "il-Mewt", Death), an enchanted journey to a wood where he feels so transformed that "it would not surprise me if I slit open a vein / and the blood that oozed out was green" ("Il-Bosk", The Wood) to a world summoned up by Tchaikovsky's music in which he becomes for the moment a fierce Slavic warrior, epically heroic but terrifying, in "Marche Slave" a poem in which Mizzi reaches an intensity

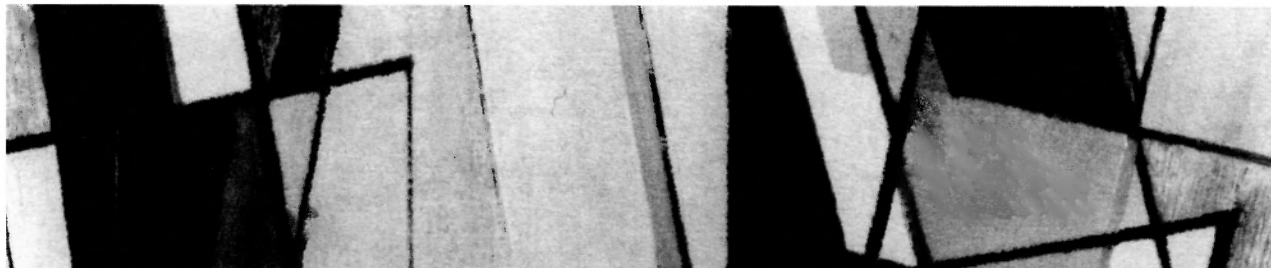
and rhythmic power he has rarely reached since he wrote this middle-period poem.

Many of the poems were clearly triggered off by the experiences of his senses, as in one of his most evocative early poems, "Enigma variations", with its two parts, *Chiave di Violino* and *Chiave di Basso*, a work inspired by music (Elgar's Enigma Variations, one imagines) in which two musical clefs summon up for him and us different colours, different scents he describes enchantingly: "Feminine scent pierces nostrils like a dagger. / In the mind's pool / a violet streak is run by a rose. / Smudges of reddish hues abound, / indigo, violet, rose and lilac" and "Forests catch fire and furious beasts bolt. / That's not cherry, / those are red berries of venom. / Hollowed out bastions cringe / until they burst into nothing." And in a much later poem, "Ezorcizmu" (Exorcism [Marsaskala at dawn]) the sky, the sea and the air become extensions of himself, enchanting him and purifying him: "The orient has already kindled its forge / On the horizon the red faced sun / melts down the golden ingots ... / And here below! / The ashen choppy waters / like chilled mercury / feel the weight of darkness, drowsy, lethargic / depressed / with the lonely load / of delivery."

In this collection there is, I think, just one piece in which Mizzi goes out of himself and pours his loving memory on a dear one, his recently dead younger brother, a gentle person who found much joy in bird-trapping. "Fil-mewt ta' hija Cali" (On the death of my brother Charles) is a poem in which the theme of "Never more" is spun out with quiet sadness out of a wounded heart: "With the flute-like trills of the skylarks / so dear to you, let me hear your voice / Charlie. / Speak to me Charlie / when dew settles on the meadow / where bird traps lie." One of his longer poems, it surely ranks with Guze Delia's piece on his brother and Oliver Friggieri's on his infant children as the most heart-breaking of Maltese elegies.

I can say nothing stronger about this volume's quality than that even Serracino Inglott's often impressive English versions can give only a notion of the original poems' excellence. These are poems that must be read. No one who loves the sound and feel of Maltese verse written by a master and is ready to fly with him into internal and external realms of the imagination should fail to own this volume and to immerse themselves in it. ▭

scozia



Valerio de Scarpis

Recensione di *Rain* di Don Paterson

All'insegna del trasformismo si presenta l'ultima raccolta di liriche dallo scarno titolo minimalista *Rain* di Don Paterson, da molti ritenuto il poeta più rappresentativo degli attuali sviluppi della poesia scozzese (insignito del *Queen's Gold Medal for Poetry*). Esso richiama i titoli, *Rain* e *The Rain at Sea*, di due composizioni tra le più suggestive della raccolta, vincitrice del *Forward Poetry Prize* nella categoria *Best Collection*; peraltro fortemente disomogenea nelle realizzazioni stilistiche oltre che nelle tematiche presentate. In essa, infatti, il poeta (in passato traduttore di Machado e Rilke), quasi in una virtuosistica frenesia compositiva, trascorre di scrittura poetica in scrittura poetica, includendo libere traduzioni e rifacimenti di maniera, ecletticamente desunti dai modelli più disparati. Accosta con spregiudicata scioltezza proprie versioni e disinvolute imitazioni improntate alla scrittura di autori quali Robert Desnos, Antonio Machado, Salvatore Quasimodo, César Vallejo, per citarne alcuni, alle sue molteplici invenzioni originali articolate su un ampio spettro di motivi: dai più intimamente personali, legati agli affetti familiari e alle ansie di genitore (*The Circle: for Jamie; Correctives; The Swing; The*

Story of the Blue Flower) alle ardite sue peregrinazioni nell'immaginario e nella memoria.

A quest'ultimo tipo appartiene il monologo drammatico, quasi degno di un Browning, che occupa una posizione centrale nella raccolta, fantastico capriccio all'insegna del collezionismo antiquario proto-industriale incentrato sul recupero di una vetusta batisfera (*The Bathysphere*). In esso l'armeggiare attorno al cimelio ed il suo collaudo in mare assumono delle intense valenze emotive per il soggetto. L'io lirico, infatti, trasporta l'interlocutore virtuale, eletto a intimo confidente, entro una dimensione introspettiva, carica di suggestioni oniriche. L'immersione (e soprattutto l'emergere) della batisfera diventa per il protagonista un'esperienza catartica che gli svela l'essenza della dimensione esistenziale del vivere. Proprio al suo riaffiorare dai flutti l'io lirico interagisce con un mondo trasformato nella sua sostanza vitale; nell'espressione visionaria della conclusione paiono quasi riecheggiare armonici richiamanti la maniera di W.B. Yeats

57 I saw my own mind surge into the world
and close it all inside one human
tear;
I saw how every man-made thing
will turn
its lonely face up to us like a child's;

61 I saw that time is love, and time
requires

of everything its full expenditure
that love might be conserved; and
then I saw
that love is not what we mean by the
word.

65 For some idea of it choose a point
in the middle of a waterfall, and stare
for as long as you can stand. Now
look around:
see how every rock and tree flows
upwards?

69 So the whole world blooms continually
within its true and hidden element,
a sea, a beautiful and lucid sea
through which it pilots, rising without
end.

Qui si coglie, ritengo, la cifra distintiva del Paterson più maturo: combina la concretezza dell'osservazione fenomenica (come nell'effetto consecutivo di movimento della cosiddetta 'illusione della cascata') con un attento senso di rapita contemplazione poetica resa metaforicamente attraverso il richiamo all'elemento liquido del mare.

Analogamente concretezza evocativa governa il *divertissement*, ironico apologo enigmaticamente allusivo, che apre la raccolta, *Two Trees*. L'innesto tra un albero di limone e uno di arancio, frutto dell'estro creativo di un contadino, genera un ibrido che mediante un procedimento di personificazione sembra acquisire caratteri umani. Le due piante si tengono avvvinghiate in uno struggente abbraccio vegetale. L'ottuso nuovo acqui-

rente dell'apezzamento di terra scinde l'innesto e trapianta a distanza gli alberi, che restano tuttavia protesi l'un verso l'altro in un tentativo vacuo di abbraccio. I versi conclusivi danno adito ad una significazione allegorica. L'apologo sembra alludere al problema della stolta manipolazione della natura da parte dell'uomo, questione che investe ogni ambito interessato dall'ecologia.

23 They were trees, and trees don't weep
or ache or shout.

24 And trees are all this poem is about.

Il mare del nord in tempesta può essere visto come un elemento pittorico connaturato alla rappresentazione delle zone costiere scozzesi. *The Rain at Sea* evoca appunto uno scenario di questo tipo, qui osservato dal finestrino di un treno in sosta su un binario laterale, in attesa di proseguire verso nord. L'empatia che d'un tratto si stabilisce tra osservatore e ambiente naturale prende il sopravvento sulla concretezza della descrizione oggettiva del paesaggio circostante. Il nubifragio scorto al largo della costa si carica di connotazioni capaci di elicitare risposte emotive nell'io lirico del poema. Egli si interroga se sia il cielo affollato di nubi a lambire il mare, come nell'atteggiamento di una madre che, sciolti i lunghi capelli, si china in un gesto affettuoso sulla sua creatura, oppure se sia la distesa del mare stesso, in guisa di neonato, a suggerire teneramente nutrimento dal cielo. Il protagonista è come posseduto dall'intensità icastica dello spettacolo spiato, di cui si sente spettatore colpevole, indelicato intruso. Il treno che rumorosamente transita in direzione contraria non fa che confermare la sensazione di estraneità, appena avvertita in maniera quasi viscerale: irrimediabile separazione tra uomo contemporaneo e natura.

Il poeta tratta anche qui il tema dell'ecologia su scala globale, che gli sta a cuore. E' questo precisamente il fattore unificante della poliedrica teoria di liriche presentata nel volume. Sottesa ad ogni sua creazione poetica si avverte una visione del mondo aperta alla globalità, al multiculturali-

simo e fortemente consapevole dell'assetto ecologico del pianeta (affine a quella di suoi compatrioti quali Kathleen Jamie e John Burnside). La preoccupazione circa il rapporto tra individuo e ambiente rappresenta una costante nella sua scrittura poetica carica di umanità; è paradossalmente sia garanzia di cosmopolitismo nell'apertura internazionale (come del resto testimoniato dal suo interesse per i poeti stranieri) quanto testimonianza di fedeltà alle autentiche radici scozzesi: consistente in una genuinità del sentire e in una disarmante franchezza nel porsi di fronte al pubblico.

34 How did I blunder into here?
There would be all hell to pay.
I turned and shut my eyes and lay

37 my head against the growling glass
and waited for the train to pass.

L'acuta serietà delle riflessioni e delle reminiscenze che informano i suoi versi (Paterson stesso in una intervista ha definito il poetare come 'atto commemorativo') non esclude la presenza di ironia nella poetica che gli appartiene. Fortemente ironico – se non proprio sardonico – è il pezzo di apertura sui due alberi, come lo sono anche diverse liriche brevi della raccolta in questione, tagliate sul modulo dell'epigramma, tra cui ne figurano anche di scritte in gaelico.

Una pungente auto-ironia pervade molta della sua produzione e accresce la complessità della significazione operata da questo consumato poeta. L'ultima lirica, in chiusura, ne è un significativo esempio, *Rain*.

Sotto una veste di faceta discorsività il poeta tratta il tema della pioggia come fattore 'atmosferico' nella sceneggiatura filmica tradizionale. Nota umoristicamente che l'elemento della pioggia presente in un filmato ne rivela immediatamente la tipologia: sembra dichiarare allo spettatore l'appartenenza di questo a un genere assolutamente innocuo

13 and all things flow out from that
source [i.e. the rain]
along their fatal watercourse.
However bad or overlong
such a film can do no wrong.

Ma al di là della battuta salace il poeta in chiusura trova modo di ribadire la profonda affinità che avverte tra gli esseri umani e l'elemento fluido, purificatore, della pioggia. Da maestro di enigmatica (auto)ironia (al verso 28 possiamo riferire l'attributo 'fallen' tanto alla pioggia quanto ad una umanità traviata, post-edenica), conclude con apparente noncuranza

25 forget the ink, the milk, the blood —
all was washed clean with the flood
we rose up from the falling waters
the fallen rain's own sons and daughters

29 and none of this, none of this matters. —

Marco Fazzini

Don Paterson in Conversation with Marco Fazzini

.....
Don Paterson was born in Dundee in 1963. He works as a musician and editor, and teaches at the University of St Andrews. His most recent publications are Landing Light, The Book of Shadows, The Blind Eye, Orpheus, a version of Rilke's Die Sonette an Orpheus. He is the first poet to have been awarded the T. S. Eliot prize twice. Among his literary awards are a Forward Prize, the Geoffrey Faber Memorial Prize and the Whitbread Prize for Poetry. He has recently received an OBE for his work. This interview was partly published, in Italian, in the volume called Incroci di poesia contemporanea (Marco Fazzini and Rino Cortiana, eds., Venezia, Cafoscarina, 2009).

M.F.

When did you start to write?

When I was 21, though I had a strange inkling when I was six or so, which I forgot about. My father recently produced a page from an exercise book which said (sic) 'when I grow up I an goig to be a peot and rite poems'. When I started, I did have the sense of a wee machine that was wound up and ready to go. I think poets are probably born —

they're mutants, word-savants, and their relationship to language is very weird. There's far too much crosstalk all round; the rule-sets that define their mental spaces all overlap, and all the right-brain lexical entries are overwired, and have too many synaesthetic connections. One day they'll find something fucked up in the fusiform gyrus, or something. It'll come as a relief. None of this – here's the tragedy – is any guarantee of a decent poem at the end of it. No wonder most poets go bananas. At least if you have a gift for art or music, you can paint or play every day.

Did your parents encourage your interests in writing or did they react against your literary and creative leanings?

