

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



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

Orlando Furioso, XIV, 65

0211

STUDIUM
LA NUOVA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIOLT2

Il Tolomeo

N. 14, secondo fascicolo – anno 2011
*Articoli, recensioni e inediti delle
Nuove Letterature*

ISBN 978-88-88028-80-4

Copyright © 2011 – Studio LT2

EDITORE

Studio LT2
Dorsoduro 1214
30123 Venezia
Tel. +39.041.24.15.372
Fax +39.041.24.15.371
studio_lt2@libreriatoletta.it
www.studiolt2.it

COORDINAMENTO EDITORIALE

Lisa Marra

GRAFICA E IMPAGINAZIONE

Denis Pitter

STAMPA

EB.O.D. S.A.S. – Milano

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

Comitato Scientifico:
*Shaul Bassi
Alessandro Costantini
Marco Fazzini
Giulio Marra*

Segretaria: *Michela Vanon*
Collaboratore: *Fulvia Ardenghi*

Comitato di redazione:

Inediti e Interviste:
Carmen Concilio
Prospettive critiche:
*Alessandra Di Maio, Igor Maver
e Luisa Pèrcopo*
Eventi, cinema:
Armando Pajalich
Africa:
Claudia Gualtieri, Itala Vivan
Canada:
*Francesca Romana Paci, Biancamaria
Rizzardi*
Caraibi:
Franca Bernabei, Roberta Cimarosti
India:
Shaul Bassi, Esterino Adami
Inghilterra:
Itala Vivan
Australia e Nuova Zelanda:
Luisa Pèrcopo
Scozia:
Marco Fazzini
Irlanda:
*Francesca Romana Paci,
Giuseppe Serpillo*
Malta:
Bernadette Pace Falzon
Italia:
Cristina Lombardi-Diop

**Letterature Postcoloniali
di lingua francese:**

Europa:
Ilaria Vitali
Magreb:
Anna Zoppellari
Africa subsahariana:
Cristina Schiavone
Caraibi, Oceano Indiano e altre
aree creolofone:
Alessandro Costantini
Canada francese:
Anne De Vaucher

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università "Ca' Foscari" di Venezia
D.D. 1405 – 30123 Venezia
Tel. 041.2347869
E-mail:
*Shaul Bassi – bassi@unive.it
Alessandro Costantini –
costalex@unive.it
Marco Fazzini – mfazzini@unive.it
Giulio Marra – marra@unive.it*

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

IN MEMORIAM

- 5** Ruby Langford Ginibi (26 gennaio 1934 - 2 ottobre 2011)
(Luisa Pèrcopo)
- 7** DIAMANTI E POESIA: In memoria di Patrick Cullinan
(Itala Vivan) – *The House on the Frontier*
- 9** Lewis Nkosi (5 dicembre 1936 – 5 settembre 2010)
(Itala Vivan)

INEDITI

- 15** Abdelwahab Meddeb, *L'étranger en face* (a cura di Anna Zoppellari)

PROSPETTIVE CRITICHE

- 21** Roger Casement, *Il Rapporto sul Congo*
(Giulia D'Agostini)
- 22** Patrick Chamoiseau ed Édouard Glissant, *Quando cadono i muri. L'identità nazionale fuorilegge?* (Itala Vivan)
- 23** Nouri Gana, *Signifying Loss: Toward a Poetics of Narrative Mourning* (Laura Sarnelli)
- 26** Federica Zullo, *Il cerchio della storia. Conflitti e paure nell'opera di Amitav Ghosh* (Esterino Adami)
- 27** *Ponts/Ponti*, Vivere di passione, pluralità di Saintetés e Hantises (Alice Mazzotti)

AFRICA

- 34** AA.VV., *Relire Abdoulaye Sadjji*, "Interculturel Francophonies" (Massimo Brunzin)
- 35** Yewande Omotoso, *Born Boy* (Itala Vivan)
- 36** Mario d'Offizi, *Bless Me Father* (Itala Vivan)
- 37** "Figures & Fictions: Contemporary South African Photography" Various Artists at Victoria and Albert Museum (V&A) (Carli Coetzee)

CANADA

- 40** Dionne Brand, *Ossuaries* (Franca Bernabei)

CARAIBI

- 44** Edwidge Danticat, *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* (Elena Carraro)
- 46** Myriam J.A. Chancy, *The Loneliness of Angels*
(Solimar Otero)
- 48** Yanick Lahens, *Failles* (Anne Marty)
- 51** Marvin Victor, *Corps mêlés* (Anne Marty)
- 53** *Dire la ville pour nommer ses fantasmes: Port-au-Prince d'après Frankétienne* (Luigia Pattano)

EUROPA POSTCOLONIALE

- 56** What happened to Anglo-Welsh? Translation trends in writing from Wales (David Newbold)
- 62** Sorley Maclean-Somhairle MacGill-Eain, *White Leaping Flame-Caoir Gheal Leumraich: Collected Poems*
(Marco Fazzini)
- 66** Jan Baetens, *Pour une poésie du dimanche*
(Marion Duvernois, Guido Furci)
- 67** Laura Reeck, *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond* (Laura Togni)
- 70** Akli Tadjer, *Western* (Linda Brindeau)

INDIA

- 72** Sarnath Banerjee, *The Harappa Files* (Esterino Adami)

CINEMA

- 74** Spoek Mathambo, *Control* (Sara Pahor)
- 75** Speaking against Oneself: Stereotypes and Biopolitics in *District 9* (Giulia D'Agostini)

*Forget. You have forgotten
that house on the frontier,
the cliff that waits for you,
desolate, sheer above rocks.*

*You do not remember
the night your thoughts
swarmed about the house,
immortal, uneasy.*

in memoriam



Luisa Pèrcopo

**Ruby Langford Ginibi (26 Gennaio 1934 -
2 Ottobre 2011)**

.....

«Don't be *gobbingh-miggingh* [greedy guts] and take everything from us. You white people have to learn to give something back. You cannot take forever from us, because in the end, you'll destroy yourselves too ... *Ninginah!* Stop!»

(Ruby Langford Ginibi, 1992)

Per uno strano gioco del destino Ruby Langford Ginibi è nata nello stesso giorno in cui l'Australia anglo-celtica celebra da duecento anni la "sua scoperta" e il "suo insediamento": l'*Australia Day*, che per gli indigeni australiani, il cui destino è cambiato radicalmente in quello stesso giorno del 1788, passa invece sotto il nome di *Shame Day*, il giorno della vergogna. Dal momento della sua nascita a quello della sua morte, settantasette anni più tardi, la vita di Ruby Langford Ginibi è rimasta legata indissolubilmente agli eventi che hanno caratterizzato le relazioni tra le comunità indigene australiane e quelle non-indigene. Con i suoi scritti e il suo esempio ha contribuito a cambiare l'evoluzione e le condizioni.

Scrittrice e poetessa, insegnante ed educatrice, storica ed esperta della tradizioni delle popolazioni indigene australiane, matriarca e "anziana" della nazione dei Bundjalung, Ruby Langford Giniby, o Auntie Ruby, come veniva affettuosamente e rispettosamente chiamata da molti, si è spenta il 2 Ottobre scorso in una

casa di riposo per anziani a Sydney. In un'intervista allo storico programma radiofonico *Late Night Show* nel Maggio del 2007, presentandola, Philip Adams aggiunse scherzosamente l'appellativo di "troublemaker" ai suoi tanti titoli e ruoli, e forse è quello che, insieme a quello di insegnante e matriarca, la caratterizzava di più. Dal 1988, data in cui uscì il suo primo volume autobiografico *Don't Take Your Love to Town*, Auntie Ruby non ha mai smesso di fare domande, mettere in dubbio, provocare e disturbare l'Australia anglo-celtica e la linearità del suo discorso narrativo nazionale, basato sulla cosiddetta "amnesia bianca". Attraverso i suoi numerosi libri, i suoi racconti, le poesie e le molte interviste e apparizioni pubbliche, Auntie Ruby si è impegnata a correggere quello stesso discorso, facendo emergere la verità sulle condizioni attuali in cui versa la sua gente e sul trattamento disumano che ha subito in passato.

Nata a Coraki, nella piccola missione di Box Ridge, sulla costa nord-occidentale dello stato del Nuovo Galles del Sud, quando ancora, per decreto parlamentare, gli indigeni australiani venivano "classificati" come parte della flora e della fauna locale e trattati come tali. In questa condizione, venivano raggruppati in strutture religiose, gestite dall'*Aboriginal Protection Board*, delle vere e proprie riserve simili a dei campi di prigionia, in cui l'autorità del singolo individuo di uscire, ricevere visite, sposarsi, partire, lavorare o qualsiasi altra decisione riguardo al proprio futuro era soggetta all'approvazione del direttore della missione e del *Protector* statale. I ricordi di questo periodo iniziale della sua vita sono raccolti nel suo terzo libro, *My Bundjalung People* (1994) e furono ispirati

da una serie di viaggi nella terra della sua gente, la "Bundjalung country", e di visite alla missione di Box Ridge. Scritto sotto forma di road-trip, *My Bundjalung People* riflette lo schema dei quattro viaggi fatti appositamente nel 1990 e 1991, dopo un'assenza di quarant'otto anni passati principalmente a Sydney, dove si era trasferita dall'età di quindici anni con il padre e le sorelle. I pensieri e i ricordi riaffiorano con l'avvicinarsi dei paesaggi e dei luoghi della sua infanzia, e la narrazione, a metà tra flusso di coscienza e stile ritmico orale, acquista valenza emotiva all'avvicinarsi degli edifici e della struttura della missione. Sebbene Auntie Ruby abbia dichiarato in diverse occasioni che il riaffiorare dei ricordi di questo particolare periodo della sua vita è sempre stato per lei un'esperienza intensamente dolorosa, il ritorno alle proprie radici e il ricongiungimento con i luoghi della propria appartenenza equivalgono per lei, come per tutti gli indigeni australiani, ad un «richiamo magnetico a cui è impossibile resistere». Le storie legate a questi luoghi ritornano incessantemente nella sua scrittura e il suo bisogno di scrivere è strettamente connesso a quelle esperienze traumatiche alleggerite però dalla presenza della sua famiglia, dal conforto del supporto della comunità e dalla particolare relazione che ogni indigeno australiano ha con il proprio territorio di appartenenza. È in occasione di queste visite nella Bundjalung country, agli inizi degli anni novanta, che gli anziani della sua comunità le assegnano il nome tribale di "Ginibi", cigno nero.

Nel 1988, anno del bicentenario dell'insediamento anglo-celtico, Auntie Ruby vince lo *Human Rights Literary Award* per la sua autobiografia, *Don't Take Your Love to Town*, pubblicata quello stesso anno, che insieme a quella di Sally Morgan, *My Place* (1987), aprirà la strada ad un fiume di libri autobiografici, soprattutto di donne indigene. Queste raccolte di memorie non solo permetteranno di costruire un modello identitario visibile per le donne indigene all'interno della società australiana, ma metteranno in luce il secolo buio di dislocamenti, soprusi e pratiche razziste subite dalle comunità indigene ad opera dell'Australia anglo-celtica, rivelandone l'estensione con la scandalosa ammissione, da parte del governo federale a partire dalla metà degli anni Novanta, delle pratiche di rimozione forzata dei bambini indigeni dalle proprie famiglie, le cosiddette "generazioni rubate".

Sebbene, grazie alla lungimiranza del padre, Auntie Ruby non subì la violenza di essere sottratta arbitra-

riamente alla sua famiglia e cresciuta in una riserva con lo scopo di formare una generazione di manodopera a basso costo, la sua vita è stata tutt'altro che facile. Quando aveva solo sei anni, la madre abbandona la famiglia per crearsene un'altra con un altro uomo. Quest'esperienza la segnerà per tutta la vita e la spingerà a creare un legame fortissimo con i suoi figli, nove naturali, avuti da quattro compagni diversi, e molti adottati. Per mantenere da sola la sua famiglia farà ogni genere di lavori possibili, la sarta, la macchinista, la domestica ma non si sottrarrà anche a lavori manuali durissimi, inclusi quello di ergere steccati, ripulire terreni e scuoiare canguri, vivendo tutto il tempo in condizioni estreme nel bush australiano, nutrendosi di conigli e dormendo in macchina insieme ai suoi figli. La morte di tre di essi in circostanze tragiche alla fine degli anni Sessanta e la detenzione prolungata di un'altro la faranno rifugiare in se stessa e la spigeranno a trovare conforto nell'alcol, dalla cui dipendenza si libererà solo iniziando a scrivere, a metà degli anni Ottanta. Tutti questi particolari sono descritti in maniera diretta e con toni colloquiali, intermezzi dall'uso frequente di parole ed espressioni in Bundjalung, in *Don't Take Your Love to Town*, il cui titolo è mutuato dall'omonima canzone di Kenny Rogers e che, come ha scritto lei stessa, «è la storia vera della lotta di una donna aborigena per sostenere la sua famiglia di nove figli in una società divisa tra una cultura bianca e una nera in Australia». Traspare tuttavia anche la figura di una donna forte, impulsiva, generosa, compassionevole, diretta, affamata di amore e pronta a darne altrettanto.

Nel suo quarto libro, *Haunted by the Past* (1999) Auntie Ruby racconta senza pregiudizi e con imparzialità gli eventi che hanno portato all'arresto di suo figlio, Noddy, le conseguenze della sua lunga detenzione sull'equilibrio familiare, ma soprattutto le sue esperienze all'interno del sistema carcerario del Nuovo Galles del Sud, denunciando i soprusi e le violenze che gli indigeni subiscono nelle carceri australiane i cui tassi di mortalità in detenzione sono ancora tra i più alti al mondo. «Non costituiamo che il 2% della popolazione australiana, eppure siamo quelli che subiscono più detenzioni nelle carceri di Sua Maestà in questo paese!». Tutta la sua scrittura è stata ispirata dalla profonda e costante assenza degli indigeni australiani dalla storia ufficiale nazionale. Tutte le sue storie non sono che fatti realmente accaduti: «Queste sono le nostre storie... Non mi interessa la finzione letteraria. Non ho bisogno di interessarmene perché sono troppo

occupata a scrivere la verità sulla mia gente... Anche se la storia dell'intera Australia bianca è uno dei più grandi romanzi mai scritti, no?»». L'ironia che la contraddistingueva emerge in tutti i suoi scritti, nelle interviste radiofoniche e televisive e nelle presentazioni dei suoi libri. Oltre ad alleggerire la tensione drammatica che poteva generarsi dalla lettura delle sue storie, l'ironia era per Auntie Ruby, come per molti indigeni australiani, una forma di resistenza all'oppressione e alla segregazione razziale. «Ridi! Perché se non ridi piangerai!». La sua risata era roboante e coinvolgente.

A partire dagli anni Novanta i libri e le sue opere vengono adottate nei curricula scolastici e universitari, nazionali e internazionali. Il suo ruolo di educatrice e storica le viene riconosciuto da una serie di premi letterari e da alti riconoscimenti nazionali e statali, e le viene conferito un dottorato honoris causae dalla La Trobe University a Melbourne nel 2005. Coerente con il suo compito di rivelare le vicende della sua gente, anche il suo ultimo libro, *All My Mob* (2007), come il suo secondo *Real Deadly* (1992), raccoglie le storie della sua famiglia, dei suoi amici e i suoi ricordi personali. Scritto nello stesso modo diretto e colloquiale delle opere precedenti, *All My Mob*, che in slang indigeno significa "tutta la mia gente", è ricco di dettagli che parlano di ingiustizia, soprusi e sopraffazioni ma anche e soprattutto di relazioni familiari, supporto emotivo, senso di unione e di appartenenza, che ha permesso alla "sua gente" di sopravvivere e prosperare contro tutte le circostanze avverse degli ultimi duecento anni.

Ruby Langford Ginibi ha dato un contributo fondamentale alla storia e alla letteratura australiana. Vale Auntie Ruby!

Itala Vivan

DIAMANTI E POESIA: in memoria di Patrick Cullinan

Il nome di Patrick Cullinan evoca il bagliore dei diamanti, poiché dai terreni della sua facoltosa famiglia, di origine irlandese, venne il celebre Cullinan Diamond, una delle gemme più spettacolari nel tesoro della corona inglese, detta anche Star of Africa. Patrick sorrideva quando gli si ricordava l'associazione del

suo nome a una storia coloniale rapace e avventurosa, e sosteneva di essere diventato scrittore per sovrapporre una diversa fama a quell'antica e favolosa vicenda. In realtà Patrick Cullinan, morto a Cape Town nell'aprile del 2011, fu l'ultimo gentleman della sua generazione, con la sua educazione di stampo umanistico in esclusive scuole inglesi – aveva infatti studiato alla Charterhouse e poi al Magdalen College di Oxford –, la sua passione per l'Italia e la lingua e cultura italiane, lo stile di vita elegante, il gusto per l'arte e la letteratura che fecero di lui un critico raffinato e un inimitabile esponente dell'élite intellettuale di Cape Town.

Era nato a Pretoria nel 1932 e visse in Europa dal 1947 al 1954, ritornando appena maggiorenne in un Sudafrica ormai stretto nella morsa dell'apartheid. In Inghilterra si era laureato in lingue moderne (italiano e russo) e fra i suoi docenti aveva annoverato il poeta John Betjeman, a cui rimase molto legato; quindi gli era stato offerto un incarico di corrispondente per la Reuter a Mosca, cui rinunciò per ritornare in patria. Qui decise di andare a vivere nel Transvaal rurale dove gestiva una fattoria e una segheria: una scelta apparentemente romantica, suggerita però anche dal desiderio di allontanarsi dai centri del potere saldamente in mano agli afrikaner e, insieme, dall'esigenza di salvare la pericolante situazione economica familiare. La sua presenza nella storia intellettuale sudafricana fu soprattutto legata alla sua produzione poetica, ma non soltanto ad essa. Insieme a Lionel Abrahams, nel 1974 fondò la casa editrice Bateleur Press e, nel 1980, la rivista letteraria *The Bloody Horse. Writings and the Arts* che prendeva il nome da un verso di Roy Campbell. In entrambi i casi, il movente dell'iniziativa era quello di migliorare la qualità della produzione poetica sudafricana, da cui Patrick Cullinan si distanziò immediatamente nel linguaggio alieno da luoghi comuni, nei toni antiretorici e nell'ispirazione anti-lirica, come osservò il critico Stephen Watson, ma in realtà segretamente lirica, in modalità antimimetiche e controllate sia nell'espressione sia nell'ispirazione, segnate da cadenze precise e ritmicamente sicure.

Le sue raccolte di poesia comprendono *The Horizon Forty Miles Away* (1973), *Today Is Not Different* (1978), *The White Hail in the Orchard* (1984), *Transformations* (1999), e le due antologie *Selected Poems 1961-1994* (1992) e *Escarpments (Poems 1973-2007)* (2008). La sua costante e intensa attenzione per la poesia italiana lo portò a produrre "versioni" (come lui stesso le definì) da Montale e Zanzotto, ma anche a pubblicare una raccolta di studi danteschi, *Dante in South Africa* (2005), firmata insieme a Stephen

Watson. Fu attento e sensibile lettore e traduttore della poesia russa del Novecento, specialmente di Osip Mandelstam.

Dopo aver lasciato la fattoria e la vita rurale, Patrick andò ad abitare a Cape Town e per parecchi anni insegnò all'università del Western Cape, sebbene senza eccessivo entusiasmo. La fine dell'impegno universitario coincise infatti con una forte ripresa della scrittura sia poetica sia critica, all'ombra della presenza amorevole e rassicurante della seconda moglie Diana. Nel 1992 pubblicò una interessante biografia, *Robert Jacob Gordon 1743-1795: The Man and His Travels at the Cape*, e nel 2005 il bel libro in cui si rifletteva la lunga amicizia con la scrittrice Bessie Head, *Imaginative Trespasser. Letters from Bessie Head to Patrick and Wendy Cullinan 1963-1977*. Patrick era stato molto vicino a Bessie Head, la quale proprio a lui e alla moglie Wendy affidò il manoscritto di un suo romanzo che uscì postumo a cura di Margaret Daymond, *The Cardinals*. Nel 2002 infine comparve anche il suo unico romanzo, *Matrix*. La sua opera di scrittore e di critico ha ricevuto numerosi riconoscimenti letterari, dal Premio Schreiner al Pringle Award (per ben tre volte) al Santam Literary Award; nel 2003 il governo della Repubblica Italiana gli conferì il titolo di Cavaliere per i suoi meriti nei confronti della tradizione letteraria del nostro Paese. A fine anni Novanta ottenne anche una borsa della Rockefeller Foundation che lo portò a un soggiorno come *writer in residence* nella Villa Serbelloni di Bellagio e lo deliziò con il ritorno ai paesaggi italiani da lui tanto amati

Patrick Cullinan visse abbastanza a lungo da vedere la fine dell'apartheid e la nascita del Nuovo Sudafrica. Non aveva mai nascosto la sua violenta antipatia per la cultura dell'apartheid che gli appariva rozza e incolta, oltre che ingiusta e oppressiva; ma non si associò neppure ad alcun movimento politico e anzi mantenne le distanze dai circoli intellettuali della resistenza e della lotta anti-apartheid.

La sua provenienza sociale e la sua educazione, ma anche il suo temperamento ironico e *witty*, lo distinguevano da tanti altri letterati sudafricani e caratterizzavano un modo diverso e fortemente individuale di partecipare pur rimanendo in disparte.

Chi gli è stato amico e ne ha seguito con affetto e attenzione le giornate poetiche ricorda con profonda, incolmabile nostalgia i suoi occhi azzurrissimi, la sua intelligenza brillante e arguta, l'ammiccare ironico del suo sguardo e anche il suo sconfinato amore per l'Italia e la cultura italiana. ■

The House on the Frontier

from the Italian of Eugenio Montale¹

Forget. You have forgotten
that house on the frontier,
the cliff that waits for you,
desolate, sheer above rocks.
You do not remember
the night your thoughts
swarmed about the house,
immortal, uneasy.

For years a gale has lashed the walls
when you laugh you are unhappy
for no reason the compass
swings crazily. You cannot guess
what way the dice will fall.
You have forgotten. Another time
distracts your memory. The thread
winds round and I—

I hold one end, but the house
goes back and back and the clock
on the roof is dark with smoke:
it spins and has no pity.
I hold one end
but you are alone.
At night I cannot hear
the sound of your breathing.

Yes, I have the horizon—
and once or twice I have seen
the lights of a passing tanker.
Is this where we cross? (And always
the breakers that swarm on the rocks,
the crumbling away.) You
do not remember the house, all night
it has been my own.

I do not know who has entered it
or who it is that has left.

¹ La casa dei doganieri, in *Le occasioni*, 1949. La versione di Cullinan è reperibile in Patrick Cullinan, *Selected Poems 1961-1994*, Snail Press, Cape Town 1994, pp.102-3.

Itala Vivan

Lewis Nkosi (5 dicembre 1936 – 5 settembre 2010)

Lo scrittore sudafricano Lewis Nkosi se n'è andato il 10 settembre 2010 da Cape Town dopo che una caduta rovinosa gli aveva causato dei danni cerebrali gravi e irreversibili. Era nato nel 1936 a Durban, nel Natal, da una famiglia zulu. Rimasto orfano a sette anni, fu allevato da una nonna che, lavorando come lavandaia, lo fece studiare prima in Natal, poi in una scuola luterana nell'area allora chiamata Zululand e quindi eretta in homeland durante l'apartheid.

Crebbe così fra il ghetto urbano della metropoli subtropicale e l'ambiente rurale poverissimo che riaffiora come memoria infantile di Sibuya, protagonista del romanzo *Sabbie nere*. La sua fu l'ultima generazione educata nelle scuole missionarie, dato che nei primi anni Cinquanta il Bantu Education Act dell'apartheid affidò l'istruzione degli africani allo Stato e chiuse quelle scuole, per lo più disseminate in remote zone rurali, che avevano offerto una solida istruzione di marca cristiana e occidentale a quanti non si sarebbero mai potuti permettere di andare in istituti privati o non vi sarebbero mai stati ammessi a causa del colore della pelle. Tutti gli scrittori africani dell'epoca uscivano proprio da queste scuole, a partire da Solomon Plaatje e Thomas Mofolo e sino a Peter Abrahams e Alex La Guma, e quindi alla generazione di Nkosi, Ezekiel Mphahlele e Can Themba.

Dopo un periodo di lavori saltuari ed eterogenei, Lewis prese a scrivere per il giornale *Ilanga lase Natal* (Il sole del Natal) che usciva in inglese e zulu. Da qui, il primo grande balzo che gli cambiò la vita: nel 1956, a soli vent'anni, fu assunto da *Drum*, la celebre rivista di Johannesburg nata nel 1951, la cui redazione era tutta composta di africani neri, meticci e indiani e di cui era direttore il giovanissimo Anthony Sampson, unico bianco di *Drum*.

Così, dalla sonnolenta e provinciale città sull'Oceano Indiano, Lewis fu proiettato nella più attiva e dinamica metropoli del Sudafrica, dove il boom economico del secondo dopoguerra creava un continuo afflusso di lavoratori neri dalle aree rurali, dando origine alla nuova cultura della township, straordinaria miscela di lingue, tradizioni e musiche.

Diventò un ottimo reporter e poi un narratore promettente, rivelando una personalità estroversa e brillante, una intelligenza acuta e ironica, un occhio cri-

tico già molto attento alla letteratura e uno sguardo sarcastico e disinibito, irriverente, sulla realtà del suo tempo. Data anche da quegli anni la sua incoercibile passione per l'alcool, nata nelle lunghe serate e nelle interminabili discussioni con gli amici di *Drum* con i quali si era creata una comunanza anche di vita oltre che di lavoro. Quello scivolare verso l'eccitazione e poi la stupefazione etilica che a lungo andare tanto pesò sull'esistenza stessa di Lewis, pur senza mai offuscare la luce della sua eccezionale intelligenza, era condivisa da molti dei suoi compagni di lavoro e di vita, alcuni dei quali come lui si portarono anche nell'esilio l'abitudine al bere eccessivo: si pensi a Bloke Modisane, Nat Nakasa e Todd Matshikiza, tanto per ricordare quelli più vicini a Lewis, tutti scomparsi da molti anni. Contribuiva a tutto ciò anche la passione per il jazz e la frequentazione degli ambienti in cui essa nasceva, come pure la consuetudine creata dal magnetico Can Themba nella House of Truth di Sophiatown che ospitava gruppi di amici in lunghissime sedute di discussioni, chiacchiere e allegre bevute in compagnia, e dove l'unica regola che andava rispettata era quella di dire la verità.

Fu proprio da questo ambiente intellettualmente effervescente e di bruciante drammaticità esistenziale – mentre nel paese si consolidava l'orrore dell'apartheid avviata nel 1948 dal governo di Malan, e ogni speranza di cambiamento svaniva a poco a poco dall'orizzonte – che si formò il giovane Lewis, emergendo per le sue spiccate qualità umane e intellettuali. Specchio di quest'epoca è il film *Come Back Africa* presentato alla Mostra del Cinema di Venezia del 1960 di cui Lewis fu co-sceneggiatore con Bloke Modisane.

Da *Drum*, Lewis Nkosi era intanto passato al *Golden City Post*, che faceva parte dello stesso gruppo editoriale. Il secondo balzo in avanti giunse nel 1960, quando ottenne una borsa di studio per specializzarsi in giornalismo a Harvard: era l'anno del massacro di Sharpeville, avvio di una sempre più pesante e repressiva imposizione dell'apartheid. Il regime di Pretoria rifiutò il passaporto al giovane scrittore, e sembrò che il progetto di espatrio andasse in fumo: alla fine, però, egli poté partire per gli Stati Uniti nel 1961, firmando una dichiarazione con cui si impegnava a non rientrare mai più in Sudafrica. Un biglietto di sola andata, che per Lewis Nkosi – come già prima di lui per Peter Abrahams e Alex La Guma e poi per Nat Nakasa, Bloke Modisane, Casey Motsisi e Todd Matshikiza – significò lunghi decenni o anche un'intera vita di ritorno impossibile.

La via dell'esilio, imboccata con spensierata allegria



L'illustrazione è un fotogramma dal film di Lionel Rogosin *Come Back, Africa* (1960), sceneggiatura dello stesso Nkosi e di Bloke Modisane, e ritrae, da destra, Lewis Nkosi, Bloke Modisane e Can Themba.

nella prima giovinezza, si rivelò irreversibile e ebbe termine solo dopo il 1991, con la fine dell'apartheid. Lewis Nkosi, e con lui tanti altri intellettuali, artisti e militanti politici sudafricani, lasciarono un paese che li amputava da sé stesso, marcando una crudele soluzione di continuità nelle generazioni che crescevano troncate e avulse dal passato e private di ogni naturale evoluzione delle idee e dei progetti di vita, come pure del necessario feedback della propria cultura d'origine. Dopo Harvard e gli Stati Uniti vennero gli anni di Londra, le collaborazioni al *Guardian*, all'*Observer* (di cui era diventato direttore il vecchio amico Sampson), al *New Statesman*, allo *Spectator* e anche al *New Yorker* e al *Black Orpheus*, e infine la direzione della sezione letteraria del *New African*. Quegli anni fecero di Lewis Nkosi un intellettuale lucido e maturo, irrobustendo le sue doti di critico e affinando sempre più quella sua penna agile ed elegante che si era messa in luce nelle pagine di *Drum*.

Nel 1964 pubblicò i saggi critici di *Home and Exile*, premiati al primo, celebre Festival delle Arti Negre di Dakar; nel 1965 il testo teatrale *The Rhythm of Violence*, ambientato a Johannesburg. Seguirono altri due volumi di saggistica letteraria, *The Transplanted Heart* del 1975, e l'importante *Tasks and Masks* del 1981, oltre a una nutrita serie di racconti, poesie e scritti per il teatro.

Intanto era passato all'insegnamento universitario, aveva conseguito quel Ph.D. mai completato ad Harvard, ed era stato assunto all'università di Lusaka, nello Zambia, il paese più prossimo al suo Sudafrica, ove stazionava il grosso della leadership in esilio dell'ANC. Nkosi, però, si tenne sempre lontano da qualsiasi esplicita militanza politica, per una scelta ideologica ma anche a causa del suo temperamento irrequieto e insofferente dei vincoli, come pure per quella sua peculiare intelligenza ipercritica e anarchica. Va qui detto che in quegli anni di stretta militanza

politica molti critici tendevano a sopravvalutare i meriti civili e ideologici di una certa letteratura, come si diceva allora, “di protesta”, a scapito di una valutazione strettamente letteraria. Lewis non fu mai fra costoro, anche quando sottolineava (come fece in *Tasks and Masks*) come il problema della letteratura sudafricana consistesse nell'impossibilità per gli scrittori neri di attingere alle tradizioni indigene. Va tenuto conto che una simile posizione poteva apparire controrivoluzionaria nel contesto dell'epoca, mentre lo sguardo da lontano di Lewis vedeva aldilà dell'oggi e mirava a bilanciare il contesto postcoloniale in modo equilibrato. Allo stesso tempo egli ricordava costantemente il ruolo dell'oralità e dell'elemento musicale nella tradizione nera, tracciando utili confronti con la letteratura afroamericana e il jazz.

Nel 1986 Lewis Nkosi pubblicò il suo primo romanzo, *Mating Birds*, che fu tradotto in italiano nel 1988 con il titolo *Sabbie nere* nella collana da me diretta “Il lato dell'ombra” delle Edizioni Lavoro di Roma. Fu proprio in occasione delle trattative per l'acquisto del *copyright* di quest'opera che diventammo amici, complice quella bottiglia di whisky che era immancabile compagna degli incontri di Lewis.