I didn't have any interests, so there was nothing to encourage – but my father was terrifically supportive of me being a musician, so yeah, the idea that 'art was an okay thing to do' was certainly in the air. When I started to get somewhere with the poetry, they were very encouraging. But Scots are loathe to send you down any road that has no money on it. It's no longer an especially poor society, but it still thinks like one.

Have you ever chosen a particular poetical work to inspire your poetry or would you rather speak about a kind of comprehensiveness in your readings and influences? What are the writers or artists you feel most attracted to?

Not a particular one – but quite often I'll have certain poems at my side while I write, poems that I know have solved particular lyric or technical problems I'm encountering. I doubt – or at least I hope – there's much evidence of their influence in the final result, as it's never the surface of the language I'm imitating. I was working on something last month, and there was a particular transition I was struggling with, and I thought... now who's done that kind of thing? Then I remembered a bit of Milton, and a Hecht poem called 'A Hill', and printed them out and had them beside me for the day. What a joy to always have such teachers. But I get far more

inspiration these days from reading science, and some philosophy.

What's the origin of a poem? Do you accept the idea that it can be originated first in a sound or a rhythm or in a larger formal intuition rather than in some urgent message to be expressed?

I think there are pretty much a thousand routes into it. This'll sound naïve, but all I'm aware of is the sense that something that needs saying, and that I don't have the words for it yet. So the poem's not just the means of expressing it, but working out what the hell it was; I write poetry to find out what I'm thinking first, and if makes a song, it's probably true. There's always some scrap you get for nothing, though, some bit of the thread that you can pick up and follow, and it might be a sound, a line, a form, a rhythm, a tone, a feeling – or, as you put it – some larger formal intuition. So long as it has some... possibility, and there's a sense of something to be assuaged. When there isn't, where there's no itch to scratch, I've usually decided what I'm going to write in advance. This is always a bad idea, as there's no excitement to communicate.

Would you speak about a period of gestation in which the poem is being pre-determined?

Well – the poem is never pre-determined, and I'd suspect any poet who writes that way. I doubt I'd want to read them. As I've said, I write to find out what it is I think, or to find out something I haven't thought. All I start with is a kind of generative proposition. I don't really believe in 'gestation', and think it's a false metaphor – or at least a scary one, given the number of deformities and stillbirths and false pregnancies involved. Thinking about poems, making notes, redrafting them, polishing them, publishing them, it's all part of the same process.

The philosopher Hans-Georg Gadamer, in his essay 'On the Contribution of Poetry to the Search for Truth', says that 'the word of the poet is autonomous in the sense that

it is self-fulfilling... To speak of truth in poetry is to ask how the poetic word finds fulfilment precisely by refusing external verification of any kind'. Would you agree with this statement or would you rather accept the Platonic objection to the truthfulness of poetry: 'Poets often lie'?

No, I think Gadamer's is a rather silly statement. It makes some sense if you read it metaphorically, but then again – what doesn't. Of course poetry finds, and indeed explicitly seeks, 'external verification'; it's only through such a process that the reader can tell a good poem from a bad one, and it's only by placing themselves in the role of reader that the poet can attempt this verification in advance, and see where they've gone wrong, or gone right. It concurs with the reader's experience of the world in an unexpected way, or shows them something they hadn't noticed about it. They either go 'yes: that's the way it is', or they don't. Without that verification, you have surrealism or nonsense. What distinguishes poetry as a practice isn't its epiphanies, just a certain kind of linguistic contract between poet and reader, their agreement to play a certain kind of game – one of rewarding the reader for 'reading in too deeply', of oversignifying. Gadamer muddles a neutral description of that process with a definition of poetic success. I actually don't think he's saying anything much more than 'beauty is truth, truth beauty'. Yes, the poem is an unusual kind of art in that it both makes an imaginative, dramatic or argumentative proposition, then presents the evidence for the truth of that proposition in the coherent unity of its final form; it works at an unusually high level of phonemic and semic integration that can seem almost circular in its interdependence. This might indeed convey the impression of something... self-fulfilling and autonomous. But it needs a reader.

Anyway in poetry it's not quite *beauty* that's truth – it's style. Poets understand a very simple pre-Socratic truth, which is that if you're using a form of words and not a symbolic mathematical language to express something true about the world, style

and brevity are two of the principal means by which those words might more closely approximate that reality. Style in poetry has a lyric as well as rhetorical component, but again it isn't very mysterious. It's about phonemes, their combinatorial rules, and their semantic valencies; it's about conceptual domains, and how they're blended in a unsuspected way. It's interesting that Gadamer spun off the Cratylus in that way. So did Jakobson, but he reaches much more sane and matter-of-fact conclusions. There are ways of talking sense on this subject – I'm thinking of someone like Reuven Tsur – but I think we can safely disregard most of what the philosophers think about poetry. They have a tendency to speak metaphorically, in terms of magical or alchemical transformations and idealised unities, and overstate things rather hysterically. That's our job! There's no magic, though. Or at least I think it's a process amenable to a linguistic and semiotic description – even if the feelings poems leave us with are mysterious in the extreme.

Would you expect to keep writing poetry regularly?

I hope so! Though I'm not sure about 'regularity' – I wouldn't like to think I'd nailed the trick of it. If you learn nothing else... it's that a blank sheet of paper is a blank sheet of paper, and it shouldn't get any easier. I think the

poem is less a record of an epiphany that's already taken place, so much as a document of its real-time unfolding, and it has to be there, on the page. I mean your own shock and surprise or emotion *as* you were writing it. So the reader feels it too. They don't much care how moved you were on holiday, in bed or on the train a year before you wrote the poem. That's always a tall order, and so it should be.

Renato Poggioli, in an essay published in 1959, follows André Gide's concept of disponibilité and he states: 'At any rate what moves the genuine translator is not a mimetic urge, but an elective affinity: the attraction of a content so appealing that he can identify it with a content of his own, thus enabling him to control the latter through a form which, though not inborn, is at least congenial to him.' (See Renato Poggioli, "The Added Artificer", in Reuben Brower, ed., *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959, p.141). *Do you believe in what Goethe called 'elective affinity'?*

Yes, I do, and I think that's admirably well put. Though one aspect of it is entirely selfish; I think poets translate not only because they identify brothers or sisters in the spirit, but because they open a path to a new way of doing it. It's the sense that somehow, by assuming this voice in the target

language, you'll lose or modify the voice you've mistakenly come to think of as your own. So sometimes it's in their vision or their style (I made a small book of Machado versions a few years back, in the hope that some of his bravery would rub off; I doubt it did), but sometimes it's technical. I think of Rilke translating Michelangelo's *Sonnets* before he sat down to write the *Sonnets to Orpheus*. It wasn't really a conscious preparative at all, but at some level he knew that's what was needed to sharpen up some compositional tools, and move them down the conscious chain, from artful dexterities to motor skills – and that's how he practised them into fluency.

Would you comment on this observation and add something to the following statement of agnostic faith summarized by Wallace Stevens in his 'Adagia': 'After one has abandoned a belief in god (sic), poetry is that essence which takes its place as life's redemption.'

I think it's true-ish... up to a point. Firstly, after the abandonment of faith it's up to every man or woman to find the form of their own redemption, and everyone is entitled to hate poetry, so it needn't be that. Here's where I'd quibble with Stevens, though: I don't think our lives need redeeming. It's a Christian word, and we have no need for it. We weren't sinful in the first place. Nothing was broken, and nothing needs fixing. I think what we need now is just to see ourselves as the thinking-end of evolved matter in this corner of the cosmos, the way nature has evolved to have a look at itself, and maturely assume the responsibilities that implies. There's nobody here but us chickens, yet the theistic fallacy continues to dog our thinking long after we give up on faith – we keep talking as if there really was a place where truth resided, and against which we might check out brilliant answers, at some point. Redemption is quietly predicated not just on the existence of a sin, but the truth-standard that defines it. I think poetry frees us from exactly that idea, actually – that of a truth we can't directly access, but which



exists in the hands of some remote and inscrutable third party, and which we have to guess at. Poetry shows us as freelance truth-improvisers, folk who can conjure ideas as true as you want 'em, and it restores our human independence a little. Besides, I think there's more truth in Elizabeth Bishop than you'll ever find in the bible, which spends most of its time pointing to it elsewhere. Poetry's place in the life of the spirit – well, poetic language has two functions; to make things clear and distinct where they weren't, and to join them back up again when they were broken apart. It's a natural function of language, and the way that *language*, certainly, redeems itself.

Are there places that have been especially important to your poetry (maybe have lent themselves easily to metaphor)? And are they the same ones that have been important in your life?

Other than the primal territory of my childhood – which of course is one big metaphor-pot – no. I'm not really a 'poet of place'. Although there are places I love. I'm not very good at physical description.

Would you like to summarize your feeling about the importance of the relationship between imagination and reality for your poetry?

Well, I think the imagination is one of the ways we correct reality for error. Reality's all the stuff that just happens to face up, and be relatively well-lit. It's also just what human evolution has chosen to extract from the totality of things. I mean – at the extremities of our senses, the information is virtually white noise, and the human nervous system filters it down to something intelligible, but useful only for humans. All the retina does is register colour, intensity, bits of light and dark. After that – all our sensing of edge and border, all our discrimination of distinct objects – is pure neural computation. All I'm saying is that when you think of it like that, then it seems a luxury to think of the human imagination as *distinct* from reality, given reality is, in a real sense, completely dreamt up in the

first place. When we introduce these alternative universes into the world through our poems, they don't just change 'the way people look at the world' – because 'the way people look at the world' is all there is of the world. You're changing reality itself.

Do you think it's important to share your work as it develops?

It used to be when I didn't know what I was doing. Now I know what I'm doing a little better, I only show it to a couple of folk who know exactly what I'm trying to do. I used to take advice from everyone, as you should, but gradually you credit yourself with a bit of discrimination and expertise, and can safely discount the opinions of those who don't have it. 'Gradually' is the key word, though.

Which kind of shame does poetry cause in surviving its author?

Well – anything more than five years old is the work of another guy, so you have to learn to walk away, and not feel any shame. It was difficult when I heard that you'd translated a couple of very early unmetred poems of mine, because I don't recognise their author at all! But so long as you can say – well, the poems are true to who you were at the time, you have to let them go. The poems aren't yours any more anyway. Easier said than done, especially when it's clear that some previous incarnation was a bit of schmuck, someone you'd rather forget. And the dead feel no shame, so I don't see that being a problem. Sounds like a relief.

What is the advantage, or the oddity, of being a musician and a poet at the same time? Did jazz or blues help in your poetry career? How do you see the connection between the two arts, and the performances such as those of Amiri Baraka (USA), or Mzshwake Mbuli (South Africa), or the past experience of the Beat Generation poets and the link they created between the jazz scene and the avant garde generation of poets?

I've always been a non-blues jazz musician, though eventually I ended up as heavily involved in 'straight' classical music and electronica. I've

no interest in jazz-poetry crossovers – the two art forms strike me as very badly suited to each other, and have very different relations to time, very different compositional priorities. I think these collaborations were primarily social – you'd find yourself part of group doing both things, and someone would go *hey! Why don't we...* But it's a false hybrid. Poetry is already set to music. Music has its own poetry. They just tread on each other's toes. Hiphop, the song-lyric, opera – these are real forms, they've evolved together, or are at least properly collaborative.

In terms of connections, it does tune in your ear, I think. You hear phonemes a bit better. I think musicians hear metre better than poets. Metre in poetry is a far simpler affair than the whole business of metrical subdivision, displacement, timing and emphasis in music. In poetry it's just the interplay of real sense-rhyme and abstract metrical pattern, i.e. improvisation against a metronomic pulse. I mean I'm as worried about it as the next guy, but it's probably the one area, the only area, where I'd allow myself the arrogance of saying that I actually know what I'm doing, and I suppose I have music to thank.

In becoming accessible is poetry in danger of giving up too much? What are the implications of publicity?

Only if you think that accessibility is synonymous with oversimplification. I think it's possible, as Frost did, to write of things of immense philosophical subtlety in a language folk can follow. Here's trouble: to do that you have to be really good, and work really, really hard to find clear ways of saying strange things. It takes a demonic patience. I'd love these things for my own work, and I very much doubt it'll ever happen. But I do understand that the stranger, more complex and more difficult the idea, the greater your obligation to clear expression. A lot of 'difficult' poetry just hasn't bothered to make the attempt.

The most worrying aspect of publicity is being overtaken by the desire to be loved. In practical terms that sometimes just means writing more

funny poems, since the laugh is the only audible response you ever get from an audience. Though I've noticed how much people like being moved by poems, and I try to write more of those. Shameful it took me so long to realise, but if you learn nothing else, readers want poems to be about them, not you. They get bored with your nervous wee displays of cleverness and erudition.

Do you consider yourself a Scottish poet or an English-language poet writing for a larger audience than the local one?

English-language, straight down the line. Except for those rare occasions I write in Scots, then I'm a Scot – as there's no way you can pretend it isn't a nationalist signifier. I hold to Cioran's line that a writer's country is their language. I'm a Scot culturally and politically and (mostly) ethnically, all of these are relevant. But as writer I'm an Anglophone – so to say I was a Scottish poet would graft a nationalist agenda to a linguistic one. That's not to say that there might be a thousand-and-one aspects of the poems that are 'Scottish', of course. The trouble is it's that while you might consider this the least interest-

ing aspect of your work, someone coming to it from another country (especially the US, I've found) will often use your nationality as the most salient identifier, which is understandable, but mistaken, I think – it invariably comes at the expense of much more important things you're getting up to.

What's your idea about the late developments in Scottish poetry? And how do you see yourself as a part of a kind of late twentieth-century canon?

Man, that really would be the ultimate hubris! No, I don't see myself as part of any canon, and no sane man would, I think. And I genuinely don't know why a bunch of us who appear to be pretty good at this sprung up in the same generation. Something in the air. In the water. Same thing happened to Swedish tennis players in the 80s. We had good role models in Eddie Morgan and Douglas Dunn. I know Douglas will enjoy being compared to Bjorn Borg...

How do you judge the function and role of institutional and government initiatives in support of arts and writers in your country?

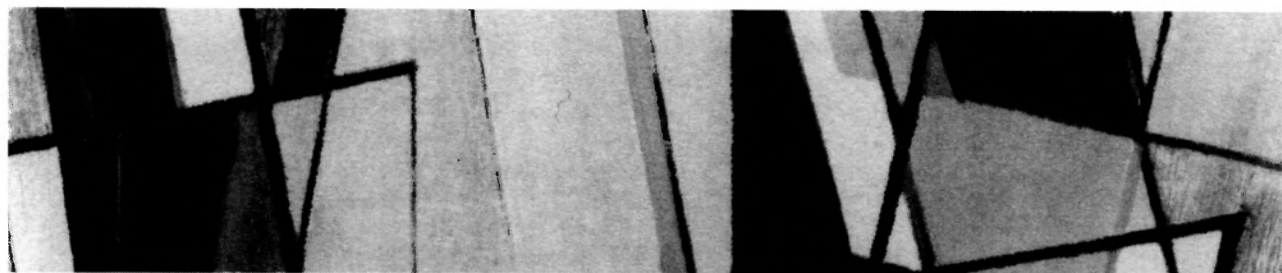
It's broadly supportive. But like

everywhere else there's a bizarre emphasis on finding new talent at the expense of supporting and developing the old talent. I'm not complaining – I've been very lucky – but I see others who've been less so. There's also the unfortunate tendency for very small countries to survey their talent at far too high a degree of resolution. Scotland's a country of just five million souls, and that has a whole bunch of practical consequences: you can't support a national opera; you should be very careful of administrative overspend in the marginal arts; and you're probably only ever going to have a handful of poets who are any good. We're not Germany, or Italy, and the sooner we realise it the better.

Looking back over all your poetic work what do you think is its most characteristic feature?

Stupidity, incompetence and meanness of spirit, but I'm the wrong guy to ask. I mean you can say what one would like others to find there... I'd like folk to say that I didn't repeat myself. Although I probably do. I shudder to think of what its most characteristic feature might be. ▯

cinema



Luisa Pellegrino

District 9 di Neill Blomkamp, Sony Pictures, USA 2009

Non a Los Angeles, non a Manhattan, non a Città del Messico, ma a Johannesburg arrivano gli alieni creati da Neill Blomkamp, giovane regista (1979) di origine sudafricana, residente a Vancouver, al suo primo lungometraggio. Nel 1982 una navicella spaziale atterra proprio nella megalopoli sudafricana e dopo pochi mesi vengono trovati al suo interno migliaia di orribili alieni in fin di vita. I cittadini di Johannesburg decidono di accogliere queste sfortunate creature – soprannominate "prawns" per le scaglie che ricoprono la loro pelle e li fanno somigliare a gamberi – sulla Terra e da questo momento in avanti inizia la loro epopea, tra il tragico e il grottesco. Considerati ben presto esseri abietti, sporchi, brutti e amorali, gli alieni vengono quasi immediatamente segregati in una zona della città, il District 9. Difficile non ricorrere all'associazione con il famoso District 6 di Cape Town, slum nel quale, nel 1970 durante gli anni dell'Apartheid, la popolazione di coloured e asiatici venne deportata verso township periferiche come le inospitali Cape Flats. District 9 diventa un vero e proprio ghetto, con tanto di filo spinato e protezioni di ogni tipo: un'enorme barac-

copoli. Vent'anni più tardi, lo slum è ormai luogo di violenza e povertà, nel quale la criminalità organizzata, quella Nigeriana in particolare, trova terreno fertile: traffico di armi, contrabbando di cibo per gatti – del quale si nutrono gli alieni – prostituzione, sono solo alcune tra le attività più diffuse all'interno del District. "Where there's slum, there's crime" proclama un'operatrice della MNU, *Multi-National United*, organizzazione 'umanitaria', alla quale viene affidato il compito di sgomberare il District 9 per riportare la 'pace' in città. Wikus van der Merwe, protagonista del film, un giovane Afrikaner, che non fa della scaltrezza la sua dote principale, viene nominato capo della missione, perché genero del direttore dell'organizzazione.

Fuor di metafora, Blomkamp fa giocare agli alieni il ruolo delle classi più povere, degli immigrati che affollano le *township* della città di Johannesburg. L'aspetto mostruoso degli alieni non fa che incarnare ogni stereotipo che accompagna 'l'altro' per definizione: bruttezza, sporcizia, malattia, violenza. La MNU ricorda una ben più importante organizzazione internazionale che proprio ai più poveri dovrebbe guardare, ma che sempre più spesso si dimostra incapace di agire fattivamente nei contesti difficili. Il regista non risparmia nessuno: non le élite 'bianche', che, con la finta pretesa di difendere la civiltà, mascherano corruzione e traffici ancor più vili di armi e denaro; né tanto meno parte della popolazione di colo-

re pronta ad approfittare di chi vive sul gradino di poco più basso, gestendo traffici illeciti quali contrabbando e prostituzione. La violenza sembra essere di casa nella finzione del District 9, proprio quanto è di casa a Johannesburg: armi e sparatorie fanno da sfondo continuo al succedersi delle scene.

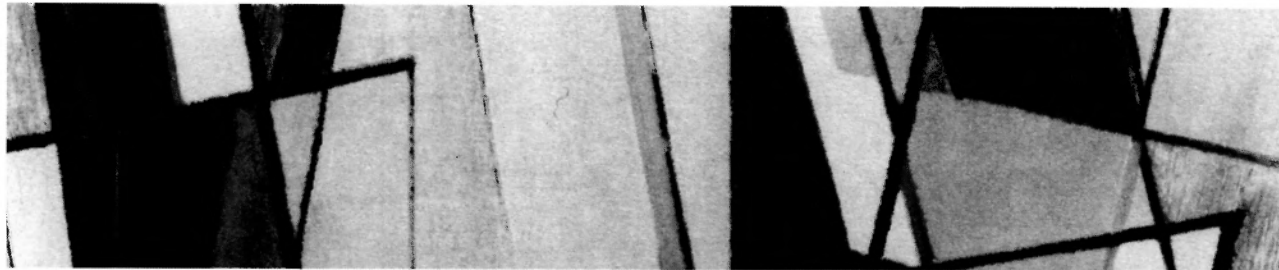
Blomkamp divide il film in due parti ben distinte: una prima, nella quale il film si presenta come un documentario, in cui la tematica sociale, nonostante e proprio anche grazie, alla presenza degli alieni, si fa più importante ed evidente, attraverso le riprese di *township* e di immagini che rispecchiano il quotidiano della città. Il film è un vero e proprio 'mockumentary', genere ormai molto utilizzato, soprattutto nell'ambito fantascientifico, si pensi ad esempio a film quali *Wild Blue Yonder (L'ignoto Spazio Profondo, 2005)* di Herzog, o *Forgotten Silver (1995)* di Peter Jackson, produttore dello stesso *District 9*. L'uso della forma documentario serve ad ancorare la storia al reale, come anche l'uso di riprese con telecamere a circuito chiuso ha la stessa funzione. Nella seconda parte, sebbene inserito in questa cornice documentaristica, il film si apre più chiaramente al mondo della finzione più estrema: il protagonista Wikus van der Merwe, durante la missione per lo sgombero degli alieni dal District 9 viene a contatto con il liquido di una strana bomboletta nella baracca di Christopher, che sta programmando la fuga della sua comuni-

tà da questa terra così ostile. Il contatto ha delle serie conseguenze su Wikus che comincia a trasformarsi in alieno. Inizia così la sua avventura nella Johannesburg del District 9, e lì si susseguono combattimenti, piani e progetti di fuga nell'iperspazio, attraverso un sapiente uso di effetti speciali, secondo la migliore tradizione dei film di fantascienza, con una serie di citazioni cinematografiche che vanno dall'autoriale *La Mosca* di Cronenberg, al commerciale Michal Bay dei *Transformers*. Van der Merwe, perse-

guitato dalla sua stessa organizzazione che vuole testarlo per utilizzare nuove armi da fuoco, trova rifugio solo all'interno del District 9, dove aiuta Christopher e il suo figlioletto nel loro tentativo di fuga. In questo grottesco quadro, in cui s'incontrano e si confondono la realtà e la più assoluta delle finzioni, è possibile intravedere l'unica traccia di umanità nei grandi occhi dell'alieno e del suo piccolo, che ricordano tanto quelli di un più famoso extra-terrestre. Gli alieni, dei quali nessuno si preoccupa di conoscere lin-

gua e provenienza, isolati nella loro disperazione, sono gli unici a salvarsi in questo girone infernale e la fuga su di un altro pianeta sembra essere davvero l'unica via possibile, in un mondo in cui la convivenza non è praticabile e non è neppure contemplata. Wikus, il nostro eroe, anche lui, troverà riscatto agli occhi dello spettatore, ma solo quando, obbligato da una metamorfosi "rushdiana" che lentamente renderà mostruoso il suo aspetto, finalmente riuscirà a capire l'Altro. -

interviste



Anna Nadotti e Carmen Concilio

Omaggio a Mahasweta Devi

Scrittrice, attivista, drammaturga... minuta, scura, forte e combattiva... Mahasweta Devi è tutte queste cose. È una narratrice che ha dedicato la vita alle battaglie per la giustizia sociale, mettendo in campo una scrittura complessa e originale, raccolta in un corpus di quarantadue volumi e considerata un classico della letteratura in lingua bengali, nonché un fondamento per gli studi postcoloniali. «Il mio mondo è diviso in due parti: chi ha bisogno e chi non ha bisogno», afferma in una bella videointervista del 2002. E in effetti è dalla sua capacità di schierarsi, come donna e come scrittrice, dalla parte di tribali e dalit – quelli che il mahatma Gandhi chiamava *harijan*, figli di Dio – ragionando e informandoci sulla loro storia ed esistenza collettiva senza perdere di vista i singoli individui, che deriva la forza narrativa di Devi, con una lingua incredibilmente ricca e che continuamente si rinnova. «Da anni colleziono parole. Ogni volta che mi imbatto in una parola o una frase interessante, la annoto».

Nell'attenzione per le parole, per il contrapporsi o mescolarsi delle lingue, per il potere sotteso a ogni lingua, sta la strategia discorsiva e politica di Devi, e una delle ragioni che ci hanno

indotto ad aprire con lei, e con il reading del suo capolavoro *Draupadi*, l'edizione di Lingua Madre 2010, in concomitanza e come controcanto della Fiera del Libro di Torino.

Nata nel 1926 a Dacca (oggi Bangladesh), Devi, che vive e tuttora lavora a Calcutta, studiò a Shantiniketan, l'università fondata da Rabindranath Tagore, dove negli anni '30 e '40 si formò un'intera generazione di intellettuali e artisti, tra cui il grande regista Satyajit Ray. Il cinema, il teatro, la musica e la poesia furono per quel gruppo di persone, e Devi tra loro, forme d'arte e d'impegno, pratiche quotidiane di riflessione e di espressione, strumenti per conservare un immenso patrimonio culturale e adattarlo alla comunicazione nel presente.

Non è un caso che all'uscita in Italia dei suoi racconti, (*La preda*, Einaudi), Mahasweta Devi abbia vinto il Premio Nonino (2005), assegnatole da una giuria che contava, tra gli altri, Peter Brooks, Magris, Olmi, Naipaul, Le Roy Ladurie.

La sua opera non smette di ispirare i maggiori scrittori indiani, Amitav Ghosh le rende omaggio affermando: "Nella scrittura di Mahasweta Devi si fondono perfettamente intelligenza formale, stile e impegno sociale. È una delle grandi scrittrici del nostro tempo; un'impareggiabile cronista di questo difficile momento storico". Arundhati Roy ne segue l'esempio pratico, nella sua opera di mediazione tra i tribali e il governo. Kiran Desai ne

propone la lettura quale valido *exemplum* postcoloniale: "Noni aveva scelto un triste resoconto di Mahasweta Devi sulle violenze della polizia al tempo del movimento naxalita, tradotto dalla Spivak che, aveva letto di recente sull'*Indian Express*, era diventata un'icona mettendosi il sari con gli scarponi militari" (*Eredi della sconfitta*, traduz. di G. Oneto, Adelphi, Milano, 2007, p. 259).

Bibliografia:

M. Devi, *La cattura*, traduzione dal bengali di Babli Moitra Saraf e Federica Oddera, Theoria,

Roma, 1996.