Il romanzo mi era assai piaciuto, per l'originalità del tema e la scrittura elegantissima, ma anche per il modo sapiente in cui era strutturato, e trovò poi un ottimo traduttore in Carlo Corsi, lui stesso scrittore, che si appassionò all'opera. Trattava di un caso di stupro per il quale un giovane nero di nome Sibiya era stato condannato a morte dal tribunale di Durban. La vicenda, interamente immaginaria, era tuttavia tale da costituire un caso tipico del mondo coloniale e postcoloniale, esemplare nel panorama dell'apartheid; tuttavia Lewis aveva deciso di presentarlo con un taglio nuovo, come se fosse il racconto del condannato che si trova a riandare al passato mentre sta nella cella della morte e viene visitato da uno psichiatra svizzero (presumibilmente junghiano) che lo intervista per tracciare uno studio della mentalità africana. I colloqui a due suscitano ricordi e riflessioni che si configurano in un assai ben orchestrato dialogo interno al protagonista. Ne esce un ritratto a tutto tondo delle condizioni di vita di un giovane sudafricano e una analisi durissima della realtà ambigua in cui egli viene a collocarsi, incorniciata da condizioni che fanno di lui un uomo senza scelte e tuttavia un paladino di libertà che si muove sulle nere sabbie del desiderio, consentendo una favola di sarcastica analisi di sé nell'intervallo estremo della coscienza. La lunga marcia di avvicinamento

al teatro del crimine (l'incontro con la donna bianca) è un magistrale *raccourci* della vita in Sudafrica vista dalla parte del nero, mentre le indimenticabili sequenze del corteggiamento e infine del supposto stupro sono colme di tensione e di eccitazione che si sciolgono in un finale inevitabile, senza che tuttavia si giunga mai a una risoluzione dell'interrogativo: si trattò di stupro, o non fu forse un incontro sessuale in cui i due partner erano entrambi consenzienti? L'interrogativo risulta irrilevante, poiché Lewis Nkosi dipinge una condizione umana in cui la violenza appare inevitabile e la realtà dei fatti allucinatoria e ingarbugliata, ambigua, indefinibile, pur mentre il condannato a morte appare lucidissimo nel suo resoconto fattuale. Il romanzo è una grande narrazione sudafricana nutrita dei dibattiti degli anni incandescenti della prima postcolonia, con memorie di analisi fanoniane mescolate e ricollocate all'interno di una tragica ironia esistenziale. Il giovane sarà giustiziato per aver commesso un fatto di cui non ha certamente colpa né responsabilità, pur essendo egli nel pieno possesso delle sua facoltà mentali. Il rapporto sessuale c'è stato, ma viene presentato in modo diverso ed opposto a seconda di chi lo descrive: come un desiderato incontro di due giovani consenzienti, oppure come una violenza nefanda del maschio nero sulla donna bianca e bionda. Sibiya viene infine immolato perché non si vuole affrontare la realtà che egli rappresenta, ossia l'enigma e l'irruenza del desiderio.

The Black Psychiatrist, datato 2001, è un atto unico scritto vent'anni dopo *Sabbie nere* e dieci anni dopo l'inizio dello smantellamento dell'apartheid nel cui quadro si sviluppava la vicenda del romanzo. Nkosi presenta ancora un dialogo a due interlocutori, uno dei quali è uno psichiatra: però qui lo psichiatra è nero e sudafricano ed è lui stesso il protagonista del fatto intorno a cui si annoda la trama ossia il rapporto sessuale fra un uomo nero e una donna bianca. Qui la donna impersona il tribunale, per così dire, e si presenta nello studio dello psichiatra in Harley Street a Londra sbattendogli in faccia una serie di accuse e rimproverandogli una sua supposta “cattiva” condotta passata. Lo psichiatra inizialmente tiene testa all'attacco e pretende di non sapere nulla di ciò che gli viene imputato, poi a poco a poco crolla e ammette di essere andato a letto con una ragazza bianca e di averla abbandonata per paura del padre di lei. Inoltre, riconosce di essere responsabile di cattiva condotta durante dei viaggi all'estero in qualità di militante ANC.

In breve, qui il nero viene ancora una volta posto sul banco degli accusati, mentre l'asse portante dell'operazione discriminatoria nei suoi confronti è pur sempre la razza e il sesso calati in un contesto coloniale/postcoloniale. Nkosi, insomma, insiste su un medesimo tema, anche se sposta gli elementi come in una partita a scacchi dove lo scopo rimane sempre lo scacco al re. Per lo scrittore la psiche nera permane sotto accusa e sotto assedio nonostante la fine apparente dei colonialismi e anche dell'apartheid. Come direbbe Frantz Fanon, il gioco della pelle nera e delle maschere bianche è ancora aperto, e il tema della follia sta in agguato alla soglia dell'esperienza, perché la realtà è ambigua e allucinatoria e la psiche del colonizzato vacilla tuttora sotto i colpi miranti a distruggere la sessualità del nero.

Lewis Nkosi è stato più volte accusato di essere un maschilista, e certe sue posizioni sembrerebbero convalidare tale ipotesi. Bisogna tuttavia tenere presente che Nkosi aveva l'abitudine di adottare la modalità del paradosso per affrontare le questioni che gli interessavano, e i suoi personaggi non vanno necessariamente identificati con le sue posizioni personali. Nkosi usava il paradosso per far esplodere le contraddizioni. Ricordo che una volta, nel corso di un convegno di studi postcoloniali in cui scoppiò un furioso diverbio intorno alla lingua – Ngugi wa Thiong'o aveva asserito per l'ennesima volta che gli africani dovevano usare le proprie lingue anziché quelle coloniali, mentre Soyinka affermava di avere il diritto di usare la lingua che voleva lui, fosse pure l'inglese –, Lewis Nkosi si impossessò del microfono e prese la parola esprimendosi in un idioma che lasciò stupefatti, perché nessuno capiva cosa stesse dicendo. A un certo punto serpeggiò la spiegazione, e scoppiò una risata irrefrenabile che servì anche a scaricare le tensioni, ma soprattutto a illustrare il paradosso celato dietro la discussione: se ognuno dei presenti avesse parlato la propria lingua afri-

cana, non ci sarebbe stato verso di comprendersi. Infatti Lewis aveva parlato in zulu.

Quando Lewis si stancò di vivere a Lusaka, decise di ritornare in Europa e si stabilì a Varsavia, di dove infine si trasferì a Basilea e qui visse per molti anni con Astrid Starck-Adler. Ma non rimase mai stabile in nessuno di questi luoghi, e neppure riuscì più a ritrovare un ubi consistam in Sudafrica anche se comunque dopo il 1991 vi ritornava regolarmente per lunghi periodi. Ormai era troppo sradicato e giramondo per rimanere in un solo luogo, e il suo treno di vita era inevitabilmente quello di un inveterato bohémien.

Negli anni più recenti riprese a scrivere romanzi. Nel 2002 pubblicò *Underground People*, una sorta di thriller sullo sfondo della guerriglia; nel 2006, *Mandela's Ego*, che narra la vicenda di un sudafricano nero che si scoprì improvvisamente impotente quando Mandela fu arrestato, riacquistando la gioia dell'erezione ventisette anni più tardi, quando il medesimo Mandela uscì dal carcere. Nessuno dei due libri si avvicina neppure lontanamente a *Sabbie nere* per ricchezza di riflessione e capacità evocativa, anche se l'ultimo di essi può vantare di aver affrontato l'icona dell'eroe con un'ironia corrosiva e quasi grottesca. La risposta del pubblico, del resto, conferma questa valutazione, anche se Lewis Nkosi ha sempre saputo attirare l'attenzione dei lettori per l'intelligenza dei suoi assunti e le alte qualità stilistiche.

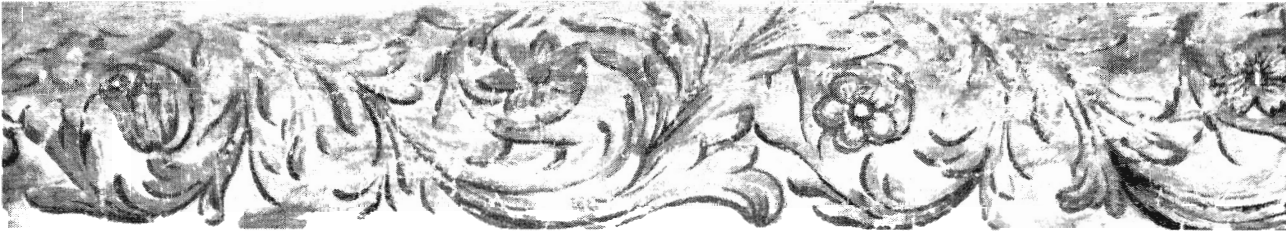
Con lui scompare una delle figure più importanti e significative della storia letteraria sudafricana, una personalità originalissima e attraente, un uomo di grandi talenti e sensibilità critica ed artistica che risolse sempre con la battuta pungente e l'ironia sarcastica la pena e la sofferenza del suo vivere negli interstizi di un mondo che si ostinava a volerlo espellere da sé. ■



*la forêt se recueille
transparente
au creux de la main moite*

*je n'attendrai pas par canicule
le retour de la brume
pour jouir de ses aires de fraîcheur*

*là-bas au voisinage du chêne
et des glands dont se pâit
la bête aux pattes noires*



Abdelwahab Meddeb, *L'étranger en face*

(a cura di Anna Zoppellari)

Abdelwahab Meddeb, écrivain et poète, enseigne la littérature comparée (Europe/Islam) à l'Université Paris X-Nanterre. Directeur de la revue internationale et transdisciplinaire *Dédale* (éd. Maitsonneuve & Larose), il a publié une trentaine de livres dont le recueil de poèmes *Matière des oiseaux* (Fata Morgana, prix Max Jacob, 2002), le roman *Phantasia* (Points-Seuil, 2003; trad. italienne: Edizioni Lavoro, 1992), les essais *La Maladie de l'islam* (Seuil, 2002, prix François Mauriac; trad. it. : Bollati Boringhieri, 2003), *Contre-Prêches* (Seuil, 2006; trad. it.: Cantagalli 2009), *Sortir de la malédiction: l'islam entre civilisation et barbarie* (Seuil, 2008; trad. it. : Cantagalli, 2011). Son œuvre est traduite dans une quinzaine de langues. Il produit aussi l'émission hebdomadaire "Cultures d'Islam" sur France-Culture (Radio-France). Son dernier livre paru est *Printemps de Tunis. La métamorphose de l'histoire* (Albin Michel, 2011).

Abdelwahab Meddeb – L'étranger en face

de ce qui rayonne
lumière sur les feuilles
le vert

s'argente
et vibre au vent

éclats qui
dansent
en plein soleil

l'ombre assombrit
la terre qui,
pas après pas, se lève

bouquets de poussière
s'alliant au brillant
des feuilles

Abdelwahab Meddeb – Lo straniero di fronte

da ciò che irradia
luce sulle foglie
il verde

è inargentato
e vibra al vento

bagliori
danzano
in piena luce

l'ombra ottenebra
la terra che,
passo dopo passo, si erge

mazzi di polvere
si alleano al luccichio
delle foglie

pellicule sur quoi s'imprime
le passage des fourmis

(les aïeux en faisaient une bouillie)

La vue qui ressort de la mémoire
est bue
par les vestiges de la retraite
qui avait accueilli le soufi
sur le sol d'Andalousie

avait-il cueilli une branche
à midi quand les fleurs ont été battues
par la pluie qui fixe la poudre
et filtre l'air ?

la forêt se recueille
transparente
au creux de la main moite

je n'attendrai pas par canicule
le retour de la brume –
pour jouir de ses aires de fraîcheur

là-bas au voisinage du chêne
et des glands dont se pâit
la bête aux pattes noires

plus bas sur l'autre rive
la steppe cède
au tapis d'alfa et d'armoise

y humer la fleur
d'un seul jour
née de l'ondée soudaine
qui lave les jujubes

sur l'argile qui craquelle
il m'est arrivé de planter la tente

et de tremper au petit matin
mon pain dans le suc
qui a coulé d'entre les pierres

pour tacher de si près la toile

au front de l'odeur âpre
émanant des meules
se répandant dans les airs

pellicola su cui s'imprime
la scia delle formiche

(gli antenati ne facevano poltiglia)

La visione che sale alla memoria
è inghiottita
dalle vestigia del rifugio
che aveva accolto il sufi
sul suolo d'Andalusia

aveva forse colto un ramo
a mezzogiorno quando i fiori sono stati scossi
dalla pioggia che fa posar la polvere
e filtra l'aria ?

la foresta si raccoglie
trasparente
nel cavo della mano umida

non aspetterò con la canicola
il ritorno della bruma –
per godermi la frescura delle sue aree

laggiù presso la quercia
e le ghiande di cui si pasce
la bestia dalle zampe nere

più sotto sull'altra riva
la steppa cede
al tappeto d'alfa e d'artemisia

umettarvi il fiore
che ha solo un giorno
nato dall'improvvisa pioggia
che i giuggioli lava

sulla screpolata argilla
ho talora piantato la tenda

e intinto la mattina presto
il pane nella linfa
che scorre tra le pietre

per macchiare così d'appresso il telo

di fronte all'odore acre
che emana dalle macine
e nell'aere si diffonde

le long d'un chemin qui cahote
vers la haine
cendre chaude enterrée sous le sable

ne vous ai-je pas dit
que ces arbres dansent en attendant
la saison

où mon fantôme
se découvre à la poursuite du jus
qui s'extrait des fruits ?

la chair
autour du noyau gicle

faut-il les cueillir
tant qu'ils restent verts
ou attendre qu'ils s'adaptent au noir ?

j'en aurais fait une encre violette
pour transcrire ces mots
sur le blanc de la serviette

dès que la joue en reçoit l'embrun

le noyau pressé transmue
le fluide en liqueur d'or

avant de frôler les parois
de la gorge qui reçoit
une aura de noisette

la peau aussi s'en enduit
et le pied oint perd l'allée du roc

celle même qui piège
le tronc chargé d'ans

le flux relâche le tissu
des talons
portant la stature du héros

coureur ou lanceur de paix

il faudra le couronner d'un rameau
qui célèbre du vert son lot d'argent

j'ai encore peu dit de ces corps
noués démultipliés verrues
enchaînées aux sillons

lungo un cammino accidentato
verso l'odio
cenere calda coperta dalla sabbia

non vi ho forse detto
che gli alberi danzano nell'attesa
della stagione

in cui il mio fantasma
si scopre alla ricerca del succo
che dai frutti è estratto?

la polpa
attorno al nocciolo schizza

bisogna forse coglierli
fin che restano verdi
o attendere che al nero volgano?

io ne avrei fatto un inchiostro viola
per trascrivere le mie parole
sulla salvietta bianca

quando la gota ne riceve lo spruzzo

il nocciolo spremuto trasforma
il fluido in liquore d'oro

prima di sfiorare le pareti
della gola che riceve
un'aura di nocciola

anche la pelle se ne impregna
e il piede unto perde la via rocciosa

la stessa che intrappola
il tronc dagli anni appesantito

il flusso lascia cadere il panno
dai talloni
su cui grava la statura dell'eroe

corridore o lanciatore di pace

bisognerà incoronarlo con un ramoscello
per celebrare col verde il suo premio argenteo

ho detto ancora poco di quei corpi
annodati demoltiplicati verruche
incatenate ai solchi

fendus troués traversés par le vide

là se creuse la niche de prière

maison de l'orant qui s'éprend
d'archives millénaires
traçant les années fastes
et les irruptions de soif

au voisinage des raquettes d'épines
qui délivrent le Sabra de sa colère

il arrache l'olivier

très présent sur l'esplanade
où s'égrène la souvenance
qui mêle le sacré au saint

il l'exhibe renversé
la tignasse des racines
enveloppée de terre
entre la coupole d'or

et le mont qui au pluriel
en exalte le nom

au galop du cheval ailé

comme frondaison d'argile
lente à se mouvoir avec le souffle

il est temps de changer d'abri

s'éloigner des coteaux de Galilée
et suivre les files qui coupent
les champs de Calabre

à moins de cingler marin
attiré par les crânes qui scintillent
sur l'île où croissent

les fleurs de l'oubli

et donner à l'arbre le sens du voyage

dans la blancheur j'en touche
le masque migrant

vers la brume de Paris

en un jardin qui par temps de givre
rêve de paix

spezzati squarciati attraversati dal vuoto

là si incava la nicchia della prece

casa dell'orante avvinto
da archivi millenari
ove è la traccia di anni fasti
e incursioni di sete

vicino alle spinose opunzie
che del Sabra liberano la collera

egli sradica l'ulivo

diffuso ovunque sulla spianata
ove si sgrana la reminiscenza
che il sacro al santo mescola

lo esibisce capovolto
la zazzera delle radici
avvolta dalla terra
tra la cupola d'oro

e il monte che al plurale
ne esalta il nome

al galoppo del cavallo alato

come fronde d'argilla
lente a muoversi al soffio

è tempo di cambiar rifugio

allontanarsi dalle colline di Galilea
e seguire le file che tagliano
i campi di Calabria

o sferzare alla marinara
attratto dai teschi scintillanti
sull'isola ove crescono

i fiori dell'oblio

e all'albero dare il senso del viaggio

nel biancore ne tocco
la maschera migrante

verso la bruma di Parigi

in un giardino che in tempi di gelo
sogna di pace

déplacé des franges du désert
au pays où le béton est maître

encore faut-il dessiner des rigoles
qui – où ça manque –
orientent l'eau goutte à goutte

sur une terre en quête de salut

la voix verte le rappelle
quitte à avaler toutes les directions
à affoler la rose des vents