_____, *La preda e altri racconti*, traduzione dal bengali di Babli Moitra Saraf e Federica Oddera, cura e postfazione di Anna Nadotti, Einaudi, Torino, 2004.

_____, *La trilogia del seno*, traduzione dall'inglese a cura di Ambra Pirri, Filema, Napoli, 2005.

_____, *Invisibili*, traduzione dall'inglese a cura di Ambra Pirri, Filema, Napoli, 2007.

_____, *Interview with Mahasweta Devi*, a cura di Dibang, in *Indian Summer*, 55° Festival di Locarno, Edizioni Olivares, Milano, 2002.

Talking Writing: Four Conversations with Mahasweta Devi by Naveen Kishore*

M.D. ... One day, two or three Naxalite boys came to me, and said: «How

come you're writing about the Naxalites in the rural context? What about us, who are being butchered daily on the streets of Calcutta?»

N.K. *How did you reply to that?*

M.D. I said I heard them out. I told them I would try. Out of that came *Mother of 1084*. It became such a rage. It was first published in a cine-magazine. They had to reprint it. It got smuggled into jail. All the Naxalite prisoners read it. When they came out in 1977, and even long before that, because of *Mother of 1084*, I was thoroughly accepted by all of them.

N.K. *So you had all this journalistic thing happening at one level.*

M.D. Yes, I had started writing in the Bengali newspapers and periodicals. I have written in so many of them: "Basumati", "Yugantar". Later on in "Bartaman". Now I write in "Aajkal".

N.K. *Books for children, schoolbooks ...*

M.D. Yes. Books for children, I did that series for Oxford University Press. The amount of work I have done. I used to write eighteen hours daily.

N.K. *The natural way the writing appears to happen. But, is that really how it happens? I mean, for example, do you have to do a lot of rewriting?*

M.D. I don't rewrite. I've never rewritten.

N.K. *So, do you like reading what you've written, after you've written and then say: «This is OK»?*

M.D. Perhaps not right at the outset. It happens sometimes. But - the published books - I occasionally read those.

N.K. *Oh, you do! Well, that's interesting!*

M.D. I try to fathom why people have liked a particular work. I don't think I've written anything extraordinarily mind-blowing. About the writing the ideas arrive like this: I was going to

Samik's house, directing the rickshaw-wallah with motions of my hands, as is my habit - right, left. While I was doing this, I arrived at Samik's house, and said ... think of two hands, as if they are 'wringing the neck of the air'. *Bashai Tudu* emerged from that.

N.K. *That's a tricky word to translate. How had it been translated?*

M.D. I don't know. And I love to use a lot of words, which my Bengali editor mentioned ... like, towards the end of "Bashai Tudu", I write: "He enters a cave. Standing at the door is a *dwarapalika*." *Dwarapalikas* are the sculptures of women you find guarding temples of the old days. *Drapadi* was there. She just says: «There are the police. Run away». And she vanishes. *Kali Santra* was an extremely important character. A Bengali critic has commented that it is my only really and truly political novel.

N.K. *Don't you feel lost? Because I got the feeling that there are so many ... You know, almost that you are haunted by somebody, ghosts, characters and people. I suppose that all of us are. But with you it is slightly different because they are almost like dire scenarios of books that you've done.*

M.D. They've become part of my system. I've been able to get a glimpse of a vast human society, tribal and non-tribal, all of them. Also, because I wrote for the newspapers - investigative sort of writing - I often say that my world is divided between two things - the needful and the needless. I am interested only in the former. I don't have much interest for the needless. And, *Naveen*, there was a time - the amount of housework that I did, you'd be astounded. The heaps of clothes that I washed, the amount that I cooked, the utensils that I scrubbed and washed. I've done all that.

N.K. *I've often felt that, whenever I get very low. It's like everybody's word steps on a flash. In the middle of that you need to create - whatever it is that we create in our small ways - and for me the source of inspiration has*

always been ... Take what you've taken, do it, create in all the circumstances.

M.D. Me, too. It's very hard to explain to people.

N.K. *Where were you the happiest?*

M.D. Me? I love going places. I was the happiest on my trip to Palamau, Purulia, or any other tribal area. But over the years I find that I'm the happiest when I come back to my house, and sit at my table.

N.K. *I used to like that house of yours. But even now that I meet people who have been in that house, people either we have introduced to you or you introduced to us, they still can't believe you left Ballygunge Station. Why did she give up that? The light was so good!*

M.D. The area wasn't so crowded in those days. It was a small house, surrounded by coconut groves. Snakes, civet cats, squirrels were daily visitors. Plenty of birds. And that big, big water tank, where everyday I would go and swim. I would love it. At that time I began to understand, it was there ... when I left *Bijan*, of course. I was ... carried away by *Asit*, my second husband. But that would lead to a divorce - I hadn't envisaged that. Secondly, I don't know. I haven't really thought about it - that if my husband had liked a woman very much, would that have led to a break-up of our marriage, or not. This was the late '50s, early '60s. I don't know what he would have done. But when I saw it had happened. I left him. Do not think that I did not bleed for it. Inside, something was very empty. Moreover my son, *Bappa*. My concern was that he was a teenager and would have to live in that locality, go to the same school all his life. It seemed that I had jeopardized everything. Not that I was not a loving mother. Perhaps ... I don't know what created this barrier, this void inside me. Something I was not getting. Love, attention, physical satisfaction - I don't know what. And another thing that haunted me for so many years, is that physically I was very attractive. I had been conscious of it from the time

interviste

that I was a teenager. Over-attention, this and that. That was also there. But since I married him, I was determined to make this marriage a success. At that time all of us were taken up by Communist ideals, and all of us believed that revolution was waiting behind the lamp-post. That we had to go forward and usher it in. The frustration of those days was total, it was not just mine, many felt that way. But I didn't become - what shall I say? - A frustrated person, who doesn't do anything. I was determined to live, I had that. Marrying Asit was al-right, it led to that. I came to live at their house, which was very very different. But - this loneliness surrounded me, somehow - I tried very hard - I created a baffle wall around me. But through my writing I could be myself. Asit thought that my writing was quite mundane, and I didn't know enough. But I used to read a lot, and travel a lot. And during my marriage to Asit, we started going to Palamau.

N.K. *But the work with the tribals?*

M.D. Yes, that was the time when I was interested in tribal life so much ...

N.K. *Was he also involved?*

M.D. No, no. I hadn't started among the tribals as yet, not yet as I was with him. I left that house, I left him, in 1975. When I left Asit in 1975, from the time that I left him, what I thought was fantastic was that I was no longer accountable to anyone: about when I'm coming home, about what I'm doing, and so on.

N.K. *So you left him for yourself, in a way? That's why you moved to that house?*

M.D. Yes, on seeing that, Sohag (the actress) said: «Mashi, what a horrid bathroom!». But I told her: «It is not something you will understand. All my life I've lived in so many houses. This is my house, this is my room, this is my bathroom. In this place I can be myself.» That was a very great release. A very great freedom.

N.K. *It's very difficult, you know, at*

present, to explain to people this business of "mine".

M.D. But at that time it was no joking matter, living on my own. Then came Nirmal Ghosh with his family. His son was ... His wife was not exactly correct in the head. The daughter was like that, too. So he brought his son and told me: «He might become like them if he is made to stay with them. He's a good boy». Samik. I loved Samik a lot. Loving children comes from my heart. I had to leave my son at an early age. I thought I'd been given another chance. And Nirmal was a tremendous source of inspiration for my writing. He has helped me a lot. Tremendously. He would explain theory to me (I didn't understand any). He was very conscious politically. And, one thing was, he admired me a lot. Perhaps I needed all that. None of them are alive today. Bijan died in 1978. Asit died - when I do not know. Nirmal died last year. All that is gone. In February 2002, Nirmal died.

N.K. *And you've written through all of this?*

M.D. I've written all along, I've written through it all. In the 80s I felt most fulfilled. That was the time, 1977-78, and through the 80s, it's unthinkable how much I wrote. *Aranyer Adhikar* (The occupation of the forest) I wrote earlier. It was serialized in "Betar Jagat". But I was talking about *Mother of 1084*. That was in 1973. I was known as a writer who wrote in the cine magazines. No one said that my writing was particularly remarkable. About the Naxalites ... often my son, Bappa (Bappa was very involved mentally) - his friends had gone into the movement. He would say: «Mother, we'll have to shelter him, this has happened, that has happened». Even now, as I skip through the pages of old issues of "Bortika", I notice how Bappa had, from the very beginning, started contributing poems and stories ...

N.K. *How old was he?*

M.D. His first poem came out when he was eighteen, or something. It was a long poem. "The father who refused to identify the dead body of his son, I hate

him. The brothers and friends who are still shamelessly acting normal, I hate them. The poets and the clerks, the educated intelligentsia, who engineer this brutal killing on the streets, I hate them. This blood-soaked slaughterhouse is not my country. "This ongoing butchery is not my country".

N.K. *He wasn't always sort of in-off the fact that he was the son of Mahasweta Devi?*

M.D. No. None of these usual tensions. But he was very sad and broken inside. Not so much for what has happened between his father and mother, but because I left him. It was always there. So, Naveen, at the fag end of my life, I'm very happy coming near him.

N.K. *At the moment of Puja rites what's happening? This is a season of great activity for you! How does this go parallel with the books that you're working on, the stories.*

M.D. Now what's happening is that new stories don't get written through the year. But there's a demand for them during the Puja season, and a lot of fiction gets written. So many stories have been written this way. For instance, I wrote *Draupadi* at Parichay's request, for the Puja. It was the same with Stanadayini (*The breast-giver*). I would also write in the interim. But I can't any more. Last year I didn't write much, but the year before ...

N.K. *Last year you were also travelling a lot ...*

M.D. I've been travelling a lot since 1998, working for the de-notified tribals. I've been on the move throughout the year. 2002 was spent going to Gujarat, I went there so many times. This time round, after being gloriously defeated in the Sahitya Akademi contest, I told all of them, don't call me any more. I won't come back. And after losing the election, Naveen, now I know how fortunate I have been! Or else, I would have to rush about this terrible heat.

N.K. *But we were all telling you!*

M.D. Yes, all of you had warned me. I owe it to all of you, especially to the person sitting within, that I should give time to my writing. Besides the complete works are coming out in Bangladesh, and the editor has to be helped a lot. It is a fantastic experience, going through long-forgotten stuff, going over things like – why did I write a particular story in the first place? Where did I get the germ of the story? Where had I made my notes? How did I do my homework? The funniest part is, I can recall even the smallest detail of a story 20 or 25 years old ... the essay, or the report, or the newspapers, everything.

N.K. *Because you don't actually give the impression of being the kind of person that researches a lot. At one level... I know that you do keep your books and papers, exercise books and collect things.*

M.D. Yes, I keep them. For years you've been collecting these shop doors, in a sense. Yes, for years I've been collecting words. Whenever I come across an interesting word or phrase, I note it down.

N.K. *And then define what the story is.*

M.D. The subject of my stories, the people – they use those very words. My editor told me the other day: «You have used so many sort of words. No other Bengali writer does. So a glossary has to be created of all the words that you've used». Another thing I have believed: if I write something and you alone understand it, that does not serve my purpose. It has to reach the common people. Common readers. That's why I write. For mass circulation! Many of us face this difficulty nowadays. That we can't communicate with the people any more. Those who don't understand anything, "those who move with the times". They don't understand what I meant. Ajoy Gupta, the editor of my complete works, he understands. Even if I use a single line from a poem, he knows where it is from, and who wrote it, and that it is a quotation. He understands. But I can't explain it to people who don't understand. I can't even make people under-

stand lines from an old film song that I've referred to. There used to be a tradition of Bengali songs. A rich tradition of Bengali theatre. The professional stage was prominent. If I speak of the old days nobody understands. The tradition of book-selling, for example – people would gift Bengali books at weddings, on birthdays, even during the Pujas – those days are gone. These days children demand specific gifts for their birthdays. I brought this up at home yesterday – one of Anu's relatives had come over. He's in a bank. So he was asking me (he comes from a corporate set up), how I manage to run the business, the bookshops, etc. and whether people still read in Calcutta.

N.K. *They used to give us gifts. Today you can tell the generation that buys books as gifts ... Very rarely.*

M.D. Yes, very rarely. And books used to be bought mostly by the lower middle class. I remember reading an article about Penguin, I forget who wrote it – "The Statesman" just reprinted it – which said that, for Penguin paperbacks, in all of the English-speaking world, Calcutta was one of the biggest markets".

N.K. *But it's the lowest now. Calcutta, Manipur, etcetera. It's the lowest selling market.*

M.D. It was in that context that I was asking a bookseller the other day – he's a bookseller, not a publisher – and he told me that I was wrong. He said that even now old Bengali writers' ghost stories and adventure stories are still very popular. Books by Shibram Chakravarty, Hemendra Kumar Roy, Sourindramohan Mukhopadhyay. Books by Rabindranath Tagore are still popular, as well as Leela Mazumdar and Sukhalata Rao. Books that we grew up reading. People still read them. Since then, there haven't been writers like that, really.