à désorienter les boussoles

tel l'aimant le fer
le bec de la lampe
retient la flamme

pour donner
lumière à la lumière

ni d'Occident ni d'Orient

les amants mettent à nu
l'entaille de leurs greffes

ils montent à cru des souches
glissant à la manière de serpents
enroulés autour de la jarre
qui de vin bouillonne

l'automne les oiseaux crépitent

autour des fruits mûrs

attrapés par le filet jeté
sur les branches

savourer en leur chair
l'olive qui l'a nourrie

chair qu'imprègne la graisse
nuées qui chuintent

fruit du fruit sur le fruit même

ça se déguste au soir
lorsque l'eau passe par le réseau
où s'entend l'heure

spostato dai margini del deserto
nel paese dove il cemento impera

ancora bisogna tracciar canali
che – laddove mancano –
l'acqua a goccia a goccia orientino

verso una terra in cerca di salvezza

la voce verde lo richiama
anche a rischio d'ingollare tutte le direzioni
confondere la rosa dei venti

disorientare le bussole

come il magnete il ferro
il becco della lampada
trattiene la fiammella

per dare
luce alla luce

né d'Occidente né d'Oriente

gli amanti mettono a nudo
il taglio dei loro innesti

montano senza sella ceppi
scivolano come serpenti
alla giara tutt'attorcigliati
mentre gorgoglia il vino

l'autunno gli uccelli crepitano

attorno a maturi frutti

intrappolati dalla rete gettata
tra le fronde

gustare nella loro carne
l'oliva che l'ha nutrita

carne che il grasso impregna
nugoli fischiettanti

frutto del frutto sullo stesso frutto

che si gusta la sera
quando l'acqua passa dal reticolo
da cui si sente l'ora

elle s'écoule
au grincement de la clepsydre

noria taillée dans le bois

qui provient de l'arbre mort
où loge l'oiseau d'octobre
friand de l'huile qui le dore

et dont le lustre se projette

sur la face de l'étranger messie
tel qu'en lui le droit abolit
tout devoir

Jérusalem, le 19 novembre 2008

e scorre
nello stridore della clessidra

noria intagliata nel legno

che proviene dall'albero morto
ove alberga l'uccello ottobrino
avidò dell'olio che lo indora

e la cui lucentezza si proietta

sulla fronte dello straniero messia
tale che in lui il diritto abolisce
ogni dovere

Gerusalemme, li 19 novembre 2008

[traduzione di Anna Zoppellari]

prospettive critiche



Giulia D'Agostini

Roger Casement, *Il Rapporto sul Congo*, a cura di Mario Scotognella, Fuorilinea, Roma, 2011, pp. 187

.....

Una piacevole sorpresa, questo lavoro di Mario Scotognella per la giovane casa editrice romana fuorilinea. *Il Rapporto sul Congo* è infatti la prima traduzione italiana di un documento di inizio Novecento, il *Casement Report*, che fu uno tra i primi, e tra i più schietti, atti di denuncia delle brutalità del colonialismo europeo in Africa. Redatto nel 1903 e pubblicato l'anno successivo fra scandalizzate grida di protesta, il documento era stato commissionato dal Foreign Office all'irlandese Roger Casement, in quel periodo console a Boma. Voci di scellerati abusi ai danni della popolazione locale si susseguivano insistenti da qualche tempo in Europa, e Casement fu incaricato di investigare sul rispetto dei diritti umani nello Stato Libero del Congo, possesso privato del re belga Leopoldo II dal tempo della Conferenza di Berlino del 1884-85. Il viaggio del diplomatico nell'en-

troterra, minuziosamente riportata in questo coraggioso testo, non fece che confermare che la gestione del potere coloniale, statale e privato, era sistematicamente criminale in questa terra, generosa produttrice di caucciù. Zone che il diplomatico aveva visitato nel 1887, trovandole floride e densamente popolate, erano a stento riconoscibili sedici anni dopo: Casement, sbigottito, si vide davanti agli occhi lande bruciate, depauperate, ormai incolte; villaggi rasi al suolo, abbandonati, al meglio semi-disabitati. I pochi uomini sopravvissuti erano malati, ridotti a uno stato di sostanziale schiavitù, e le loro donne periodicamente rapite per forzare i mariti al pagamento di tasse esose. Anche bambini e vecchi venivano spesso picchiati, frustati, mutilati, uccisi – spesso con il calcio del fucile, così da risparmiare pallottole – in punizione di colpe incomprensibili.

Casement guarda, interroga e ascolta, considera l'attendibilità delle lamentele che gli giungono all'orecchio, calcola con precisione l'entità dei tributi gravosi imposti sulla popolazione, e valuta l'appropriatezza – o, piuttosto, l'inappropriatezza – dei compensi relativi, annotando tutto ciò che vede e

sente. La conclusione è ben chiara: Casement scrive che pur non essendo «prudente sostenere che ogni cosa asserita da quella gente [...] sia assolutamente veritiera», tuttavia bisogna dar credito alle testimonianze dei locali: «[c]onstando le loro infelici condizioni o udendo i loro appelli, nessuno che avesse cognizione della vita nativa africana e delle sue caratteristiche, avrebbe potuto dubitare del fatto che, tutto sommato, dicevano la verità» (177). Ecco che, nel riportare le ingiustizie alle quali i nativi sono ingiustamente sottoposti, Casement compie un'operazione epistemologica di grande valore morale, rovesciando con enfasi lo stereotipo dell'Altro fannullone e inevitabilmente bugiardo che sta alla base del discorso coloniale, in favore di una rappresentazione onesta e pienamente umanizzata. Certo, l'autore non si spinge al punto di rinnegare l'intrinseca bontà di un'illuminata missione civilizzatrice nel continente, ma denuncia con asprezza i mezzi, illegali e agghiaccianti, di controllo della popolazione, e critica la logica di predazione che sta alla base di un sistema di sfruttamento capitalistico rapace e incontrollato. Quel che è ancora più importante è che,

come nota Scotognella, le atrocità che Casement descrive non sono dipinte come eccezioni, idiosincrasie di singoli ufficiali troppo zelanti. Al contrario, esse non sono che esempi di un processo *sistematico*, volto allo sfruttamento selvaggio e vergognoso delle risorse e della popolazione locali.

Il *Rapporto* è preceduto da un'introduzione e da un'accurata cronologia a cura di Mario Scotognella. Si tratta di strumenti preziosi che permettono al lettore, anche non specialistico, di avvicinarsi al testo in modo informato e consapevole delle complesse dinamiche coloniali d'inizio secolo. L'apparato critico ha inoltre il merito di far luce su una figura, quella di Roger Casement, che è tanto controversa ed affascinante da aver ispirato un romanzo di eccezionale intensità allo scrittore peruviano e premio Nobel Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta* [trad.it. *Il sogno del celta*, Einaudi 2010]. Casement, da diplomatico di Sua Maestà insignito di prestigiosi titoli, si farà infatti rivoluzionario a sostegno della causa irredentista irlandese e morirà col cappio al collo nel 1916, condannato per alto tradimento, spionaggio e sabotaggio. In effetti, nel pieno della prima guerra mondiale, Casement aveva stabilito contatti con i servizi segreti tedeschi, nella speranza di ottenere armi e sostegno militare per la rivolta contro il dominio britannico che i repubblicani stavano organizzando nella sua terra natia. Il suo piano non ebbe però il successo sperato: l'insurrezione di Pasqua del 1916 fu domata nel sangue e lo stesso Casement, sbarcato sulle coste della contea di Kerry da un sottomarinò tedesco, fu tradito da una spia, catturato e rinchiuso nella Torre di Londra. La vicenda destò straordinaria sensazione all'epoca, per il grande pre-

stigio di cui Casement aveva goduto e per la tragica conclusione cui lo aveva condotto la sua battaglia anticolonialista, finalmente volta a favore della sua patria oppressa. Nel frattempo, la pubblicazione dei cosiddetti *Black Diaries*, a lui attribuiti ma forse un abile falso, aveva infangato la sua reputazione, rivelando dettagli scabrosi riguardanti la sua condotta sessuale e contribuendo a orientare l'opinione pubblica britannica in suo sfavore: persino Joseph Conrad, già suo amico fin dai tempi dei viaggi in Congo, rifiutò di firmare una petizione per salvarlo dalla forca.

Il volume fa parte della collana "Terre emerse", nome che, come quello della casa editrice fuorilinea, ha un'eco programmatica e segnala l'originalità di un ambizioso progetto editoriale mirante alla pubblicazione di quelle numerose voci che un'Italia disattenta ha dimenticato. Si auspica che questo nuovo titolo possa inaugurare un periodo di rinnovata attenzione per un passato coloniale, anche italiano, che il nostro Paese pare ignorare con sorprendente, e cieca, facilità. ■

Itala Vivan

Patrick Chamoiseau ed Édouard Glissant, *Quando cadono i muri. L'identità nazionale fuorilegge?*, trad. Maria Pace Ottieri, Nottetempo, Roma, 2008, pp. 35

.....

Il prezioso libricino dei due scrittori caraibici torna di attualità oggi che in Italia si rimette sul tavolo la questione della cittadinanza da dare a chiunque nasca in territo-

rio italiano, anche se da genitori di nazionalità straniera. Chamoiseau e Glissant partono dal concetto dell'identità come fatto dinamico e in continuo movimento anche quando si tratti di una identità nazionale: teoria già autorevolmente sostenuta da Stuart Hall e oggi più che mai attuale in un tempo di grandi migrazioni di popoli. Gli autori vedono la nazione occidentale, anzi europea, come elemento portante delle conquiste coloniali e dell'imposizione di un canone culturale di esportazione, funzionale alla conquista stessa e alla conservazione degli imperi attraverso una subalternizzazione dell'altro colonizzato. Quando tale nazione si senta in pericolo, e minacciata, ecco scattare un meccanismo di autodifesa che porta alla chiusura a riccio e alla creazione di strumenti nuovi destinati a codificare l'esclusione, come il Ministero dell'Immigrazione, dell'Integrazione, dell'Identità nazionale e dello Sviluppo solidale istituito nel 2007 in Francia dal primo governo Sarkozy: «in questo precipitato – dicono gli autori – i termini cozzano l'uno contro l'altro, si annullano, si condannano e non lasciano "alla fine" che il singhiozzo di una regressione» (11). Poiché di una regressione si tratta, sostengono Chamoiseau e Glissant, rispetto all'ideale di una vecchia repubblica definita patria dei diritti dell'uomo che viene così tradito, così come era già stato tradito dal colonialismo. Tale cammino, sebbene non si voglia credere a una progressione lineare nella storia dell'umanità, conduce al parossismo difensivo del muro, una tentazione antica sin da quando una civiltà non è riuscita a pensare se stessa in relazione all'altro da sé. Ieri a Berlino e oggi in Palestina (ma anche sulla frontiera statunitense lungo il Mes-

sico, aggiungiamo noi), come pure attraverso le legislazioni dei paesi ricchi, ecco rinascere la tentazione di erigere un muro che non potrà mai comunque fermare il cammino espansivo dell'uomo sapiens che aspira a un Tutto-Mondo, ed è per definizione un migrante.

Il discorso caraibico riprende il concetto del Tout-Monde tanto caro a Glissant per lanciare un appello a capire che i muri sono una minaccia per tutto il mondo, «dall'uno e dall'altro lato della loro oscurità» (34) e a protestare tutti uniti contro di essi, come pure contro i muri-Ministeri, che mirano ad abituarci al negativo e al peggio – tutto il contrario della bellezza, comunque.

È singolare come questo nuovo momento pragmatico del noto discorso antillano combaci con le radici stesse del pensiero post-coloniale, e ne riconosca l'analisi come propria, come ben percepisce chiunque si dedichi agli Studi Postcoloniali aderendo ai concetti teorici su cui essi si basano. ■

Laura Sarnelli

Nouri Gana, *Signifying Loss: Toward a Poetics of Narrative Mourning*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2011, pp. 227

.....

In una contemporaneità segnata sempre più da assetti sociopolitici disastrosi e precari, da forme globali di violenza e vulnerabilità, da esperienze di perdita a livello personale e collettivo, storico e culturale, emerge l'esigenza di un ripensamento delle pratiche di elaborazione del lutto a fronte di una congiuntura storica che pone un dilemma amletico: in che misura il

“lavoro del lutto” e il conseguente superamento emotivo della perdita – intesa sia in senso individuale, come la perdita di una persona amata, sia in senso generale, come la perdita di una identità culturale, di un'ideale, di un'epoca storica – possano essere esperienze eticamente possibili e, soprattutto, politicamente desiderabili. Da una prospettiva postfreudiana, Derrida parla del lutto come atto non etico, e cioè di infedeltà e abbandono, nei confronti dell'oggetto perduto; l'unica relazione etica con ciò che viene a mancare non è la riconciliazione con esso attraverso l'elaborazione della sua perdita – e quindi del suo oblio – bensì il fallimento del lutto, il solo a poter garantire la fedeltà nei confronti della memoria dell'altro perduto (Derrida, 35). Questa idea di rifiuto etico del lutto va di pari passo con una rivalutazione critica del concetto di melanconia al di là della sua accezione patologica, intesa cioè non come attaccamento morboso alla perdita e al passato, ma come strumento di riabilitazione della perdita e di critica e resistenza politica allo *status quo* attuale. Questa posizione è stata assunta da molti teorici e attivisti negli ultimi anni, impegnati nel ripensamento dell'azione politica di fronte alle perdite subite da quei soggetti vittime dell'oppressione dell'imperialismo capitalista, o di altre forme di violenza, sia essa sessista, razzista, o nazionalista. L'atteggiamento melanconico diventa atto politico di resistenza al lutto normativo, a quelle pratiche di riconciliazione e oblio che preservano l'assetto politico e sociale egemonico senza rendere conto della questione di chi sia responsabile di quelle perdite (Butler, xi-xx). Il rischio di questa posizione, però, è di incorrere in nuove forme di violenza in risposta agli oltraggi

subiti, tanto da parte dei soggetti dominanti quanto da parte di quelli subalterni, come dimostrano gli eventi del dopo 11 settembre, quando il lutto nazionale si è tradotto in un urlo di guerra contro “il nemico arabo”, o le recenti ribellioni in Nord Africa viste come richiesta legittima di risarcimento dei danni subiti dopo anni di tirannia (e il caso della Libia e dell'Italia è un esempio).

Signifying Loss: Toward a Poetics of Narrative Mourning offre un importante contributo nell'ambito della teoria culturale e postcoloniale in riferimento ai recenti studi su lutto e melanconia, la cui originalità sta nel porre l'accento sulle loro convergenze piuttosto che sulle divergenze, nonché sulla specificità storica e culturale del loro emergere. Muovendo da un solido impianto teorico che intreccia la psicoanalisi alla decostruzione e alla teoria postcoloniale, Nouri Gana traccia una “geopolitica” del lutto e della melanconia al fine di sondare il modo in cui le esperienze della perdita strutturano e riproducono le diverse condizioni della modernità, della postmodernità e della postcolonialità. Una teoria situata del lutto e della melanconia, una teoria cioè non universalizzante che renda conto dei diversi contesti e momenti storici, implica la necessità di ripensare alle potenzialità e ai limiti delle diverse modalità e strategie di reazione alla perdita che intravedono la possibilità di forme di azione politica che mediano tra i rigidi schemi di “inconsolability” o lutto impossibile (Gana, 180) e di “militant sadness”, o melanconia cronica (Eng, 10). Questa scommessa politica è, secondo l'autore, da giocarsi tutta nel campo della letteratura, quella sfera privilegiata dell'immaginario in cui la dimensione privata e pubbli-

ca, psichica e culturale convergono (Gana, 9). Attraverso un approccio comparatista che intreccia la psicoanalisi alla critica letteraria, Gana elabora una sofisticata poetica del lutto nella prosa narrativa della letteratura anglofona, francofona e arabofona, offrendo un'accurata lettura di opere appartenenti alla tradizione modernista, postmodernista e postcoloniale, tra cui *Dubliners* di James Joyce, *The Autobiography of My Mother* e *My Brother* di Jamaica Kincaid, *The Last Friend* di Tahar Ben Jelloun, e *City Gates* di Elias Khoury. *Signifying Loss* è un volume complesso, scritto in una prosa densa e articolata, e caratterizzato da una struttura flessibile per cui ogni capitolo ha una propria autonomia. L'autore ovvia al rischio formale di mancanza di organicità e compattezza antepo- nendo una cornice introduttiva in cui esplicita il suo progetto intellettuale: Joyce, Kincaid, Ben Jelloun e Khoury rappresentano esempi di poetica del lutto in un contesto geopolitico globale che comprende l'Irlanda degli inizi del 900, l'isola caraibica di Antigua nel periodo postcoloniale, il Marocco postcoloniale, il Libano contemporaneo.