N.K. *I think I remember stories about this... Even including the fact that you were starting to write outside the writing community.*

M.D. Oh, yes! Within the writers' com-

munity, there was a lot of resistance. Even my father's friends – senior people – said: «Mahashweta? What could she possibly write? What does she write? It's just reportage». Things like that. But I had vowed that I would make writing my profession, by which I would survive. I've had to pay a very heavy price, for which I'm mighty proud. I knew the writers' community, all of them, but there wasn't too much of a rapport with them. And now there's none whatsoever.

N.K. *Yes, I noticed it.*

M.D. Absolutely ... very little contact.

N.K. *It's interesting, now that you bring it up.*

M.D. I think that, in desperation, I will write a story for the Pujas, in which I am being condemned as a witch. I'm a tribal woman. And I'm surrounded by tribals of the present generation, who don't know how things were done in the old times. They've decided that I'm a witch. Ultimately they kill and bury her. There is even a TV news item, where the reporter who knew nothing about tribal culture commented: «She's a Hindu. And they've buried her». Tribals are neither Hindus nor Muslims. I'm going to write it – "I'm a witch, I'm going to be killed". Or "I'm a dowry victim, I know that I'll be burnt".

N.K. *Now I know you a little bit. But you have never given me the impression that you would be emotionally agonizing over the relationships.*

M.D. There are stories where I've written about my family – my father, my brothers. It's fun reading them, but those are true stories. I came from a very unconventional family. My mother was different. My brothers and sisters didn't lead a life like I did. They would complain: «Ma, do you know what sister has done? She's gone off to a tribal village». My mother would say: «You're not doing it, are you? "If she wants to do that, let her». She never said "no" to me. Ever. Once she said: «No one understands my daughter. It's very easy to swim with the

interviste

tide. She's always swimming against it». I'm still doing that.

N.K. *The way you got the news when Gandhi died... Do you want to talk about that? Cause it's interesting to me!*

M.D. That was 1948. By then I was married, Yes, positively, I was carrying Bappa at that time. It was January. We were living as a joint family, with Bijan brothers and sisters, his father and mother. Their house was not that big. At night, we would cook for ourselves. Not me alone, my sister-in-law as well, and my mother-in-law. But that evening we were supposed to have gone out somewhere, probably to a film, or something. I said: «By the time we return, it'll be nine, we'll do the rice then, the vegetables are ready». Suddenly, strangely ... Calcutta ... noise and hubbub totally ... there's a continual noise in the city, vendors, buses on the road, all of it began to stop. A hush descended. Only the radio could be heard - radio was the only thing around then - the radio was turned on - then we heard - they said it repeatedly - "Mahatma Gandhi was shot at, this afternoon. He died shortly afterwards". They kept repeating it. And all around, there was this stillness. All of us were very worried about who had killed him, a Hindu or a Muslim?

N.K. *Did they announce that?*

M.D. Much, much later. We anticipated that this was not information that would be given out immediately. But long before the next day came, and he was cremated, the news came that someone called Nathuram Godse had killed him, and that he'd been caught. Not that he tried to escape, or anything. Everybody was looking for a direction, for what they should do.

N.K. *The Congress party, Ideology ...*

M.D. Absolutely. Everybody.

N.K. *Today that wouldn't be possible ...*

M.D. Everybody. So many of the slum dwellers and others were weeping. I was also weeping, because it was such a shock.

N.K. *I remember that day routine. It was a sort of ... a similar sort of quiet hush.*

M.D. And not many years before that, in 1945, I had observed him very closely. He had gone to Santiniketan, and stayed there for seven days. I saw him again in Calcutta in 1946, when he had come to Beliaghata.

N.K. *It's interesting how in those times, if you look at ... across the world (Russia, Asia, Europe, etc), the stature of the kind of people: not just across only politics, but the arts and you know ...*

M.D. They are nowhere. Absolutely. Nowhere around. And Gandhi was accepted and recognized all over the world. It was tremendous. I'll never forget, when he was in Beliaghata, in 1946, the distressed Muslim families saying: «Return my son. Give me back my son!». Because the boy had been killed in the riots. He had great courage.

N.K. *Do you think that courage is missing today?*

M.D. Courage is missing, The stature is missing. There's no one like that any more. And Gandhi was different. I'll tell you what he was like: when he went to Shantiniketan - I don't know how long ago he'd been there last - he had been there when Tagore was alive, and after many years, he had returned. As he stepped down from the car, he still recalled all the people who cooked in the kitchen and he asked how they were by name: «You are Bola. Where is Hari? How are you?». Asked after their sons and daughters. And his smile was so beautiful. Shining.

N.K. *Had you already started to write at that time?*

M.D. Yes, but without mentioning my name. In between I had written a little book, about two years earlier, *Our Santiniketan*. That was about my school days at Santiniketan, from 1936-38. When we gained the Independence, the Communist Party had a slogan: "This freedom is untrue.

Remember that, remember that!" At that time we were not aware of when the Communist Party was modifying its policy or of how directives were being imposed from Russia. At that time, when Independence arrived - 15 August 1947 - even before that, Calcutta was bathed in blood. Everywhere. All over India. But that day all of Calcutta was on the streets, there was jubilation all around - Independence was here. After that first day's excitement, we learnt to hate that independence. After that - suddenly - the policy changed. It was withdrawn. And a new understanding was reached with Nehru for a lasting peace, for a lasting democracy. But surveillance was on, and police records of Communists under suspicion were kept.

N.K. *For those of us who were born later, this star cast of whatever you want to call them: intellectuals, activists, writers, film-makers which I started to say that there's a sense that this business of betrayal at various levels across party lines.*

M.D. I know so many people who feel like that.

N.K. *It took them 5 decades to feel disappointed.*

M.D. That level of frustration didn't set in for me because I never worked according to Partly doctrine...

M.D. Not only did I not stop working, I expanded my areas of work. That's what saved me. I'm a survivor.

N.K. *What happens to a belief that it's betrayed?*

M.D. Look, about belief - I have never found any reason to feel negative or pessimistic. The old values are all-right for me and I see no reason to depart from them. You see the way I leave. You've seen it before, you see it now. And I'm not doing a lot, I'm not doing anything great. This is the least I can do. I don't even feel the urge to be otherwise. We believe in the same value system. People talk about my being a Naxalite sympathizer. Yes, I

sympathize with them for sacrificing their lives for a belief. Even when they knew that writing a slogan on the wall would court a bullet from the police, they did it. They were young jewels. Party just used these people, and threw them away. And forgot all about them. Now they are looking forward to my death, so they can slip in and give me a state funeral. I won't give them that chance.

N.K. *But there's somebody who doesn't get what I call that anger or that despair or depression that got you. What made you want to take your own life?*

M.D. That was the time when ... Even before that, I - this was during a particularly rough patch in my life with Bijan - I tried taking sleeping pills. Then I was really in - I thought I was in love with Asit. I thought - easy solution. When I was in hospital, I repeatedly asked for Asit. So he was brought to the hospital, and went back - poor man. Even he thought it was his moral duty to marry me. Anyway at the time that I'm talking of - Asit had happened - but that was a time, when I was absolutely blank with despair, at being separated from my son Nabarun. Then I did it really seriously. But I came out of that. Disillusionment or a sense of pessimism doesn't affect me. I don't believe in it. And I don't think many people have survived it. From that point of view, there is someone I admire a lot, from within our Sabar Community - a strapping young man called Makar Sabar. I've written a story about him as well. Makar Sabar got married. A Sabar woman, after marriage, wants children. Two or three years went by, and no child was born to them. They are extremely independent, and free from any hangups, these Sabar tribals. The girl said, when it didn't happen: «I'm off». So in the Sabar community, all you have to do is tear a leaf, and you are divorced. She went and she remarried, and had children. She married someone else. Makar married a second time. That went sour as well, because there were no children. Then, the founder of our Sabar Samiti, Gopi, who was a schoolmaster (they respect schoolmasters a

great deal) said: «Makar, I'll take your wife for a check-up». At the hospital, they found nothing wrong with the wife. Then took Makar himself. These Sabars were so obedient - If you asked a middle-class boy to have a check-up, he wouldn't agree - but Makar did. He went. Coming out of the hospital, Gopi told me, he couldn't look Makar in the eyes. He asked Makar whether he had had an operation of any kind. Makar couldn't remember at first, then he thought hard, and said: «Oh yes, something had come to our land». It was referring to Indira Gandhi's Emergency. «Something had come to our land. They were taking us all to the hospital». You see, the Sabars had been branded a "criminal tribe", and the agent, or tout, or someone, said to him: «Look, if you come with me, I'll give you a hundred rupees, you won't feel any pain. If you don't, I'll put you in jail, and you won't be able to get out». So he went. And a vasectomy was done. Then he found out - they said to him: «You have been castrated». Then he came back home, and said calmly to his wife: «It's my fault after all. You leave, and marry someone else».

N.K. *And did she leave?*

M.D. And she left.

N.K. *Second time.*

M.D. Yes, the second wife left as well, Then she re-married. Long after, I was there when a tank was being dug, quite far away from our Samiti. These Sabars were being entrusted with carrying the daily wages to the site. Someone to whom 1 rupee was precious, was being given 800 or 900 rupees to carry. Makar Sabar didn't return that day. We were very anxious. When he came back the next day, he said to us: «While I was walking, I walked all the way to my second wife's house. She has married again. What a beautiful house she has, and two lovely kids. I felt so happy». His wife had said: «I won't let you go, you must eat with us». Her husband had said: «Why don't I get some liquor? We'll enjoy ourselves». And so they drank a lot, sang songs, and laughed. He was

happy to find her well-settled, with children.

N.K. *Beautiful.*

M.D. How much we have been talking!

N.K. *We have touched a lot in these last few days, but this business of solitude! Inviting solitude, as a pre-condition to writing ... I wonder if solitude can exist in the middle of chaos.*

M.D. It can.

N.K. *Can you be detached enough in the middle of chaos?*

M.D. I've been practising it for a long time, I've worked it out. During my second marriage, I taught my self to be alone. No one enters that solitude. No entry to everything. No sound, no chirping of birds - nothing.

N.K. *This business of communication ... I say something, you hear it and say something else. There's a sort of "constant". Do you get that sense often? It's not an overall state. But often one wants desperately to communicate and talk.*

M.D. You often feel that an instant communication has been built. You don't have to pretend, don't have to ... invent word or gestures. I'm searching for people like that all the time. To whom I can talk. I don't have any close friends.

N.K. *What do we want from close friends?*

M.D. Nothing. To sit together. To talk a little. Someone who doesn't admire me: «Oh, what work you have been doing, How well you write» and things like that. Just to be human beings.

N.K. *Do we frighten our close friends away?*

M.D. We? I don't think we have many close friends.

N.K. *Why is that?*

M.D. Somehow they feel uncomfort-

able. Perhaps we don't talk their language. They can't share so many things. It happens. And the young people who come are so full of admiration. I often say jokingly, that I am like a flying Taj Mahal. They like to show me around. But I actually do not like it. I want to be left alone, which they do not do. So when I am alone, you come. And we talk. Someone like you comes, and we can talk. I don't have to pretend. Not that I'm very good at pretending. I am what I am. That's it.

N.K. *Being with yourself ...*

M.D. You have to be yourself, you are talking to yourself. Yesterday I liked it a lot when you were talking about your father. I never knew these things. Knowing that, I understand you better. What your life has been like. Your being with your school-friends ... your father coming late ... Having put aside all the pain of the past, holding his head high, a person. You're so strongly an individual. There's only one Naveen, who, without worrying about it all, accepts everything that has happened and has become what he is today. I find it fantastic. I'm discovering the man you are, the human being you are.

N.K. *You don't want good people around you!*

M.D. I can't stand good people. There's also terror that suddenly Naveen will become a good person. What then? You stay as you are. The best thing is that we can communicate even without talking. I like it, that's why I insist you write. I want to get back the feel of the '80s. It is unthinkable how nearly every night, I was writing something major. And there was so much research going into what I was writing. Like *Bashai Tudu*. But somehow your research is not really visible. Yet we know that behind your books there is a tremendous amount of research.

N.K. *Do you want to talk about this dailiness of research against more academic research?*

M.D. I have never done academic research, though I read a lot on any

subject. About *Chotti Munda*, I have seen that all of the boys are named after rivers. There aren't many rivers there: «What will happen after this?». He says: «What do I know, Ma?! Who knows what will happen?» He doesn't know what will happen after that. When the names of the rivers are all used up, how shall they name their boys? There will be a day. When the river names are used up. How shall they name their boys?

N.K. *That day is not very far away.*

M.D. No. They are joining all the rivers, now ... Joining them, selling them ... Joining them, selling them. The rivers are drying up, as well. All over India, a calamity everywhere, an immense darkness is descending on us. How calmly Murli Manohar Joshi has twisted history - in the textbooks. The history of the Muslim invasions, from the 8th century onwards, and how they became part of the country - all this has been wiped out.

N.K. *And he has a lot to answer for all the stories about the Gujarat. I'm worried for the orphans. What is going on in their heads?*

M.D. I haven't come across a single middle class boy or girl who has condemned this. Still, some of the old Gandhians, or the PUCL, People's Union for Civil Liberties, etc. They have worked with some of the young people - it is best to target young people. That's what Ganesh has done so well. Twice I've addressed classes. I was asked: «How did you enter the tribal villages?». I replied: «I just entered. Nothing happened. Nothing happens». Here as well, I come and go from their villages. Nothing happens. They are much better than us. In a way *Chotti Munda* is a continuing story, because they have remained the same. Perhaps the locale has changed, perhaps a few more houses have come up, but it's not ... You like *Chotti Munda*?