Il titolo del libro, *Signifying Loss*, punta alla sua duplice funzione: da un lato, il testo vuole offrire uno studio delle forme narrative di rappresentazione della perdita negli esempi di prosa moderna e contemporanea in esame; dall'altro, mira a investigare le valenze etiche e politiche di tale rappresentazione. A tale scopo, Gana elabora una "tropolgia del lutto", uno studio cioè di quei tropi che traspongono in linguaggio figurato il significato del lutto e della melanconia nella prosa narrativa. L'autore individua tre tropi: la prosopopea come figura retorica del lutto, la catacresi come figura retorica della melan-

conia, il chiasmo come figura retorica del trauma.

L'autore analizza *Dubliners* di James Joyce alla luce delle rielaborazioni teoriche di Paul de Man e Freud ed elabora una "terapoetica del lutto", una poetica che traduce in figure narrative il processo terapeutico del lutto attraverso il tropo della prosopopea. Intesa come quella figura che consiste nel personificare e conferire la parola a persone morte o assenti, la prosopopea permette ai personaggi dei racconti di Joyce di superare il dolore della perdita attraverso l'incontro con i morti; questi ultimi assumono, specialmente nel racconto intitolato simbolicamente "The Dead", una dimensione "empifanica", in cui il soggetto che vi si confronta comprende empaticamente l'irriducibile alterità del morto mentre sperimenta, allo stesso tempo, la rivelazione epifanica della condizione reale della morte e della perdita. In Joyce la melanconia assume anche forme patologiche e può sfociare nella pazzia o nel suicidio, come emerge dall'analisi di altri racconti di *Dubliners* letti in contrappunto con le teorie di Freud su lutto e melanconia.

Nel capitolo dedicato all'analisi della scrittrice caraibica Jamaica Kincaid, Gana riabilita il potenziale positivo e creativo della melanconia adombrato in Freud, e dimostra come le rappresentazioni narrative della melanconia e del lutto diventino strategie politiche e pratiche discorsive di sopravvivenza e resistenza alla violenza coloniale. «Who would mourn were there nothing to be remembered?» è la domanda di fondo che attraversa le riflessioni dell'autore sulla questione della politica della melanconia che nel contesto della storia del colonialismo si dimostra necessariamente connessa alla po-

litica della memoria. Con questo capitolo, l'autore offre un valido contributo nell'ambito dei recenti dibattiti sulla melanconia postcoloniale, attraverso il ricorso a un dialogo produttivo tra la psicoanalisi di Freud e Abraham a Torok e la voce di teorici del pensiero postcoloniale come Eduard Glissant e Frantz Fanon. In tal modo, Gana svela i meccanismi di quel processo che Ranjana Khanna ha definito «mondializzazione della psicoanalisi», di quella strategia critica che smaschera i meccanismi psichici e politici che hanno portato il soggetto occidentale europeo a definirsi come identità nazionale creando pratiche disciplinari, quali la psicoanalisi e l'antropologia, che hanno formalizzato l'idea di un oggetto colonizzato non civilizzato, primitivo, misterioso, e pertanto represso. La psicoanalisi è una disciplina coloniale e mondializzarla assolve a un duplice scopo: svelare la violenza del discorso coloniale; riconoscere il non detto e il represso coloniale che si manifesta fantasmaticamente come una richiesta etica di giustizia e riconoscimento. La melanconia diventa uno strumento critico per analizzare gli effetti del colonialismo. Concepita, in termini freudiani, come uno stato affettivo patologico prodotto dall'incapacità di assimilare una perdita che pertanto si fissa come un fantasma nella psiche, la melanconia postcoloniale si manifesta come il residuo spettrale inassimilabile della struttura coloniale che pervade e plasma la temporalità dello stato-nazione contemporaneo. Le narrazioni ufficiali nazionali hanno volutamente attuato un processo di amnesia storica, hanno voluto cioè "ricordarsi di dimenticare" il passato scomodo della colonizzazione per dare vita alla nascita del moderno stato-nazione.

Memoria e oblio sono strettamente collegate al concetto di melanconia postcoloniale che evoca la nozione benjaminiana dell'«angelo della storia» come metafora della modernità interrotta dalle macerie del passato e rivolta al futuro, o anche la nozione elaborata da Bhabha di «ritardo temporale» nella tessitura della temporalità delle nazioni postcoloniali. La narrativa di Kincaid dimostra che i soggetti postcoloniali sono affetti dall'incapacità di introiettare l'oggetto del desiderio perduto e di interiorizzare quei valori utili alla formazione dell'individuo. Il soggetto ex-colonizzato, cioè, è incapace di elaborare il lutto della perdita della propria storia culturale, essendo questa resa invisibile o repressa dall'egemonia occidentale. La perdita della memoria culturale o l'incapacità di trovare dei significanti validi per se stesso che non siano di alterità rispetto al soggetto bianco occidentale porta il colonizzato a incorporare i valori di quest'ultimo, producendo una scissione psichica. È in questo momento che il soggetto melanconico sviluppa un'istanza critica che lo porta a mettere in discussione lo *status quo*. Rivisitando Freud da una prospettiva non eurocentrica, Fanon dimostra che la violenza rivoluzionaria durante la fase delle lotte di indipendenza dal dominio coloniale diventa una forma di melanconia militante che si manifesta come risposta inconscia alla perdita di un ideale, il diritto sacrosanto alla soggettività, il diritto alla dignità umana. Secondo Gana, la narrativa di Kincaid riconfigura l'aporia tra questo stato psico-affettivo e la sua irrepresentabilità – tra l'identificazione melanconica con una perdita non identificabile – attraverso il ricorso al tropo della catachresi, un concet-

to che si riferisce a una parola per cui non c'è un adeguato referente. I testi di Kincaid rappresentano una «melancholics of catachresis, a trope of transferral and appropriation [...] in which the ego is said to latch on to a lost object it cannot fully articulate. Where there is catachresis, melancholia will be» (105).

In Kincaid la melanconia è utile quanto il lavoro del lutto, intesi entrambi in un'accezione positiva e creativa. Se le pratiche discorsive della melanconia le permettono di rivendicare quelle perdite che rimarrebbero altrimenti oscurate dalla storia coloniale, quelle del lutto le permettono di sopravvivere alla morte di un fratello. Attraverso una lettura comparata dei testi di Kincaid (*My Brother*), Derrida (*The Work of Mourning*) e Ben Jelloun (*The Last Friend*), Gana analizza, in un diverso capitolo, la questione dell'impossibilità o meno del lutto di fronte alla perdita di una persona amata. Se in Kincaid la scrittura assurge a pratica narrativa legittima di sopravvivenza – sia per chi resta, nel continuare a vivere; sia per chi muore, nell'essere ricordato – in Derrida la rappresentazione del lutto diventa una aporia, dal momento che il soggetto in lutto si trova di fronte a una scelta eticamente impossibile: o scrivere del defunto negandogli così il diritto di parola, o non scrivere affatto e condannarlo in tal modo all'oblio e al silenzio. Questa impasse è ottemperata anche nel tentativo dell'autore di analizzare l'etica della relazionalità del lutto da una prospettiva diversa. Nel romanzo dell'autore marocchino Tar Ben Jelloun, a «scrivere» non è il sopravvissuto, bensì il defunto le cui scelte, rivendicate in una lettera postuma all'amico perduto,

si rivelano essere «eticamente irresponsabili» e, allo stesso tempo, «irresponsabilmente etiche» (150), dunque un'aporia che assurge a tropo dell'impossibilità etica del lutto.

Nell'ultimo capitolo, Gana offre una lettura del romanzo *City Gates* dell'autore libanese Elias Khoury, in cui la poetica del lutto narrativo si manifesta attraverso una rappresentazione chiasmica dell'allegoria del trauma. Ambientato durante la guerra civile libanese delle ultime decadi del 900, «the novel chiasmatically vacillates between the *return to* and the *return of* the traumatic event, between the insistence and inaccessibility of trauma, and between identification and disidentification as well as between traumatic ties and exilic lines of flights» (43). La struttura chiasmica di questo testo postmoderno permette una rappresentazione del lutto come esperienza rigenerante, come figura di sopravvivenza al trauma della guerra e alle forme di vulnerabilità umana nei confronti della violenza del capitalismo imperialista contemporaneo. Non è un caso che l'autore ponga a chiusura del volume l'analisi di un testo che invita a una riflessione sulla contemporaneità, dove l'istituzionalizzazione dello stato di guerra e di emergenza perenne, insieme alla banalizzazione della morte e della perdita sembrano essere diventati principi strutturali. E, soprattutto, dove la letteratura, o il campo estetico in generale, sembra essere il luogo più appropriato e propenso ad ospitare la rappresentazione di quelle pratiche di elaborazione del lutto che possano garantire forme meno vulnerabili di soggettività e modalità non reattive di azione politica. ■

RIFERIMENTI

BUTLER JUDITH. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004

DERRIDA JACQUES. *Mémoires: For Paul de Man*. New York: Columbia University Press, 1986

ENG DAVID L. AND KAZANJAN, DAVID. *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003

KHANNA, RANJANA. *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*. Durham, NY: Duke University Press, 2003

Esterino Adami

Federica Zullo, *Il cerchio della storia. Conflitti e paure nell'opera di Amitav Ghosh, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 204*

La monografia di Federica Zullo indaga l'opera letteraria di Amitav Ghosh attraverso un'attenta analisi dei suoi principali romanzi, individuando nella prospettiva della paura e della violenza temi fondanti della denuncia sociale che lo scrittore indiano conduce da tempo. Evidenziando il senso di smarrimento dell'individuo e della sua identità di fronte al peso della violenza, delle persecuzioni, dei soprusi che la Storia con fin troppa regolarità segna, Ghosh, secondo l'autrice, intreccia parentele intertestuali e culturali che condensano il senso plurale della letteratura postcoloniale, declinata anche nelle sue forme gotiche o fantascientifiche, tanto che Federica Zullo non esita a definirlo «uno scrittore che già lavora anche come storico, antropologo sociale e studioso, o meglio, appassionato di scienza» (119).

La varietà tematica e la carica provocatoria nella prosa dell'autore, in titoli quali *In An Antique Land* (1992), *The Calcutta Chromosome* (1995) o ancora *The Glass Palace* (2000), presentano una figura intellettuale di primo piano nel dibattito culturale contemporaneo. Il saggio di Zullo è validamente supportato da una pluralità di strumenti critici e si articola in quattro capitoli principali, ulteriormente arricchiti da alcune considerazioni su *Sea of Poppies* (2008) e da un'interessante intervista con Ghosh, che ha avuto luogo nel settembre 2008 a Bellinzona, durante il Festival di Letteratura e Traduzione "Babel".

L'impostazione del libro di Federica Zullo si collega pienamente alle ambientazioni e narrazioni di matrice coloniale e postcoloniale di cui si serve Ghosh. Il senso precipuo della paura, avallato dal peso della storia che oscilla fra le atrocità commesse in India durante l'*Emergency* dal 1975 al 1977 agli scontri durante il periodo del Raj, alle violenze che lacerarono comunità etniche e religiose al momento della *Partition* (e che in altra forma talvolta riemergono ancora), è motore non solo di costruzioni testuali complesse, ma anche e soprattutto espediente per una seria riflessione sul significato di identità e di valore della vita. In tale ottica, quindi la cifra simbolica della paura è significativa poiché rappresenta «un potere occulto, invisibile, parte di un immaginario sociale che in letteratura produce l'effetto di destabilizzare il soggetto, coinvolgendo il lettore in una dimensione estranea al suo rassicurante orizzonte spaziotemporale» (11). Ghosh utilizza il romanzo come strumento di critica sociale, per interrogarsi su quella immensa "macchina" che è

la Storia, sui destini incrociati degli uomini, che si muovono come attori inquieti sul grande palco del mondo attraverso una narrativa che spazia dall'India coloniale e postcoloniale all'antico Egitto, alla Birmania, alla Malesia, ai luoghi distopici del futuro. Come tipica struttura di rappresentazione vi è la famiglia, reale, o immaginata, dispersa dai movimenti diasporici, e depositaria di identità e storie, speranze e inquietudini: in *The Glass Palace*, per esempio, secondo la Zullo, emerge come una «comunità che spiazzata le forme della narrazione e sviluppa un senso di luogo e narritività capace di attraversare territori e linee di confine» (65). Ma le famiglie sono anche gruppi di persone unite dal destino e dalle circostanze, come evocato nel romanzo *Sea of Poppies* che nelle parole dello stesso Ghosh segue «il microcosmo della Ibis, una grande arca che contiene tante persone differenti nella sua pancia melvilliana» (184), quasi un atto di condivisione dell'esperienza umana.

Come sottolineato più volte nel saggio, un elemento indicativo per lo scrittore concerne la questione identitaria, nelle sue molteplici declinazioni di *Indianness*, intesa non come categoria fissa e stabile ma piuttosto fluttuante, cangiante all'ombra delle grandi questioni del rigido nazionalismo su base religiosa o culturale, del confronto o conflitto fra eredità coloniale e condizione postcoloniale, della diasporica che ridisegna vite e percorsi, ambizioni e ricordi. Ma oltre alla costruzione narrativa del soggetto, vi è anche un altro aspetto che riguarda la sfera dell'identità, cioè la fotografia, che in *The Glass Palace* funziona come mezzo di espressione e rappresentazione, ma anche di esplorazione e cono-

scenza, e che contemporaneamente evoca testimonianze di carattere antropologico e imperialista come nei casi in cui i prigionieri asiatici nell'Ottocento venivano fotografati dopo essere stati denudati e tatuati. A tal proposito, Ghosh stesso ammonisce su come – in una certa misura – tali pratiche di spettacolarizzazione della violenza, di annientamento della dignità e di crudeltà umana siano ancora tristemente attuali, in forme diverse, con i drammatici episodi dei prigionieri di Guantanamo e Abu Ghraib.

Nell'analisi puntuale e suggestiva di *The Calcutta Chromosome*, Federica Zullo si sofferma invece sull'intreccio di riferimenti intertestuali della narrativa gotica e fantascientifica che Ghosh rimaneggia sapientemente, oscillando fra il distopico e il magico. Nel romanzo, i personaggi principali, Antar, Urmila, Phulboni, Murugan e altri ancora, sono in realtà legati da segreti e ossessioni, e secondo l'autrice del saggio «si tratta di un cerchio speculare che dà forma a un teatro di spettri» (100). Tuttavia Ghosh non solo elabora echi della letteratura del terrore, spesso innestati sul mondo coloniale o esotico quale dimensione dell'alterità, il cosiddetto *Empire Gothic*, come già dimostrato dal racconto di fantasmi kiplinghiano "The Phantom Rickshaw", ma si addentra anche nella speculazione scientifica sul tema della malattia (la malaria) e sui tentativi di debellarla e, in una prospettiva più ampia sui confini delle conoscenze, sui rapporti interculturali tra occidente e oriente, sullo scontro fra razionalità e tradizione mentre il testo «tenta di dimostrare la difficoltà di mettere in atto distinzioni rigide fra gli scopritori di verità e ciò che viene scoperto, fra narratori e ascoltatori di

una storia, o di tante storie» (116). Il bel volume di Federica Zullo, nato all'interno del Progetto strategico dell'Ateneo di Bologna "Governare la paura. Dal moderno dominio delle passioni alle politiche della sicurezza e alla gestione del rischio nell'era globale", si chiude con un'intervista al romanziere, in cui emerge significativamente il ricco panorama linguistico che caratterizza la sua scrittura, soprattutto *Sea of Poppies*, un romanzo stratificato e calibrato attraverso «il lascari, il pidgin, il bengali, e i diversi *englishes*» (182). Si tratta quindi di un contesto in cui le lingue interstiziali arricchiscono l'inglese quale codice di espressione postcoloniale, ma anche come strumento di comunicazione fra popoli e culture, o di denuncia di quegli episodi spesso marginalizzati dai giochi dei potenti, come l'enorme commercio di oppio gestito dagli inglesi, una sorte *ante litteram* dell'attuale guerra per il petrolio o altre risorse. Attraverso le alchimie della lingua, quindi, Ghosh ancora una volta evidenzia la scrittura come atto sociale e impegno civile per scuotere le coscienze e le comunità. ■

Alice Mazzotti

Vivere di passione, pluralità di Saintetés e Hantises (dai numeri 9 e 10 della rivista *Ponts/Ponti*, LED ed., 2010)

.....

La rivista *Ponts/Ponti*, nei numeri 9 e 10 (pubblicati a giugno e novembre 2010 per Led edizioni), affronta le tematiche della "sainteté" e della "hantise": l'elemento che permette di collegare i due temi è

la costante presenza della passione nelle opere analizzate, passione intesa, per entrambe le tematiche, nelle due accezioni di grande sofferenza e profondo sentimento.

Gli articoli presi in considerazione sono i seguenti: *Saintetés d'Afrique*, di Liana Nissim, (p.15, *Ponts/Points* n°9); *Syncretisme de saintetés*, di Francesca Paraboschi, (p.35, *P/P* n°9); *Une voix qui perce le voile: émergence de l'écriture autobiographique dans "La Relation de 1654" de Marie de L'Incarnation*, di Alessandra Ferraro, (p.5, *P/P* n°9); *Sainte Philomène du Morne Pichevin*, di Marco Modenesi, (p.71, *P/P* n°9); *Carnevalesque et crépusculaire, un Ulysse de la fin de l'Histoire. La mélancolie du voyeur de et chez Conrad Detrez*, di Marc Quaghebeur, (p.13, *P/P* n°10); *Interroger la Lettre, ou la hantise logogriphe dans "Passage de larmes" de Abdurahman A. Waberi*, di Silvia Riva, (p.39, *P/P* n°10); *Retour au pays natal, espoir ou hantise chez les écrivains haïtiens de la diaspora*, di Alba Pessini, (p.65, *P/P* n°10); *Hantise du présent, hantise du passé dans "Les derniers rois mages" de Maryse Condé*, di Simonetta Valenti, (p.83, *P/P* n°10).

In realtà, come sottolineato nell'introduzione che precede gli articoli dedicati alla *sainteté*, non si possono affrontare, in una rivista consacrata allo studio di letterature accomunate dalla lingua di espressione e pur tuttavia diverse, nate in ambiti e culture distanti, due tematiche complesse come quelle proposte senza renderle plurali: negli otto articoli considerati, quattro per tematica, la *sainteté* e la *hantise* vengono analizzate in romanzi con ambientazioni differenti e, necessariamente, si trasformano in concetti fluidi, plasmabili tanto da essere presenti, con sfaccettature diverse, in ognuno degli ambiti

culturali presi in considerazione. La rivista stessa definisce le tematiche a cui i due numeri vengono dedicati: *Saintetés* e *Hantises*, scegliendo di abbandonare il singolare per mettere in evidenza come, su uno sfondo di uguaglianza, emerga nettamente la pluralità e ricchezza delle differenze.

La santità è il punto d'arrivo di un percorso complesso, fatto di difficoltà e rinunce, ma in cui l'uomo non è mai solo perché percepisce accanto a sé la presenza del divino. La (o le) divinità che accompagnano chi segue questo cammino sono un esempio di vita: seguire la via tracciata porta l'uomo a condividere una parte della perfezione che appartiene al divino e lo avvicina alla santità.

La vocazione è una chiamata, una voce interiore che sovrasta la razionalità e lascia che sia la passione a dominare e, se la voce che chiama è quella di un dio, non sempre c'è possibilità di scelta: dedicare la propria vita a seguirne i passi e i dettami al meglio o, in caso contrario, subire le possibili conseguenze.

La passione accompagna la quotidianità di chi risponde alla chiamata e ne condiziona le azioni, è una forza che spinge l'uomo al di fuori di sé stesso e lo trasforma in strumento a beneficio dell'altro, della comunità, permettendogli, nello stesso tempo, di dare un senso alla propria vita.

Liana Nissim, nell'articolo intitolato *Saintetés d'Afrique*, mette in relazione tra loro tre romanzi di ambientazione africana, scritti da autori originari dei posti narrati: *Shaba deux* (1989), del congolese Valentin.Y. Mudimbe; *La nièce de l'imam* (pubblicato nel 1994, ma scritto prima del 1991), di Alpha Mandé Diarra, originario del Mali; *L'initié* (scritto tra il 1960 e il 1966 e pubblicato per la prima volta nel

1979, nel 2003 esce una nuova edizione del testo riveduta e corretta dall'autore), di Olympe Bhêly-Quenum, originario del Benin.

L'accostamento è interessante perché i testi scelti, pur ambientati in stati diversi, condividono il peso lasciato dalla storia e una forte propensione al sacro: come afferma Amadou Hampaté Bâ, citato da Nissim, le religioni animiste preparano, predispongono l'uomo africano all'accettazione del soprannaturale e alla convivenza con le forze creatrici dell'universo, rendendo propizio l'incontro con le religioni rivelate.

Il concetto di sacro è univoco, eppure nei romanzi i tre protagonisti affrontano il cammino che li avvicinerà alla santità secondo la concezione propria alla loro cultura, raggiungendo quindi *saintetés* apparentemente differenti, come evidenziato dalla scelta del plurale nel titolo dell'articolo; in realtà però, pervasi dalla fede, i tre agiscono perseguendo la perfezione del proprio dio che, pur rappresentato in culture diverse da entità con nomi molteplici, mostra di avere sostanzialmente sempre la stessa forma e trasmette un esempio di vita comune, anche se applicato, nel quotidiano, a contesti distanti.

La passione data dalla fede accomuna i protagonisti, tutti impegnati in un percorso difficile, di solitudine, abbandono e incomprendimento: Dio cristiano, Dio musulmano o Divinità di un credo animista, in ogni caso ognuno di loro crede in un dio che chiede di affrontare l'odio con l'amore, chiama l'uomo a farsi strumento della sua volontà e a donarsi al prossimo, chiede di offrire la propria vita, anche fino al martirio.

L'esperienza di una suora cattolica impegnata come infermiera in un luogo di violenti scontri, mossa dal-

la fede e capace di seguire le orme di Cristo fino a farsi capro espiatorio a beneficio della comunità; una moglie devota, che non mette in dubbio mai i dettami della religione islamica, capace di accettare umiliazioni e sofferenze con una serenità inscalfibile, capace di perdonare spontaneamente l'imperdonabile e che, dopo essere stata ripudiata senza colpa, viene uccisa dal marito accecato dall'odio; un medico che ha conosciuto i segreti dell'iniziazione e la cui missione è dedicarsi a chi soffre, agendo per il bene e mantenendosi un uomo puro, capace di elevare il suo spirito oltre ciò che è materiale: grazie all'accostamento tra i diversi percorsi vengono messe in risalto le qualità che accomunano i personaggi. Tutti conducono una vita di solitudine, percepiscono di essere diversi da chi li attornia e attraversano momenti di profonda sofferenza: la serenità, data dalla fede e dalla consapevolezza di avere uno scopo nella vita, accompagna i tre personaggi lungo il loro percorso. L'umiltà, la comprensione dell'altro e la capacità di perdono nascono dalla fede, dal sentimento di forza e amore che li possiede e permette loro di agire concretamente per il prossimo, mentre osservano le realtà dal loro complesso punto di vista beato.

L'articolo di Francesca Paraboschi, *Syncretisme de saintetés*, si occupa di Monsieur Baly, protagonista del romanzo *Saint Monsieur Baly* (1973) di William Sassine, del suo percorso verso la santità e verso una nuova e personale consapevolezza religiosa.

Anche Monsieur Baly diventa santo perché, come i personaggi visti in precedenza, affronta le prove che la vita gli propone con una fede incrollabile, una passione verso il prossimo e verso l'esistenza stessa

che lo spinge alla realizzazione del suo sogno: costruire una scuola per tutti, perché anche i più deboli abbiano la possibilità di conoscere e capire così il proprio presente, di progettare consapevolmente un futuro attraverso un'accresciuta fiducia in sé stessi.

Il suo sogno è una missione, la risposta a una voce interiore che permette al protagonista di superare le pesanti vessazioni cui è sottoposto perché incompreso.

Nell'articolo di Nissim è l'accostamento di tre romanzi, in cui i protagonisti hanno fedi diverse, a mettere in luce i molti aspetti comuni delle loro vite e, attraverso quest'accostamento, l'esistenza di un'unica possibile via verso la santità.

Nell'articolo di Paraboschi, invece, è in Monsieur Baly che si uniscono *saintetés* di credo diverso, a dimostrazione dell'impossibilità di distinguerle.

L'autore del romanzo cita la Bibbia, il Corano, s'ispira all'agiografia, e la sua vasta conoscenza delle religioni gli permette di costruire un protagonista che prega rivolgendosi ad Allah, ma che soprattutto persegue il bene con fervore, al di là di qualsiasi credo religioso.

L'articolo, attraverso l'analisi dei riferimenti delle citazioni più o meno esplicite presenti nel testo, mostra come Monsieur Baly pensi e agisca come pensavano e agivano santi sia cristiani che musulmani, dimostrando così, di nuovo, la possibilità di seguire una sola via verso la santità, oltre le religioni, le epoche e i contesti.

Nell'analisi che accompagna ognuno dei romanzi, è costantemente rimarcata l'opposizione tra bene e male: le qualità positive dei protagonisti, qualità che li rendono esempi di vita fuori dal comune, sono poste così in risalto dai contesti negativi che circondano le loro

azioni; anche se le difficoltà a cui sono chiamati mettono a dura prova tenacia e resistenza, la scelta del bene sul male non è mai messa in discussione dai personaggi e la tentazione, nelle loro vite, non ha nessuna possibilità di vittoria, perché si scontra con la solida barriera della fede, fatta di profonda passione.

Nei due ultimi articoli che approfondiscono il tema delle *Saintetés* (*Une voix qui perce le voile: émergence de l'écriture autobiographique dans "La Relation de 1654" de Marie de L'Incarnation*, di Alessandra Ferraro e *Sainte Philomène du Morne Pichevin*, di Marco Modenesi) si trovano, per quanto riguarda il tipo di percorso affrontato dai protagonisti dei testi analizzati, tutti gli aspetti presenti nei romanzi visti in precedenza: le caratteristiche di chi è mosso dalla fede sono ancora una volta comuni, nonostante non sia più l'Africa a rappresentare lo spazio geografico e culturale in cui agiscono i personaggi, né il luogo in cui hanno radici gli autori da cui questi nascono.

Modenesi si occupa di *La Vierge du grand Retour* (1996), di Raphaël Confiant e mette in evidenza la presenza, nella trama, di una chiesa corrotta e pronta a ingannare il popolo e allearsi con i più forti. Il testo è ambientato in Martinica e il personaggio principale, la donna che percorre a modo suo l'unica via possibile verso la santità, è una prostituta.

L'articolo dimostra come il romanzo privi di sacralità ciò che viene considerato sacro, a partire dalla Bibbia, fonte della rivelazione, lasciando però emergere, nello stesso tempo e con rispetto, la sincera e gioiosa devozione del popolo.

A nessuno è negata la possibilità di avere un rapporto privilegiato con Dio e Philomène, prima donna della creazione secondo una bibbia

locale creata da Confiant, una sorta di Eva nera dispensatrice d'amore, ne è la prova.

Philomène attraversa una fase di abbandono e disperazione dopo la morte del suo grande amore, è inoltre perseguitata a causa della sua professione e giudicata da chi, pur diffondendo i principi cristiani di perdono e comprensione, non è chiaramente in grado, nel suo caso, di applicarli.

Il contrasto che si crea tra il comportamento dei rappresentanti ufficiali di Dio sulla terra e quello di una semplice donna del popolo, dimostra come il cammino verso la conquista di una parte della perfezione divina non sia legato all'ufficializzazione della propria vocazione, ma si basi essenzialmente sulla scelta di una vita fatta di percezione e condivisione dell'amore di Dio, al di là dai mezzi pratici scelti, nel quotidiano, per diffondere questo sentimento totalizzante.

Philomène è una prostituta che diventa santa senza passare attraverso la redenzione, perché non ce n'è bisogno: la sua vita è passione verso l'altro e verso un Dio che dialoga con lei, le appare e la rende capace di compiere miracoli.

Modenesi mostra come, nel testo di Confiant, le esperienze della protagonista siano ispirate, in modo esplicito e volutamente parodico, agli accadimenti riportati dalla Bibbia e come, grazie a questo accostamento, il Testo Sacro, calato nel contesto locale e quotidiano, subisca un abbassamento avvicinandosi all'umano; nello stesso tempo, Philomène si trova a vivere un percorso inverso, in cui l'accostamento della sua vita a quella dei santi, o di Cristo, la elevano verso il divino: capace di un incontro mistico con Dio e di compiere miracoli, di conquistare quindi la fiducia del suo popo-

lo, spesso ingannato dai potenti e profondamente legato a pratiche superstiziose che invadono facilmente il sacro, Philomène rimane comunque una donna normale, spinta dal suo immenso amore a donarsi per diffondere speranza e gioia di vivere.

La passione, l'amore incondizionato è quindi forza e condizione sufficiente per intraprendere, senza averne consapevolezza in vita, la via per la santità, possibile in qualsiasi ambito culturale e luogo fisico. Nei quattro articoli ripresi in questo testo, la costante è il sentimento che pervade e condiziona tutti i personaggi analizzati, chiamati a donarsi, amare e a trovare così, nonostante le incomprensioni e le sofferenze subite, un significato alla propria vita.

Il lavoro di Ferraro, infine, consente di osservare un esempio di santità da vicino, attraverso lo studio dei testi di Marie de l'Incarnation, religiosa vissuta nel XVII secolo e beatificata nel 1980. Marie, di origine francese, sceglie di passare la seconda metà della propria vita in un convento della Nouvelle France, portando la forza della sua fede nella colonia e dedicandosi completamente al Dio in cui crede.

Non solo l'accostamento di questo articolo agli altri già visti è rilevante perché permette un confronto tra l'esperienza di Marie, esperienza reale, e quella dei protagonisti dei romanzi analizzati, ma lo è anche perché consente di osservare come di nuovo, pur spostando il contesto e l'epoca, il fervore della passione che anima il futuro santo abbia sempre le stesse caratteristiche di fondo e sia la costante del percorso verso Dio.

Un altro aspetto, trattato largamente da Ferraro, e che merita di essere considerato, è quello della presenza di una scrittura autobio-

grafica particolare, poiché la religiosa, attraverso le sue memorie, non può e non vuole mostrare sé stessa: la scrittura è per lei un'imposizione, un dovere che assolve con riluttanza, combattendo contro l'umiltà che le impedisce di mettersi in risalto.

Marie descrive il proprio itinerario spirituale in un percorso di cui non è mai la sola protagonista, perché, in primo piano, nella sua vita come nelle sue memorie, c'è soltanto Dio, e Dio è anche l'autore di ciò che lei scrive: posseduta dal suo amore, Marie si considera uno strumento nelle mani divine, niente più che un tramite tra il cielo e la terra.

Proprio il tema della scrittura permette di mettere in luce un aspetto fondamentale nell'accostamento delle tematiche *Saintetés/Hantises*: mentre Marie si realizza nel suo rapporto con Dio e non ha bisogno di mostrarsi attraverso le parole, i protagonisti dei romanzi analizzati nel numero di *Ponti/Points* dedicato alle *hantises*, hanno tutti l'esigenza di esporsi e utilizzano l'arte, non soltanto la scrittura, come necessaria manifestazione di sé.

La *hantise* è, come illustrato nell'introduzione che precede i quattro interventi, la presenza di un'idea fissa, che si fa strada in continuazione tra ogni altro pensiero e condiziona, con la sua presenza costante, la vita di chi, ossessionato, cerca di liberarsene o convivere.

Un'ossessione accompagna la quotidianità e può diventare una forza che condiziona scelte ed emozioni e chi ne è vittima, diversamente da chi vive avvicinandosi alla santità, non è spinto ad agire dalla passione, ma dal peso di un pensiero ingombrante, assillante.

Mentre la *sainteté* promette un percorso difficile ma luminoso perché

rischiato dalla fede, un cammino che permette di cercare e trovare il proprio posto tra gli altri, la *hantise* porta invece l'uomo a ripiegarsi su sé stesso, a cercare in sé, nel proprio passato e nei propri luoghi, una risposta che possa liberarlo, lo chiama alla ricerca come una voce interiore impossibile da ignorare.

Anche il tema delle *Hantises* è preso qui in considerazione, come quello delle *Saintetés*, al plurale, rispecchiando così la pluralità delle personalità umane e la molteplicità delle reazioni possibili di fronte agli eventi quotidiani e alla storia. Negli articoli di Quaghebeur, Riva, Pessini e Valenti, le ossessioni vissute dai protagonisti dei romanzi analizzati sono simili, generate da cause simili per ogni esperienza narrata, nonostante i romanzi siano ambientati, per la maggior parte, in posti diversi tra loro.