N.K. *Yes, I do. Surprisingly I haven't read Ganesh Mahima just now! I got one, I took one home.*

M.D. *Ganesh Mahima* is not ... *Chotti*

Munda is my best work, among the novels. There is an epic quality about it, bringing Chotti to modern times ... and whatever he does, becomes a song. Song is always oral tradition. It is carried from period to period. There are extremely telling moments, like that Pahan who is leaving that deserted village with a pack of dogs. And the boy who beheads the man who has plucked all the chillies in his field. But after that he doesn't know how to run away. It is not in his nature. He is going to surrender. He knows that by killing someone he has done wrong. There is an interesting story I wrote about 20 years ago. It was called *Akla* [You're Alone]. There is a little boy whose parents have gone out, and who is all alone at home. He has nothing to do, has finished his homework, he is watching TV. Suddenly, next to him, comes and sits - a little boy. The boy asks him: «Who are you?» The little boy answers: «I'm Ekla. I came because you were alone». «Where have you come from?». «This time through the television antenna. Just before this, I was consoling the fairy atop the Victoria Memorial. She is very short tempered. Often she gets very angry at the way Calcutta is changing. So I consoled her». After that the *Akla* stories were so popular. Satyajit [Ray] loved them. He used to love all my children stories, stories about dacoits, and so forth. In the one that I'm writing now, I say: As I write it is summer. Suddenly, I hear somebody sniffing with a cold. I switch on the big light ... And I find *Akla* sitting there. He has caught a cold. He looks exactly the same, still wearing those shorts, no shirt, the same mop of hair on his head. He has a bag beside him, in which there is something that is moving. I say: «*Akla*, where have you been all this time?». He says: «What can I do? Did you even think of me?». «But you look exactly the same!». He says: «Naturally. You're the one who created me, in your story. I didn't exist before that, and after that you haven't thought of me». I feel very guilty about it, all those stories that I wrote about *Akla*, other dacoit stories, and so on. Nothing happens unless you know how to dream. This is the story - the Establishment is out to destroy, by

remote control, all the brain cells that induce dreams. But some dreams manage to escape. I'm after those dreams, that have escaped from jail. And everyone's last statement is "I did nothing, I only dreamt this". The right to dream is what allows mankind to survive. Whatever has happened in the world from ancient times, the right to dream. If you end the right to dream, which the entire world, which everyone is doing - you destroy the world. The right to dream should be the first fundamental right.

N.K. *The right to dream?*

M.D. The right to dream ... -

* Naveen Kishore è editore della Seagull Books di Calcutta che ha in progetto di curare la pubblicazione dell'opera omnia di Mahasweta Devi in inglese. La videointervista di Kishore all'autrice, filmata dal regista e documentarista Pushan Kripalani, è qui riproposta per gentile concessione di N.K. nella trascrizione integrale in inglese di Giorgia Borri (laureanda del corso di Traduzione, doppiaggio e sottotitolaggio della Facoltà di Lingue di Torino).

Itala Vivan

Interview with Athol Fugard 2010

.....

On February 12, 2010 Cape Town inaugurated the new Fugard Theatre in an old building formerly part of a congregationalist church on Caledon and Carrington Street, District Six.

Named after the great South African playwright Athol Fugard and supported by producer Eric Abraham, it will be the home of the company Isango Portobello directed by Mark Dornford May together with singer and actress Pauline Malefane. The new theatre opened its doors with *The Magic Flute-Impempe Yomlingo* sang by Malefane, who in 2004 played Carmen in the award winning film *UCarmen eKhayelitsha*.

On March 24 the new theatre present-

ed a new play by Athol Fugard, *The Train Driver*, directed by Fugard himself together with his old friend Ross Devenish.

The location of the theatre in the historical site of the legendary District Six, destroyed by apartheid in 1966, and the dedication to the greatest artist of the South African stage, combine in a highly symbolic and vital gesture of renewal and innovation by opening to a popular musical genre rooted in the African tradition.

Athol Fugard's classic plays of his early period are based on sequences of protracted dialogues among two or three characters linked by special ties—of blood, family, friendship, cohabitation, dependency, as in *Bloodknots*, *The Island*, *Hello and Goodbye*, *Boesman and Lena*. Such pattern reappears once again in his new play *The Train Driver* where a distressed white man wandering in the squalid cemetery of a squatter camp in the Eastern Cape of South Africa meets a black gravedigger and talks to him. The two men are linked by the haunting presence of death pervading the lives of both. In a situation ironically but unmistakably hinting at a famous scene in *Hamlet*, and driven by the need to get rid of his obsession with the image of a dead woman, the train driver proceeds to a tortured search for her corpse anonymously buried there.

Athol Fugard conveys the tragedy of lives lived in total indigence and despair together with the perspective of a South African reality irking with danger and anguish, and combines the two elements through the existential torture of a consciousness - that of the white man under whose train the woman threw herself - who feels guilty and searches for redemption. The white man's unbearable grief finds an echo in the gravedigger's attention, in his listening to a confused but terrible story. Ethics and religious feeling, constant components of Fugard's themes and characters, come back on stage in a disquietingly tragic new synthesis where the old evils of South Africa speak in accents stronger than ever before.

1. Athol Fugard's *The Train Driver*

was produced at the Fugard Theatre in Cape Town in March 2010—a new play for a new theatre in a new South Africa. In which way did all these elements interconnect and intertwine in a unique event?

I had already made a tentative start to writing *The Train Driver* when I heard about the new theatre and was approached by my dear friend and Colleague Mannie Manim to have it named after me. I initially balked at the prospect of it being named after me, and twice declined, before finally agreeing for personal reasons. But the prospect of a new theatre in our Mother City with a stage waiting for a new South African play to open it was more than I could resist. Ever since I first read about Pumla Lolwana [the woman who killed herself under a train, together with her children] and her children in *The Mail and Guardian* I was both disturbed by it and challenged to bear witness to it. At first I tried to do so in prose and had given up until the thought of dealing with the story from the train driver's point of view occurred to me. I transposed it to an Eastern Cape setting as that was the one world I knew intimately and loved.

2. How did it feel to be back in Cape Town, not far from UCT and close to District Six, and be able to address the South African audience in a new space bearing your name? And produce a play set in Port Elizabeth, with a setting so classically fugardian?

The occasion was one that provoked a feeling of profound humility. I take very little pride in my work. They are stories about my people ... I am not author of the lives I have tried to share with fellow South Africans.

3. The hero of your play is a white train driver who encounters the tragic story of a suicidal black mother—in a way, a return to a classic fugardian pattern of interrogating existential situations. Is redemption possible for the train driver—and if so, in which way?

IL TOLOMEO

The possibility of redemption is the rock bottom act of faith in my writing. If I ever believed there was no hope for a particular life, I would stop writing.

4. How does Athol Fugard see the role of the stage in contemporary, post-apartheid South Africa?

The same as in the old one: namely to be ruthless in our examination of what is happening in our country. →

Itala Vivan

Interview with Ross Devenish, 2010

.....

Ross Devenish is an important South African film maker who has also worked for theatre and television. He has a strong and long-standing relationship with Athol Fugard – the two artists are old pals and have been working together in the production of films that remain as classics in the history of cinema. In 1974 Devenish directed *Boesman and Lena* from Fugard's play, where Athol played Boesman; in 1977 he directed the splendid film *The Guest* where Fugard interpreted the role of the Afrikaner naturalist Eugene Marais in a setting of stark beauty, the South African karoo. In 1980 he directed the film based on Fugard's play *Marigolds in August* with Athol as the main actor. Ross Devenish has worked repeatedly in the theatre also in connection with the work of South African playwrights such as Zakes Mda and John Kani; he was co-director in the recent production of Athol Fugard's *The Train Driver* in Cape Town which inaugurated the new Fugard Theatre on the site of the District Six.

1. You have been working with Athol Fugard many times in the past, both on the stage and in films. What is the secret link you two have created in such a long co-operation?

I can only talk for myself. Firstly it was an admiration and appreciation for

Fugard's work, especially in a country which had a colonial view of culture, believing that culture came from elsewhere. We were here simply to provide raw materials for industry, and the stories of our lives were of no interest and no importance. Fugard rejected this notion and I admired him for that. Also as a friend he is great company to be with. He also gives one much to think about.

2. What can you tell us of Athol Fugard as an actor?

I have worked with Fugard several times as an actor. I have also had the privilege of being an observer of the rehearsal process on several of his plays: first *Dimetos*, and then making a documentary for BBC of the rehearsals of *A Lesson from Aloes*. This has given me invaluable insights into how he works, and I would say we have developed a common language based on that experience when it comes to directing him. The important point to make about Fugard as an actor is that he throws himself into the part, re-lives whatever the character is experiencing; and he does not shy away from their pain.

3. A comment on Athol Fugard as a stage director.

Fugard builds performances from what the actor brings to his part. It is almost as though the director and the writer have never met and he explores the text with fresh eyes. This way he hopes that the actor will find where the part and his/her life intersect, and that way the performance can become the actors' own. This requires that the actor remembers what has been discovered.

4. What about Fugard's themes and evolution in his latest play, *The Train Driver*?

Fugard feels that all his life's work has led up to this play. he becomes visibly distressed when he tells the story of Pumla Lolwana, her predicament and the death of her children. That is where it started and this event has haunted him for almost ten years. Early versions of the play can be found in a book of short stories, *Karoo Stories*. In this complex story he has

refined it down to two people on the stage. He always describes himself as a miniaturist, but through these two characters an entire world emerges, including a sense of unease for the country's future.

5. Your own art as a film-maker, in connection with Athol Fugard's writing.

I have always felt strongly the desire to explore the South African reality on film. Not often easy as even the smallest film needs great sums of money. Where there was the greatest synergy between us was with the making of *The Guest* based on an episode in the life of Eugene Marais, the South African naturalist, poet, morphine addict and suicide. Marais had fascinated me since my childhood days and after we had made the film version of *Boesman and Lena*, where Athol played Boesman, I suggested that this was something we should look at next. I think it stands up to scrutiny today despite being made in the 70's. The next film was *Marigolds in August* which tells the story of an unemployed man desperately trying to provide food for his family. Made in the time of apartheid, it sadly seems as apposite today as it did then. →

Elettra Tamborrino

Zakes Mda. an interview

.....

Zakes Mda was born in South Africa (Eastern Cape) in 1948. His father, who was one of the leaders of the ANC, was condemned to exile because of his political commitment. Zakes joined his father in exile in 1964. In 1981 he went for the first time to the USA to complete his studies. He could freely come back to South Africa only in 1994, when the country finally got a democratic government.

At present Zakes Mda is Professor in the English Department of the Ohio University, in Athens, Ohio. He is considered one of the major South African

authors writing in English and has distinguished himself not only as a novelist and a playwright, but also as a literary and cultural theorist and activist. After his first novel *She Plays with Darkness* (winner of the Sanlam Literary Award, 1995), a rich list had to come: *Ways of Dying* (1995), set during the transitional years in South Africa, which won the M-Net Book Prize After and the Olive Schreiner Prize for Prose, *The Heart of Redness* (2002), which was awarded the Commonwealth Writers Prize and the Sunday Times Fiction Award, *The Madonna of Excelsior* (2004), *The Whale Caller* (2005), *Cion* (2007), *Black Diamond* (2009).

I had the chance to meet him in Padova last January and in that occasion we could talk on a wide variety of themes, ranging from his exile to the bond with his motherland and its past, from the magic realism characterizing his writing to questions more related to the present age, like reconciliation in South Africa and racial integration in the USA.

Padova, 22 gennaio 2010

E.T. *To what extent the long experience of exile, and later, that of living in a foreign country and in a foreign continent, impressed a mark on your writing?*

Z.M. I don't know, because it is what you see in it. As a writer you just write, but it is only, for instance, critics like you, who look at it, and say this. Sometimes as a writer you are not conscious of that. Sometimes you may be conscious of it, sometimes not. For me, my experience of exile was never like an exile. When I left South Africa I was a teen-ager, and I left not because of my political activity but because of my father's political activity, who was a lawyer and a politician. When he was arrested, he escaped from jail and wedged as a refugee and then a year or two later my family joined him. So, in exile I was with my parents, so it was never like exile. We were a family in exile, so to me exile was home, the only difference being that I were in a different country, so I don't have the scars of exile. I was

looked after by my family. Later I left to go to live in America, England and so on.

E.T. *Did you ever feel the desire to go back to your motherland?*

Z.M. Oh yes, I always wanted to. I always wondered if I could go back, we all knew that. We did not know when.

E.T. *It is usually said that living between two cultures, two places, two countries is an incredibly enriching experience. Is it correct to say that you gain something from this condition?*

Z.M. Oh yes, I think so. I think I gained a way of looking at South Africa in that way. Because distance does give you a critical perspective.

E.T. *And what did you lose from this condition, if you lost anything?*

Z.M. You lose being within the situation and getting the nuances of the situation, the nuances of the language, the nuances of the era.