La costante che accomuna i protagonisti è che ognuno di loro ha un conto in sospeso sia con la Storia in generale, sia con la propria storia personale e tutti sono alla ricerca di una risposta che possa placare l'ansia generata dalla loro ossessione; tutti rincorrono una parte di sé stessi e gli autori di questi personaggi condividono la loro ricerca con i protagonisti che hanno creato, muovendo i personaggi per osservarsi forse meglio.

Nel bisogno di espressione dei protagonisti creati da Detrez, Waberi, Phelps, Laferrière, Ollivier e Condé, c'è una parte innegabile dei loro autori, elemento che permette di osservare l'ossessione scavalcando i limiti del romanzo, trasformatosi in strumento effettivo di sfogo, nella risposta a un bisogno.

In *Carnevalesque et crépusculaire, un Ulysse de la fin de l'Histoire. La mélancolie du voyeur de et chez Conrad Detrez*, Marc Quaghebeur analizza le ossessioni del narratore-protago-

gonista in *La mélancolie du voyeur* (pubblicato postumo nel 1986), libro testamento di Conrad Detrez, in cui il narratore si confonde a tratti con l'autore in un'autobiografia non tradizionale, mascherata da romanzo.

Le *hantises* presenti sono legate all'origine dell'autore, nato e cresciuto in Belgio, nazione ai margini della storia e divisa dall'uso di più lingue, ma anche, per il narratore-autore, territorio dell'infanzia e dei ricordi più intimi. Quaghebeur rileva la presenza di un'angoscia identitaria in Detrez, un desiderio di riconoscimento per le particolarità del suo paese, da considerare come entità distinta, politicamente e culturalmente, dalla Francia.

L'articolo mostra come nel romanzo, tra riflessioni, immagini poetiche e metaforiche che s'imprimono nella mente come una fotografia, racconti di viaggi diversi, che portano il protagonista a spostarsi in luoghi lontani tra loro e a cercare di vivere ognuno di questi, l'*hantise* predominante sia quella legata alla Storia, al presente e all'incerto futuro dell'Europa appena uscita dalla Seconda Guerra Mondiale.

Il protagonista-autore è inoltre malato e sa di essere destinato a morire: nel suo libro-testamento quindi il narratore vive anche l'umana paura della morte e la conseguente ossessione che lo spinge a ricordare, rivivere il passato nella sua mente, fino a costruire una fortezza di ricordi, una geografia personale in cui cercare, come un *voyeur*, solamente la bellezza, tra malinconia, nostalgia e riso.

La scrittura è il mezzo scelto da Detrez per scandagliare le sue paure e, nello stesso tempo e come per molti altri, per eludere la morte.

Con Silvia Riva, in *Interroger la Lettre, ou la hantise logogriphé dans*

"Passage de larmes" de Abdurahman A. Waberi, il teatro delle azioni si sposta nuovamente in Africa, a Gibuti, città natale di Waberi e luogo in cui è ambientato il testo preso in considerazione: *Passage de larmes* (2009).

L'articolo concentra l'analisi su un aspetto che permette di avvicinare l'esperienza di alcuni dei protagonisti di Waberi a quella dei personaggi che percorrono la via verso la santità: l'importanza della parola, non soltanto trasmessa e ascoltata, ma soprattutto parola fatta propria e condivisa.

I Testi Sacri sono per i fedeli la Parola di Dio, fonte di verità a cui affidarsi ed esempio da seguire e diffondere attraverso la comunicazione; anche nel romanzo la comunicazione ha un ruolo di primo piano, la trasmissione di idee e di esperienze attraverso la lettura, la scrittura e il dialogo, è fondamentale nella ricerca della verità e così potente da creare una rete di voci capace di cambiare il punto di vista di chi non riesce a sentirsi libero.

Non a caso, nel romanzo, il Corano ha grande importanza per Djamel, uno dei due protagonisti, due gemelli; sceglie inizialmente di perdere la libertà per la sua fede, per capire, dopo il ritrovamento e la lettura del Libro di Ben, di voler dedicare la vita a predicare proprio l'importanza della libertà che, in carcere perché legato a una setta fondamentalista, si pente di aver perduto. Il testo ritrovato, scritto da un anonimo in una cella con mezzi di fortuna e nell'urgenza di comunicare la propria verità, è il racconto dell'incontro tra l'autore dello scritto e Walter Benjamin: il filosofo tedesco rappresenta nel romanzo di Waberi un esempio di vita, la guida a cui affidarsi per raggiungere la propria verità e libertà e, nello stesso tempo, una presen-

za comune nella vita dei due fratelli, ormai divisi da anni.

La scrittura nel romanzo è plurale, l'insieme di caratteri e voci diverse la rendono, come sostiene Riva, nomade attraverso lo spazio e il tempo, difficile spesso da decifrare e rendere così propria: ma, per i personaggi di Waberi, la parola compresa si trasforma in una guida fondamentale nella diffusione delle verità di cui l'uomo è alla costante e ossessiva ricerca.

Se l'*hantise* più significativa riguarda quindi questa ricerca, non mancano comunque in *Passage de larmes* altre *hantises*, che condizionano soprattutto la vita di Djibril, fratello di Djamel, e che dipendono dal suo abbandono dei luoghi dell'infanzia: una ferita che si riapre quando il protagonista, ormai stabilitosi negli Stati Uniti, torna a Gibuti per lavoro e lo assale un'inattesa nostalgia, che genera ricordi distanti e perduti, ormai ridotti a luoghi della mente.

Riva ricorda che, nella letteratura di Waberi, originario di Gibuti e vicino ai suoi personaggi, si trovano tre grandi costanti: la questione dell'esilio, il tema del nomadismo e il paesaggio mentale legato alla sua terra.

Nell'articolo di Alba Pessini, *Retour au pays natal, espoir ou hantise chez les écrivains haïtiens de la diaspora*, l'ambientazione dei romanzi analizzati si sposta ai Caraibi, precisamente a Haiti, isola in cui fanno ritorno dopo anni, e per motivi diversi, i protagonisti di: *Les Urnes Scellées* (1995), di Émile Ollivier *La Contrainte de l'inachevé* (2006), di Anthony Phelps; *Pays sans chapeau* (1997) e *L'Énigme du retour* (2009), di Dany Laferrière.

Haiti ha una storia differente da quella delle altre colonie francesi, perché l'isola conquista l'indipendenza dalla Francia all'inizio del

XIX secolo e, in questo modo, si ritaglia una parte propria nella Storia. Se nel romanzo di Maryse Condé, *Le derniers rois mages* (1992), al centro dell'analisi di Simonetta Valenti in *Hantise du présent, hantise du passé dans "Les derniers rois mages" de Maryse Condé* il protagonista, originario della Guadalupa e trasferitosi negli Stati Uniti per sfuggire la miseria della sua vita, è ossessionato dalla complessa ricerca delle proprie radici, i protagonisti dei testi di ambientazione haitiana non vivono invece la stessa ansia, non sentono il bisogno di rivendicare un'appartenenza.

Le *hantises* che assillano tutti i personaggi sono però generate, in ogni caso, dal legame desiderato e impedito con la terra dell'infanzia. Ollivier, Phelps e Laferrière sono veramente costretti ad andarsene da Haiti a causa della violenta dittatura che l'isola ha sopportato per un trentennio; il racconto del ricongiungimento dei loro personaggi con i luoghi lasciati anni prima sembra essere una confessione sfogo che viene dal profondo degli autori stessi e ne rispecchia sentimenti e timori.

La *hantise* del ritorno non è priva infatti di paure e i personaggi dei romanzi considerati da Pessini, che siano o meno narratori della propria storia, descrivono il rientro in un luogo chiaramente amato, come problematico per più ragioni: tutti descrivono i posti ricordati come invasi da uno squallore difficile da tollerare, che stona con i loro ricordi; ma il paese natale può esistere ormai soltanto tra i ricordi, dove è stato gelosamente conservato, perché non solo lo spazio fisico è cambiato negli anni, ma chi se n'è andato non ha nemmeno più i mezzi per comprendere e accettare la mentalità di una società ormai tanto distante ed enigmatica.

Come nel romanzo di Waberi, anche i protagonisti haitiani di cui parla Pessini sono alla ricerca di una verità che possa liberarli dall'ossessione, dal senso di estraneità provato al loro ritorno nell'isola, e scelgono di ascoltare le spiegazioni della gente del posto, per comprendere e comprendersi, anche se inutilmente.

Anche la scrittura o, in ogni caso, la manifestazione artistica, è presente nella trama dei testi di Phelps e Laferrière come una necessità dei protagonisti, un ossessivo bisogno di sfogo dei propri sentimenti e, nello stesso tempo, l'unica opera di ripristino possibile per il loro mondo dei ricordi ormai perduto. Il protagonista del romanzo di Maryse Condé, è ossessionato, come dice il titolo dell'articolo di Valenti, sia dal presente, perché si sente un mediocre, incapace di stringere rapporti, che dal passato, incerto e forse mitizzato, della sua famiglia.

Spéro, aspirante pittore senza talento, marito per convenienza e padre assente, vive nella costante convinzione della propria inferiorità, ossessionato dall'idea di essere un fallito e incapace di reagire concretamente.

Il protagonista si sente ormai un estraneo nel suo presente, esiliato nel luogo in cui ha scelto di trasferirsi per lasciare l'isola della sua infanzia e, per quanto desideri tornare indietro, non riesce ad accettare di poter tornare a mani vuote, come un fallito, nella terra abbandonata anni prima con la convinzione di fare fortuna; nega quindi a sé stesso la possibilità del ritorno, esiliandosi anche dai luoghi del suo passato.

L'esilio dal passato non è solo legato allo spazio geografico in cui non fare ritorno: per Spéro, cresciuto con la convinzione di appartenere

alla discendenza di un potente Re-Dio africano e di non essere, quindi, erede di anonimi schiavi, scoprire di non avere nessuna prova delle sue convinzioni e rassegnarsi a non conoscere la verità sulle sue origini è la causa di una rottura con il passato dolorosa e definitiva.

Condé crea un personaggio statico, non in grado di reagire al malessere che lo assilla: Spéro, che non riesce nemmeno a utilizzare la pittura come sfogo, è destinato, secondo Valenti, a una lotta interiore costante, a un conflitto tra rifiuto e desiderio di conoscere la verità circa le sue origini, una lotta senza speranza di soluzione e destinata solo a generare in lui rimorsi e ansie.

Le storie di *hantises* e *saintetés* presentate negli articoli visti, permettono un accostamento tra le due tematiche sulla base della presenza, per tutti i protagonisti dei romanzi trattati, di una forza più potente dell'uomo, capace di condizionarne la vita e determinarne le azioni.

La passione nata dalla fede muove i passi di chi percorre la via verso la santità, è un sentimento positivo che spinge i protagonisti ad agire e consente loro di sopportare con convinzione incrollabile qualsiasi difficoltà e vessazione.

I personaggi vittima di una o più ossessioni sono, nello stesso modo, spinti da una forza che chiede loro prepotentemente di trovare una risposta e annullare così l'ossessione stessa. La passione che li domina è quindi altrettanto violenta, ma diversa perché per il santo, per quanto chiamato a un percorso complesso, la passione ha soprattutto la forma dell'amore di dio e lo porterà alla beatitudine della vita eterna.

Se chi arriva alla santità cammina nella verità rivelata ed è sicuro, anche se sempre messo alla pro-

va, perché ha una guida da seguire lungo il suo percorso, chi lotta contro le proprie ossessioni si pone la ricerca della verità come obiettivo e ha bisogno di trovare una guida che lo aiuti a comprendere e placare ansie e timori, o

uno sfogo, come la scrittura o la pittura, per sopportare il peso della passione che porta dentro.

Spéro, ultimo personaggio incontrato, l'unico che non riesce ad affrontare le proprie paure e si rassegna a patire l'ansia che de-

riva dalle sue ossessioni, può essere forse paragonabile a chi, pur sentendo la chiamata del suo dio, si rifiuta di rispondere, scegliendo di accantonare la passione che lo brucia e condannandosi così a non avere pace. ■



Massimo Brunzin

**AA.VV., *Relire Abdoulaye Sadj*,
“Interculturel Francophonies”,
(testi a cura di Cheikh M.S. Diop)
15, 2009, pp. 250**

Di sicuro interesse è la rilettura dell'opera di Abdoulaye Sadj condotta da un gruppo di studiosi riuniti nel recente numero di “Interculturel Francophonies” curato da Cheikh M.S. Diop. Autore senegalese (1910–1961) tra i primi a denunciare la colonizzazione e fra i padri della Negritudine, collabora fin dagli esordi con la storica rivista “Présence Africaine” ed è all'origine di un'importante opera scolastica di divulgazione della cultura tradizionale di cui restano diverse tracce fra le quali una raccolta di “contes animaliers”, *Leuk-Le-Lièvre*, in collaborazione a L.S. Senghor. Sadj viene tuttavia ricordato prevalentemente come l'autore di due romanzi di ambientazione urbana e coloniale, *Nini, mulâtresse du Sénégal* (1947) e *Maïmouna* (1958), in cui vengono rappresentate le speranze e le disillusioni di due giovani *mulâtresses* a Saint Louis. Curioso è il destino critico di que-

sto autore, che di rado incontra interesse, tutt'al più menzionato da storici della letteratura subsahariana quali J. Chevrier e L. Kesteloot che accennano rapidamente all'opera in capitoli quali *Naissance d'une écriture* o *L'écrivain et la tradition* e che vedono in Sadj al massimo uno di quegli scrittori «qui puisent leur inspiration et leur style dans le folklore africain et transcrivent en français des contes et des poèmes de leur pays». Ora va detto che all'epoca coloniale gli ambiti dove un africano riusciva a esprimere il proprio disaccordo alle politiche del regime erano decisamente ristretti: mancava l'accesso a cariche istituzionali e ai media dell'epoca e perciò le critiche avvenivano in genere in luoghi meno controllati dalla censura, ovvero il testo poetico e narrativo dove – diversamente da quanto avverrà in seguito – le considerazioni non erano mai comunque rese esplicite.

In questo senso, una lettura più attenta dell'opera di Sadj offre spunti notevoli. Ne sono l'esempio i dodici contributi presenti nel numero 15 di “Interculturel Francophonies” fra i quali vogliamo elencare in rapida successione

l'analisi di Claude Blachère sulle due versioni di *Nini, mulâtresse du Sénégal*, riscritto a distanza di pochi anni (1947 e 1958) e in cui si dimostra attraverso lo studio delle varianti quanto il mutato contesto storico sia occasione per correggere la prima distorta rappresentazione dell'universo africano. Sempre a proposito di *Nini...*, Magatte Ndiaye studia la relazione che intercorre fra la “negrophobie” della protagonista – una “mulâtresse” di Saint Louis – e l'espansione delle politiche discriminatorie e segregazioniste di stampo coloniale. Lamarana Diallo opera un'analisi della dottrina assimilazionista coloniale e studia il quadro ideologico sottostante il rifiuto e la chiusura di *Nini* nei confronti della comunità nera. Cheick Sakho insiste ancora sul tema dell'interculturalità durante il periodo coloniale e indaga sullo statuto dei *métis* in relazione alla comunità africana e a quella francese.

In modo non dissimile, anche il secondo romanzo di Sadj, *Maïmouna*, porta gli studiosi ad affrontare la questione del conflitto culturale fra la popolazione indigena e quella francese: Alioune Diaw analizza le modalità attraverso le quali l'elemento estetico del personaggio –

la bellezza – condiziona la sua evoluzione sociale nel nuovo ambiente urbano mentre Marcel Nouago studia il tema dell'identità in un'ottica psicanalitica e vede nel fallimento del percorso di Maïmouna il risultato di una quête distorta di un'alterità impossibile.