E.T. *Your writing reveals a strong bond that still ties you to your native country. It emerges, above all, from the vivid multilingualism, from the frequent use of ethnic words and of ethno-rhythmic prose. Is this technique revealing a deep research on your tradition? And can it be interpreted as an attempt to keep a strong bond with your origins?*

Z.M. Yes, although I never made any formal research on oral tradition, this is a story I carry with me, that I took from South Africa with me and that I carry with me. The only thing I would research would be history, but even with history, for instance in *Heart of Redness*, it is not my research: there are historians who wrote about the cattle-killing. I used this research to write my novel, but then I had my own oral tradition which comes from my people which I didn't research. Even in the story of the cattle killing, it was a story which we were told from the time we were children, so I knew about it, I knew the mythology of it, but I had to get the historical fact of it

from the historians. The mythology and oral traditions are those I grew up with, then the historical perspective is what now I get later in life from professional historians. So it this is how I managed the truth.

E.T. *Critics have often used the definition of magic realism to refer to your writing, but you said you were deeply influenced, more than by any other literary tradition, by isi-xhosa tradition, that is "magical by nature".*

Z.M. But that is magic realism, is it not? That's all magic realism is. It is influenced by the traditions of this place. I read somewhere people affirmed that I said my writing is not magic realism. I never said that. All I said was that I don't define my work. I just write it. I leave you, the critics, to define it. If you call it magic realism, that's fine, I've no problem. Or you can call it anything else, whatever, because it is up to you, mine's to tell the story, not to define my own stories. The sources of my own magic are from the oral traditions of the people I'm writing about: that's where I get my magic. But they are the source of magic realism for other writers as well: a lot of their magic comes from oral traditions that exist in their society and that's what also Gabriel Márquez told me. He asked me once: "Do you know where my magic comes from?" I said, "Well, I've no idea, tell". He said "My magic comes from my grandmother, the stories that my grandmother told me". And then he asked me again: "Do you know where my grandmother got her magic from?". I said: "No, I don't". He said: "My grandmother got her magic from the African slaves, the stories that African slaves told. That's where she got her magic". So, even Gabriel Márquez' source of magic realism comes from those same sources, as my source, from a grandmother. Mine comes from my grandmother as well: the stories very magical that we were told as children as we grew up. But there is a source, especially for the ontological kind of magical realism that you find in Africa and in South America, which is quite different from the epistemological kind of magic realism that you

find in Europe, in Germany for instance, Günter Grass' magic realism, which may not necessarily come from oral traditions: it may or it may not. It is a different kind of magic realism: the ontological which arose from traditional sources, from the oral traditions, from the beliefs that exist in those communities, and the epistemological type, that you find amongst some writers from Europe. So my source of magic realism is precisely that source.

E.T. *That's the reality in which you grew up.*

Z.M. Yes, because it is the people I'm writing about there, amongst them, even in the lives they live there is no line of demarcation between the real objective life and the supernatural. They cross like that, that line blurs. There are different mythologies in the world: the Christian mythology, which is dominant, but the other countries have their mythologies, too. Even in the western society you do have those things like that, reflecting the superstition and they are things which are from your real life. In those societies that I write about, they are part of the same life, they are beliefs, and they are beliefs in the supernatural. The western tradition believes in those miracles, they all have their mythologies, they believe that Jesus Christ changed water to wine, walked on water and so on, and they continue to believe it. That's exactly the same situation where the supernatural exists in the same context as objective reality. That's what magical realism is. It's all about that. It's the real life. That's all what every magic realism does: it takes those beliefs and claims them as reality. It doesn't question them, it doesn't expect scientific proofs.

E.T. *Have not writers like García Márquez really had any influence on your magic realism? Which authors can be considered your "literary models"?*

Z.M. I do like Márquez, but sometimes he disappoints me that I read one wonderful novel and the next one is terrible. So it is still up to you to say if

they are literary models and such, because I don't model myself on them. They are books that I like. I like two of Márquez books, only those two: *Of love and other demons*, that is my favorite book, of all the novels in the world. I love that. I like also *One hundred years of solitude* but not as much as *Of love and other demons*. I like *Waiting for the Barbarians* by J. M. Coetzee, above the all things. Maybe I also like *Michael K.* and some other books, but not as much as *Waiting for the Barbarians*, for me it is one of the very great novels. I can point out that I like a particular novel, rather than I like a writer, because that writer, the other books of his, like Coetzee now, *Elizabeth Costello*, I don't like all of that. But I don't call those literary models.

E.T. *Someone (David Herwitz, *Race and Reconciliation*, 2003) said that "the very idea of reconciliation in South Africa is a fiction". Your plays and your novels, particularly *The Bells of Amersfort and the transition novels*, (*The Heart of Redness and The Madonna of Excelsior*) deal with the reconciliation matter, seeming to express the very need of reconciliation in the post-apartheid South Africa.*

Z.M. Well, I don't know if it's what I'm expressing in the books. That's what you read in them. In other way, it's your interpretation. I can't disagree with that because even if maybe I didn't write it there or not, that's what I also believe in fact. I do believe that. Reconciliation itself is something very desirable to happen, but is not something that can happen tonight, it's not even a destination, you cannot say: "Ah, that's reconciliation!"; it is a process, that must happen and will take a long time. There can only be degrees of reconciliation. There would be not in my lifetime a time where we say: "We are in a total reconciliation".

E.T. *But in the specific South African context, at what stage of that process do you think the country is?*

Z.M. Well, I mean that process in South Africa is up and down. Sometimes it moves forward and then

something happens, then again there is polarization. I think that the Truth and Reconciliation Commission itself and those hearings that we heard which aimed to bring about reconciliation, in fact cost even more polarization rather than reconciliation. But they were necessary, they were essential, because it is only through them that truth has been exposed.

E.T. *Do you think that the experience of the Commission was essential?*

Z.M. Yes, I think it was essential for many reasons of course, one of which is that there was a lot of denial in South Africa, especially among the white part. Into the government propaganda, there were never the atrocities they committed. But when there were these hearings, they began to learn for the first time that: "Ah, in fact our people did do this!". For the sake of history, people get the opportunity to tell their stories, because that in itself, to tell your own story was the contribute to the healing, the healing process. Just the process of telling the story itself is very healing. You know from your own experience that when something has made you sad, if you talk about it to somebody you'll feel better, especially if he is somebody who gives you a good hearing, even if he is not giving you an advice. You are still with your problem, you've been giving that audience and contributes toward that healing.

The question was where I do think we are in that process. We are in different stages in all of that. I mean there are people on both sides, black and white, who had a long to wait to that reconciliation, but there are others who have not gone that path. There are black people who are still very angry. Some of them feel that the TRC did not do anything for them, they feel that it denied justice. There are many other black people, like myself, who are quite happy with the process, who feel that the TRC was a good attempt, was an essential thing to happen and it is good that it happened, because it did the best that could be done at that time. We did not look for the classical justice, that one of revenge, that one

that states: you did bad to me and then you must go to jail or you must die or something. There are different forms of justice, like forms of restorative justice.

E.T. *In Heart of Redness Camagu is a character expressing his disillusionment for the country's government in the transition period. For this reason, he decided to go back to the USA where he had lived before 1994. At last, Camagu remains in South Africa, finding in the local community the resources for the change. Is Camagu's disillusionment in some way reflecting your own?*

Z.M. No, I'm not disillusioned in myself. I think that South Africa is on the right path. I am also very optimistic about South Africa, but I'm critical, very critical on those things that I think are wrong. These include things like corruption. I'm not saying it is perfect, I find it has many problems. I'm saying that, for instance, we laid a very good foundation with a Constitution that is very progressive, but of course the practice is something different. So I'm critical at some of the practices in interpreting some of that progressive policy. I'm critical of the development held by, you find that we have a situation where there is chronicism, where the chosen few within the political, the ruling elites are getting advantage of older sources and the richer are getting richer, whereas the poor are just left aside. I'm critical at things like that, the specificities, some of which are things that are happening in all the other countries: in America we have the same situation, in Brazil we have the same. We have the same disparities. I see that we had the opportunity to start a new society, of establishing a much more equity of rule in society but we did not take that opportunity, we decided to follow what was the best practice in America and places like that. So those are things I'm critical about. I'm quite positive about our democracy which I think it is functioning. Sometimes they elect somebody I do not like but that's what happens in any democracy. I don't like the present President, but he is my President, he

was elected in a democratic election by the majority of the people and they like him, he wanted he to be their President. That is the situation.

E.T. *One of the harshest critiques directed to the TRC was that its message was full of a Christian redemptive content, it was too connoted by religion.*

Z.M. I think the problem with that is also that the Chairperson was a Christian Bishop, who gave it that religious tone. So even when you speak of it now, he is regarded as the major figure of that.

E.T. *Speaking of that, Elleke Bohemer invokes a strategy of "secular atonement".*

Z.M. Atonement itself has those religious connotations. Certainly I would agree with that, although I don't have a problem with a religious redemptive sort of thing if it helps to bring out, to advance the objective; because I know that many black people are very religious, so it worked for them. It was not a strategy. He was dealing with the same tone, with a religious fervor, so they, who are believers, cooperate with it on those religious grounds.

E.T. *What about racial integration today in South Africa? To what extent has it been achieved?*

Z.M. At some level yes, but at some level not. In some instances, there is a lot of polarization, in other instances there is a lot of people forced to work together. A novel like *The Madonna of Excelsior* is based on a real life situation, the things I wrote about there in Excelsior were things that were happening. In a situation like that, even the most conservative Afrikaners where forced to work with the blacks. Even the most radical blacks, where forced to work with Afrikaner. The country from both side forced them, for their survival, to work together. We had situations like that one. At different level, I mean, for instance, in the corporate world, the white business to survive needs black partners. Also black business, then, to survive, needs

white capital. So they have to go together, because they live in the same world, they have to cooperate. It is a process they have to acknowledge socially. So in many instances, there is that integration, it happened. But it only happened at a much higher level of society, and the lowest level of society, the lowest economic structures, which affect the majority, they still live in the segregated areas.

E.T. *So, is economy still a discriminating force?*

Z.M. Yes, as it has always been.

E.T. *We can say that it is where the colonial scars, its legacy, are still much more evident?*

Z.M. Yes, it is felt most by the lower economic classes and in a country like South Africa that happens to be the majority of the people. I would like, in most countries, the lowest economic structure maybe might be the minority. In South Africa the pyramid is that: the majority of them are at the base of the pyramid. That it is why, of course, integration has not happened.

E.T. *What do you think it could be done to reduce the western influence in the country in the economic field and to empower the country's own resources?*

Z.M. There is no way you can reduce the western or the eastern influence, because we live in a global world: where something happens somewhere it affects other countries. When someone sneezes in Argentina, it affects us. What should happen in South Africa is to re-structure the economic system, a system which will empower the lowest. At the moment, the only such system that we know would be a much more socialistic kind of system in my view, where the resources are owned by the people rather than by the individuals few. So a social democracy in my view would be what would affect and change the situation for the better of the majority of the people.

E.T. *I'd like to know what do you think about the new generations, how much they know about the truth of the*

apartheid era and if the collective memory is still alive.

Z.M. It is not alive, especially amongst the born-frees. There are people in South Africa who are known as "the born-frees", because they were born after the 1980, they are getting twenty now: they have no memory of apartheid. Even those who lived during that time, maybe they were ten years old or fifteen years old, they also have lost their memory of that period. It is even irrelevant to talk about that, they don't think it is anything that is interesting to them or that is important in their life, precisely because there's been this thing in South Africa, when they tried to forget the past: because we talked of forgiving the past, but this even created the demand not just to forgiving but to forget. But then, of course, there are those of us who tried to resist that, because we feel that the past is very important to remember.

E.T. *Don't you think that one of the aims of literature and culture is to maintain this memory alive?*

Z.M. Yes, it is, but then you find that in South Africa the publishers are always looking for new good material, for a South African writer it is difficult to have a book published if it talks about apartheid. Publishers say: "No, this won't sell". There are problems like that. Even when I wrote *The Madonna of Excelsior*, my agent read it and said: "No, it is about apartheid, it won't sell". But I insisted: "No, this is the book I wrote". I could do that.

E.T. *Do you find this same difficulty in the USA to publish about the apartheid era?*

Z.M. In the USA it's different. In the USA, generally, there are very few South African authors who publish about apartheid.

E.T. *The election of a black President in the USA has represented, almost on a symbolic level, an epoch-making change. What has really changed from the point of view of the racial integration?*

Z.M. No, it has not changed, it won't change. How could it change anything? Because it is just one man who is elected President, and it is elected President precisely because it is a moderate, there is nothing radical about him. So it is the same choice. He is an establishment person, he is not a radical. He is an American politician of the democratic party.

E.T. *Don't you think that people are looking at him as the personification of a big hope for change?*

Z.M. Hope is not something tangible; it is there and then a politician becomes a politician and he runs the country like all politicians. Hope dies. Hope functions on symbolic levels, but the symbolism of anything is good as it is supported by tangible things that happen. Practical things that happen for which hope is standing for. America is the same old America, there is still the same old attitude, the same old laws: there is nothing that has changed on a practical level, for instance, talking of black people, dealing with any of the black issues, because if he does he would alienate the white people who put him into power, so he must avoid even talking about things like that. There is even much more racism now openly against him, that comes from some of the right wing groups, which are not even fringe groups, because they come from the mainstream republican party and they are gaining ground and won elections in places like Massachusetts, strongly democratic places. So the country is moving more towards the right now, you find more polarization. →

Nicola Leporini e Isabella Martini

An Interview with Jean 'Binta' Breeze

.....

Jean 'Binta' Breeze, performer, musician, actress, dancer, choreographer, stage director, and most of all internationally renowned dub poet, was born

in 1956 in Patty Hill, Hanover, Jamaica. In 1978 she moved to Kingston and enrolled in the Jamaican School of Drama, where she met the dub poets Oku Onuora and Michael Smith. She performed for the first time with the famous jamaican dub poet Mutabaruka. In 1986 Linton Kwesi Johnson, probably the most important living dub poet, born in Jamaica but based in the UK, wanted Breeze to tour in Europe: since then she has lived between London and Hanover, where her three children reside. She has also worked as a theatre, TV and movie writer.

Her collections of poetry include *Ryddim Ravings* (1988, Race Today Publications), *Spring Cleaning* (1992, Virago), *On the Edge of an Island* (1997, Bloodaxe), *Song Lines* (1997, Gecko Press), *The Arrival of Brighteye and Other Poems* (2000, Bloodaxe) e *The Fifth Figure* (2006, Bloodaxe). Her first album, *Tracks*, was released in 1991 by LKJ Records. A second album followed in 1997, *Riding on de Riddym*, by 57 Productions.

The following interview took place on the 3rd of November 2009 in the Department of Anglistica of the University of Pisa. Breeze was in Pisa for the release of her new album, *Eena me corner* (Arroyo Records), produced by Associazione Metarock in collaboration with the Master in Traduzione di Testi Post-coloniali. The Italian translations of the lyrics of the songs were by the students of the first cycle of the Master and were included in the CD booklet.

- How did you become a dub poet? Apart from the technical definition, what is dub poetry for you and what does it represent in your wide array of artistic techniques?

When did I become a dub poet... I just wrote a lot of poems and one day I met a Rasta man on the streets and he said, "Are you a poet?" and I said, "Yes." And he said, "We have a show tonight to mark his Majesty Emperor Haile Selassie's ninetieth birthday [1892-1975; Emperor of Ethiopia from 1930 to 1974, revered as God incarnate among the Rastafari movement;

Editor's note]. Would you like to come and chant a poem?". And I said, "Yes." And I went to them and Mutabaruka was there. And he said, "I really like that poem, let's record it." So we went to the studio and we recorded the poem with music and I became the first female dub poet. I was very lucky. You know how the DJ's used to take the microphone and add the lyrics? Well the poets just followed that in Jamaica. So in the works of U-Roy, Macka B, I-Roy and Big Youth: all the reggae DJ's; so the poets of the early 70's were using the reggae tracks, instrumental versions, and creating words to go with it. You can call it dub poetry, you can call it reggae poetry. What made it important to me was that instead of reading in a library to ten people, you were on a massive reggae stage to thousand of people and poetry would become very popular in Jamaica as a result of the dub poetry of the early 70's.

- *Do you still consider yourself a performance artist even now that your poems are widely printed and for this reason you don't need to rely only on live performances in order to reach audiences?*

Well, I prefer not to call myself anything except a poet. I think that what is important is the medium: if you're published then what you're doing is exploring poetry through the visual art. You have a book with a cover and how the poem is written on the page. That's visual art. If you take the poetry onto the stage where you perform it, that's the performing art. But the root of those is just share poetry and language. So I just call myself a poet.

- *Although you first achieved international recognition as a dub poet, you began to experiment with different kinds of music styles, such as jazz or blues. How do you feel about opening yourself to other musical styles and how has that influenced your art?*

It keeps me young (laugh). I specialized in dub poetry which, you know, is based on the reggae for many many years and it became very easy, almost like finding a formula to write. And

when I started trying to tell the woman story in dub poetry, especially if I talked of her pains and hard work, I found that the music began to get more like the blues, more like jazz and blues and so it was natural to get there. Because I find that I like all music, so I let the poem decide which music it means. So first of all is the word and from the word is the rhythm, so once you write the word, the word tells you the rhythm that you need. So the poetry went from the reggae to the blues, to the jazz and now to techno (laugh). It was really Nicola [Zaccardi, founder of the Metarock Festival in Pisa and of Arroyo Records; Editor's note] who suggested that I tried and see...

It's very new for me but in England I've worked with a group of poets who call themselves the Grime Poets: the new British music is based on the hip-hop but without the American accent, so in British accent with hatful of rhythm, so that's called Grime Poetry. In the last couple of months I've been touring with these young poets who are very energetic and their music is really, really pumping high and fast. I've been performing with them because they said how much they were inspired and influenced by the dub poets, so we combined the two for a tour and in the same way I've been listening to techno music and thinking, "Oh, this is for the younger generations," but now I'm a techno poet as well (laugh).

- *And how did your fans react to your change in music style?*

Well, we shall find out on Thursday night [05th Nov 2009, when Breeze performed at the Teatro LUX in Pisa; Editor's note].

- *But do you think that generally your fans are ready to follow you in your musical journeys?*

Well, so far yes. With the jazz and the blues definitely. What was difficult was putting them into the same album, the same CD, so that no one knew whether to stock it on the reggae or on the jazz or on the blues. But this is a marketing problem. Also in my

opinion there should be a category that is just poetry, so that whatever music you make, it is marketed as poetry, but so far we haven't got into the marketing with just poetry. And for my fans... I don't think that the music will be difficult for them because I think that if you listen to the words, then the words will decide whether they come with music or not. I don't know about Jamaica: when I go to Jamaica I will give it to the radio DJ's and see what happens.

- *In your poetry you use significantly Jamaican patois: what does this choice reflect and to what extent is it related to the major themes of your poetics?*

I speak two languages. I grew up speaking both English and Jamaican, I consider myself bilingual and in the same way that I let the poem decide which music it works with, I always get the first line of the poem and that tells me what language I'm writing in. Some poems come in Standard English, the majority come in Jamaican, because I think I'm more comfortable with that and the rhythm that I'm working with works better with Jamaican, but it is not difficult for me which one it is. There's another thing: if you're speaking in Standard English you say something like, "We are going to a party tonight" and then you put that in Jamaican and you say, "We a go to a party tonight" and then the Rastafarian would say a completely different thing, they say something like, "I an I a go pon a fashion dis night." So in Jamaica we really speak three languages. I wish I could write in Italian!

- *Talking about the translations of your poems collected in "Eena me corner," when you knew about the project of translating all your new CD's poems into Italian and of publishing the translated texts together with it, what were your reactions? What did you think about it?*

What I wish is that I could understand Italian, so that I could read it with you and say "No" or "Yes." So it is very difficult for me because I do not know what you've done with the poems, so I

have to just trust you and trust Nicola [Zaccardi; Editor's note], who says he knows both languages so that's all I can do. It's just trust.

- *Reflecting on the process involved in the passage of your texts into another language, in your opinion, what are the most critical aspects while translating your poems?*

I think first to understand the difference between Jamaican and English because sometimes you just know the English but Jamaican is always doing something different from the English; so to be sympathetic to the changes between Jamaican and English would help for a better Italian translation. *Comprend?*

- *Are you suggesting to come in contact also with Jamaican before translating? And how? Maybe reading poems?*

Yeah, the poems but also the talk, because Jamaican is very much an oral language; also listening to the music, because I think that Jamaican is one of the few—if not the only—language that has become international without books: it happened with the music and the recordings, so many people seeing Bob Marley and singing reggae, so that now on the streets of London all the youth talk with Jamaican words and all over the world you can walk through and say "Irie" [BE, nice, right, cool; Editor's note] and everybody knows what you mean; so the oral part of it is vital.

- *Keeping in mind how deeply different Italian verbal expression is, when compared to the Jamaican patois, what would you choose to preserve among contents, shape and rhythm in the Italian translation of your poems, and, in particular, to what extent?*

I would rather you use Italian common speech of the people and see if that will hold the rhythm, rather than depending on the translation from the Standard English to a kind of Standard Italian. I'd like to look at the way your people speak, how they would say it, rather than a word-for-word transla-

tion, and I think in doing so you will not lose the rhythm. But is there an Italian rhythm? If there was a dialect with which you could maintain the rhythm, I would rather you use that dialect. So what did you do with "Mad Woman (Riddym Ravings)"? How did you translate it? And what did you do with the first verse of "Eena Me Corner," *A skengeh?* Because there is no such word in Jamaican, I was just working with the sounds of the guitar, that's all it was, just the sound of the guitar. I worked a lot on rhymes, so that I could manage the rhythm. The rhyme was easier: with the rhyme you get rhythm, maybe it's not the same rhythm as mine but with rhyme there's always rhythm.

- *And then, any other suggestions to those who are attempting to translate your texts?*

I think that an important thing with poetry is that it should sound like the way you would talk, so it really gets that sense of conversation, that sense of actually just talking to someone quite comfortably in the language that is comfortable for you, rather than to create any kind of poetic language that is not of the people, because that's what I have done with the poetry. So if an Italian would pick it up and read it would say, "Ah, I would say just like that!". That, I think is the best way that you could do.

- *Many years ago Linton Kwesi Johnson claimed that "England is a Bitch." How bitch is England today?*

That is a difficult question, because it still is in so many ways, but I think certainly not as bad as in the time of the generation of Linton's parents or Linton himself. I arrived in England as a poet on tour so I was always welcomed, introduced and everywhere I go, I go because I'm going to do a performance or to teach a class. So it immediately moves me from just ordinary things that happen on the street. So during a lot of my performances, when I am ending I say, "When you meet someone on the street and it's not me, I hope you treat them with the respect that you give to me." Also I'm

very Jamaican, I've never been to England until I was thirty, so I do not recognize the signs of racism that someone who has grown up and been to school there recognize; so there would be an incident and I would just walk past and not notice and someone beside me who grew up in England would say, "That was racist." And I have to look back a second time and then say, "Oh, yes, OK: that's racist." But I'm not sensitised to exactly what they're talking about.

I think the only place where I meet racism is in the halls of poetry, with their establishment and its voices. For example, they say, "Jean 'Binta' Breeze is not a poet, she's a storyteller," and that is supposed to be some kind of a put-down, where for me coming from an oral background it is a strength for the poet to be a storyteller; people like Linton and I have to live by our reputation because we're not welcomed into the established voices, partly because we are so political and also because of the language in which we write.

- *What is life like in Brixton?*

I've moved away from Brixton, but I enjoyed Brixton a lot. But it's completely different. When I was in Brixton ten years ago, Brixton was very much the black centre of London and in those days all the bars and the cafés were full of black people. Now the only thing we have left in Brixton is the market, with the traders; it's still the West Indian market, so people would come from all over to get there West Indian products. The bars and the restaurants and the housing in Brixton now are predominantly white, because the council housing deliberately moved out the black population and Brixton moved up market. So now it's kind of middle class white who can afford to live in Brixton and because it has easy access on the trains and buses into central London, so basically now Brixton is very white and it's only on Saturday for the market that you find black people coming from the shopping. To the overwhelming number of white who now live there, it is drug that is sold, and it's not sold to black people, it's sold by them, but I

think a lot of young white people are coming to the area to get their drugs as well; so it's not in any way the cultural foundation of the black population as it was in the 80's.

- A final question. If you were to suggest a reading list of dub poetry for a beginner, or a young poet, what would you chose? And who influenced your poetic education?

I would say do not start with the books, I would say start with the music; I think to hear it first is very important, and then when you've heard it, you go to the text. And of course I think the greatest of them all is Linton Kwesi Johnson: the way he combines the music and the words is essentially stuck on; if you hear it without the band, you can hear the

music, you can actually hear the music and to hear him with the band—the music in charge of Dennis Bovell—is just... I don't think any of the dub poet has reached that kind of excitement of music and words together. And of course there's Mikey Smith, who unfortunately died or was killed, there is also Mutabaruka. There are not many women, there's one sister in Canada called Lillian Allen who has gathered a lot of work, she works South of Toronto but there's still not very many women doing it. I would say to a young person to first listen to the albums with the music and then maybe to listen with the text and then easier to find the whole meaning.

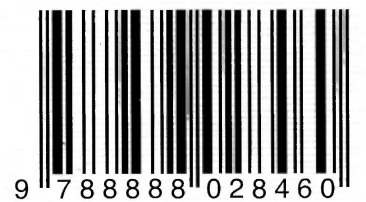
I love T. S. Eliot because it was the first poet that had really influenced me and made want to write. My favourite poem is "The Love Song of J. Alfred

Prufrock", but while I was reading that on the page I was listening to Louise Bennet, so I had both, one in my ear on in my eyes, one English and one Jamaican, so I grew up with both those poets. Louise Bennet, she has a cappella album out and she also sings traditional Jamaican folk songs with the poetry. She was the first woman to write in Jamaican and be accepted by the intelligentsia.

As regarding contemporary poetry, my favourite Jamaican poet is Lorna Goodison: I think she's a fantastic poet. Who else is there, people like Mervyn Morris, but that's kinda like the generation before me but what I like about Morris is how concise he is, I've never met someone who uses less words than him to say things and it helped me a lot when I was editing myself, not to waste words. —

Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-46-X



9 788888 028460