Per Moustapha Tamba, Sadjì è da salutare come il primo sociologo senegalese. Malick Ndiaye si concentra sulla dimensione realista e sul discorso della verità in quanto valore fondante della sua opera narrativa. Cheick Diop focalizza il suo studio sul sapere storico e la funzione didattica nell'opera dell'autore, Boubacar Camara sulle origini endogene del discorso poetico, Cristina Brambilla sulle molteplici eredità culturali tra Africa e Occidente. Infine Frédéric Mambenga sottolinea l'appartenenza dello scrittore all'élite coloniale denunciandone nel contempo l'azione civilizzatrice. ■

Itala Vivan

**Yewande Omotoso, *Bom Boy*,
Modjaji Books, Cape Town, 2011,
pp. 255**

Bom Boy è il sorprendente risultato della prima prova narrativa di Yewande Omotoso, figlia del noto romanziere e drammaturgo nigeriano Kole Omotoso, cresciuta un po' nell'isola materna di Barbados, un po' in Nigeria, un po' a Londra e poi soprattutto in Sudafrica dove la sua famiglia è approdata dopo la fine dell'apartheid e dove Yewande ha compiuto gli studi ed è diventata architetto. Una vera giramondo, insomma, nella miglior tradizione dei molti intellettuali africani inseguiti dalle vicende po-

litiche dei loro paesi d'origine e di adozione, e sempre alla ricerca di una nuova casa che sappia anche d'antico, cioè dell'Africa natia; una giovane donna ormai ben radicata alle pendici della Table Mountain e tuttavia posseduta da un immaginario colmo di memorie e figure appartenenti ad altri orizzonti e a tempi stratificati nella coscienza culturale.

Non è quindi un caso che il suo romanzo d'esordio offra nel protagonista Leke Denton (nome di adozione) un personaggio sradicato e dall'ascendenza multiculturale che lungo la traccia di un classico *Bildungsroman* si sviluppa in un giovane chiuso e ritroso, difficile e apparentemente anche un po' disturbato, una sorta di uomo senz'ombra: uno a cui è stato sottratto qualcosa di invisibile e tuttavia essenziale.

Leke viene allevato da una coppia senza figli, i Denton, e ha un fortissimo legame con la madre putativa Jane, senza conoscere la madre naturale Elaine che è stata costretta ad abbandonarlo in fasce per le condizioni di estrema difficoltà in cui si era trovata dopo l'arresto e la condanna del compagno Oscar, di nazionalità nigeriana, inghiottito da un carcere sudafricano. Il piccolo viene privato di un padre che sarebbe certamente stato amorevole e che langue dietro le sbarre, scrivendo lettere a un figlio che non conoscerà mai, nelle quali racconta le storie della sua Nigeria, dei suoi miti e delle sue tradizioni. Il padre adottivo Marcus non viene mai accettato da Leke la cui psiche reagisce con chiusure sempre più forti agli impulsi anche bruschi della realtà circostante. Il giovane scivola gradatamente in comportamenti asociali, diventa cleptomane e avvia delle pratiche di stalking che

sembrano preludere a cose ancora più gravi e inquietanti, ma che comunque già di per sé lo isolano e lo gettano in uno stato di estrema tensione e disperazione. La trama risulta piuttosto complessa, anche se narrativamente ben architettata e risolta, mentre il nodo stretto dal conflitto interiore del protagonista si scioglierà con un'apertura agli affetti e all'accettazione di ciò che a lungo era sembrato ostacolare la crescita armonica e la maturazione del giovane.

Omotoso affronta il problema strutturale articolando una narrazione in contrappunto modale ricca di colorazioni e contrasti, intersecata anzi intessuta da dialoghi molto ben congegnati: opera di una Omotoso dalla doppia anima, di scrittore e anche di architetto, e di una persona, come direbbe Stuart Hall, dall'identità multipla. I personaggi sono tratteggiati con grande finezza, e così pure i rapporti che li legano l'uno all'altro, specialmente nel contesto della vita di coppia. Elaine e Oscar, Jane e Marcus, e alla fine Like e Tsotso, progrediscono ciascuno all'interno di situazioni relazionali, che sono quelle che più interessano all'autrice. I capitoli si legano alle singole storie individuali e sono contrassegnati secondo date che vanno da venerdì 13 luglio 2001 a mercoledì 19 febbraio 2013, però non sono necessariamente in sequenza cronologica, bensì seguono l'ordine psichico interno della vicenda di Leke e talvolta fanno un balzo all'indietro a date anteriori a a quel 2001, quando il protagonista compie nove anni e si trova a combattere contro «a thing [that] had begun to grow like a tree in Leke Denton's throat». Il regalo di compleanno avrebbe dovuto essere una gita in barca a vela, ma si riduce al suo controvalore simbolico: «Leke received his wish. They

bought him an atlas and a globe to place in his bedroom. Even though Marcus never took Leke sailing in life, in his dreams they travelled the seas». Anche se di fatto Leke non si sposta mai da Cape Town, nel suo immaginario viaggia, appunto, per mare e per terra.

Bom Boy, che ci si augura di vedere presto tradotto in italiano, non è solo un promettente esordio, ma piuttosto un romanzo già buono e maturo in se stesso, che conduce passo passo il lettore nei meandri di una psiche e di una città stratificate attraverso esperienze diverse: un vero romanzo postcoloniale, insomma, in cui l'Africa si articola in mille voci e si guarda crescere. ■

Itala Vivian

Mario d'Offizi, *Bless Me Father*, traduzione e cura di Raphael d'Abdon e Lorenzo Mari, postfazione di Federico Tulli, Compagnia delle Lettere, Roma, 2011, pp. 323

Il prezioso nuovo libretto che porta in Italia Raphael d'Abdon, dal Sudafrica dove attualmente vive e lavora, va segnalato per una molteplicità di aspetti positivi. Innanzitutto si tratta dell'autobiografia del poeta sudafricano di origine italiana Mario d'Offizi di cui d'Abdon aveva già presentato una breve scelta di poesie nella bella antologia *I nuovi semi-Peotsona* comparsa nel 2007 ed edita dalla medesima équipe che ora ci consegna *Bless Me Father*, sebbene con marchio editoriale diverso.

Il testo è scritto in tono piano e sereno, pur raccontando una vita costellata di aspre difficoltà e segnata da un rapporto a dir poco

difficile prima con il padre biologico italiano (prigioniero di guerra in Sudafrica e quivi rimasto dopo la fine del conflitto mondiale) e da un nuovo tragico rapporto "paterno" con il depravato Padre Orsmond che abusa sessualmente di lui alla Boys' Town. Mario d'Offizi srotola la sua narrazione mantenendo sotto controllo le emozioni e collocando la sua esperienza esistenziale nel quadro della storia e della cultura del Sudafrica dell'apartheid costruita nel segno della violenza. Così i rapporti umani dell'intera sua vita, l'avventura di combattente sudafricano in Angola a fianco dell'UNITA e contro il governo dell'MPLA eletto democraticamente, le sventure di una famiglia borderline, con il fratello rapinatore e suicida e la madre mentalmente instabile, la collaborazione con gruppi malavitosi di vario genere, e infine la decisione di portare alla luce le mille pieghe della storia sua e di altri ragazzi come lui vittime di abusi, diventano parte di un mondo più grande che è l'intero Sudafrica con le sue storture e i suoi profondi conflitti interni: un Sudafrica che ancora oggi appare intento a completare quella liberazione delle storie e degli animi iniziata con un bagliore accecante nel 1991. La cronaca di d'Offizi dimostra ancora una volta il bisogno di verità e rivelazione innescato nel suo Paese dalla fine dell'apartheid, e al contempo trasmette una sorta di impazienza per quanto ancora non è stato fatto: impazienza confermata dalla introduzione di d'Abdon che denuncia come la narrazione dei bianchi sia sinora venuta da privilegiati come Gordimer, Coetzee e Brink, e non abbia affatto esaurito il sottosuolo di dolore e sopraffazione di cui tanti sono stati vittime. Inoltre, posizionandosi dal Sudafrica, tale cronaca impli-

ca fortemente l'intero continente africano con un gesto autoriale di indubbia potenza espressiva e di chiarezza culturale e politica.

Come si è anticipato, la modalità espressiva adottata da d'Offizi è piana e *matter of fact*, controllata ma tutt'altro che spenta. Il testo si inserisce straordinariamente bene nel filone autobiografico sudafricano già così ricco di esempi di eccezionale interesse: genere nato ancora durante l'apartheid, ma enormemente cresciuto nel Nuovo Sudafrica e intento a costruire una storia diversa, fatta di mille storie sinora taciute.

Questo libro, tuttavia, si rivela pregevole e significativo anche per altri motivi. La nota dei due traduttori Raphael d'Abdon e Lorenzo Mari spiega di aver fatto un lavoro di "trasformazione" rispetto all'originale cercando di riprodurre i registri ritmici e anche utilizzando una antecedente traduzione "privata" fatta da Sergio d'Offizi. L'introduzione di d'Abdon analizza la "poetica della marginalità" di questo autore che lo colloca accanto ad altre figure anche africane, e sottolinea come la sua vicenda di venti epitome delle pratiche di oppressione, sopraffazione e lavaggio del cervello cui venivano sottoposti bambini e giovani all'interno della cultura di matrice coloniale cui, come è noto, hanno ampiamente contribuito le chiese cristiane. Così questa dolorosa ma limpida autobiografia si allinea con altre storie di crudele violenza che ci vengono dall'Australia delle *lost generations* o dal Canada degli inuit. A corollario di ciò, l'edizione italiana offre una postfazione di Federico Tulli concisa e durissima sulle pratiche di abuso sessuale che hanno caratterizzato luoghi ove i bambini e i ragazzi avrebbero dovuto essere protetti, e diventavano invece facili

vittime di predatori che l'istituzione ecclesiastica implicitamente autorizzava e comunque proteggeva e occultava. Le osservazioni di Tulli risultano ben più agghiaccianti del racconto di d'Offizi, anche se la nostra memoria di lettori conserverà per sempre quella descrizione autobiografica in cui si vede il sedicenne Mario che va da Padre Orsmond per dirgli che non ne vuol più sapere degli incontri sessuali con lui: e per convincerlo gli dice di essere troppo interessato alle ragazze – dopo di che il Padre lancerà frecciate sarcastiche all'indirizzo dei ragazzi che hanno frequentazioni eterosessuali, come a confermare la funzione di modello pedagogico che egli è stato autorizzato a rappresentare nella formazione di quei giovani. ■

Carli Coetzee

“Figures & Fictions: Contemporary South African Photography” Various Artists at Victoria and Albert Museum (V&A)

The exhibition “Figures and Fictions: Contemporary South African Photography” showcases the recent work of 17 photographers living and working in South Africa, and their projects have been chosen on two grounds – because of the artists’ engagement with South Africa’s political and photographic past, and because they are photographs of people. The choice of works thus emphasises that the body in South Africa (its classification, its representation) has a particular history. But it also suggests that there are ways out of these traditions that have so long determined the way that South African bodies are lived and viewed.

The exhibition space is organised with opposite walls painted in dark purple and white, the works grouped by artist. Although a small booklet is handed out as one enters the exhibition, providing short biographies and project summaries of the 17 artists (also reproduced on the wall at the beginning of each artist’s section), the extensive catalogue is a much more engaging accompaniment to the exhibition.

The first work one encounters is by Pieter Hugo: *Pieter and Maryna Vermeulen with Timana Phosiwa*. The work forces the viewer to remember South Africa’s embodied past; the two ageing and broken white bodies cradling the healthy black infant in a nativity scene that heralds the new order. The reason for the choice of this work as the keynote piece seems to be that it summarises the passing of the old order (dominated by white bodies), and manifests the new. This is signified not only by the small and healthy black body but, significantly, by the connections between these bodies. The eyes of all three stare at the viewer (who is standing, of course, very close to where the photographer stood); they seem to be composing themselves for us, trying to please us.

On one level, then, the work can be seen as a fairly straightforward metaphor for things passing, the old order ending. Yet there are more bodies implicated in this image: the direct eye contact with the three subjects forces the viewer to consider also her own body and its relation to the subjects, as well as to consider that of the photographer. Their vulnerability makes us uncomfortable, forcing us to contemplate the intimate scene in which they allowed themselves to be photographed. Learning that the boy is not their adopted son,

but the child of their landlord, also allows us to read the image differently – and to confront us with our expectations of what this image might signify.

The exhibition unsettles and challenges the viewer’s position, and it is part of its intention to do so. In the interviews and artists’ statements that are included in the catalogue, we encounter a set of reflections on the camera and its histories in South Africa. Some of these traditions and histories concern what the pamphlet calls «the ethics and poetics of picturing people» – and of course also includes the ethics and poetics of consuming such pictures. The catalogue is not merely a collection of these positions; the individual artists’ pieces, read together with Tamar Garb’s illuminating discussion of these traditions, makes an intervention in the discussion. The catalogue collects the beginnings of a conversation about representing the body, one that can inform practice as well as theory.

Many works thematise identity as performance, often revealing an intimate connection between subject and photographer. Zanele Muholi’s work is described as visual activism: in a society where same sex relationships are enshrined in the constitution, the lived reality is often different. Her portraits draw on the conventions of portraiture, but the series “Faces and Phases” insists on the activist work that depicting, as well as viewing, can be. Hasan and Husain Essop talk of the lack of pictorial traditions in their Islamic childhood home, and in *Halaal Art* they perform versions of local Muslim life, creating a form which engages with precisely those rules against making this kind of art.

Zwelethu Mthethwa, photograph-

ing young men from the Shembe religious community in their colourful ceremonial dress, says in the interview included in the catalogue that he prefers his subjects to «look at the camera», to «return the gaze»: «That for me comes from the fact that in South Africa the gaze is a political thing. In South Africa, where black people were seen as non-citizens, they were not allowed to return the gaze, but for me when they stare back it's like they are saying, "I am here, I have the power to look at you. You are looking at me, but I am also looking at you"». Mthethwa's work critiques one-sided ways of looking, but importantly does not relegate these gazes to the past. The viewer, as she walks through, is held to account also for her responses to the work, and to the subjects' insistence on returning the gaze. Sabelo Mlangeni's work documents what the catalogue calls «overlooked subcultures and communities». But rather than drawing our attention to spectacle, he excavates the ordinariness and daily intimacies of the communities he depicts. Similar in intent is the work of Santu Mofokeng, in particular his series "Child-Headed Households", depicting the shifting relationships between siblings who live in domestic groups after the HIV-related death of their parents.

In the project that goes under the signature of Terry Kurgan, the work of a community of "street" photographers is documented. Kurgan has produced a map of Joubert Park, showing the location of photographic studios in the park, thus recognising the near-permanence of these photographers' presences in the park. Included in this section of the exhibition is a series of portraits of some of these

photographers, each holding his or her camera, and accompanied by text (as part of the image, not as a separate label) giving biographical information and how long they have been working in the park. An extra exhibit includes (in small format, and easy to miss unless one has read the catalogue first) unclaimed photographs by some of these artists; an unofficial archive of private memory. The project can be interpreted as a contribution to the history of photography, linked to Santu Mofokeng's series *The Black photo album/Look At Me: 1890-1950*.

Among the photographs by David Goldblatt included in this exhibition are two pairs of works interested in labour of another kind. Goldblatt has responded to (and photographed) the advertisements of artisans (tilers, painters, builders), and photographs both the advertisement and the man in his place of work. There are parallels with Goldblatt's own practice (and its insistence on the information included with each photograph) – a viewer familiar with Goldblatt's work may well relate the labour of the photographer to the labour of his subject. In this way, the photographs are much more than a documentation of itinerant workers; it can be read as a commentary on the significance of various kinds of labour and their histories in South Africa. Guy Tillim's and Graeme Williams's photographs attempt to find a visual language to express the unsettling gaze of which the exhibition wants us to be aware. In Williams's "The Edge of Town" series, images are framed and cropped to make them near unreadable, such as in *Marquard, South Africa* (2006) where a health information poster covers the face

of the man who seems to be the subject of the photograph. Guy Tillim's "Petros Village" series includes some photographs in which sticks, strings, and elastic bands are the main subject, the human presence sometimes only a limb on the edge of the frame.

In Berni Searle's self-portraits her face is veiled, the seeping colour of the paper flowers indicating a somewhat threatening absence. The works are arresting and engaging, but perhaps she gains the least of all the artists by being included in the collective argument of the exhibition. Searle's work uses her own body in a way that does not necessarily draw on traditions of portraiture, her often faceless self-portraits engaging with collective (and often suppressed) memories of the body. The interview with her in the catalogue, describing her working methods with polaroids, is illuminating in terms of how she sets up her works of art.

The series of anthropometric-style portraits by Roelof van Wyk, "Young Afrikaner – a Self Portrait", dominates the last wall of the exhibition. The portraits are hard to interpret, drawing at once on advertising images and their smooth beauty, and the typologies of photographers like August Sander. On one hand, the nakedness of the subjects (and the great expanses of pink skin) insists on a seemingly international language of "beauty" (an idea Jodi Bieber interrogates in her adjacent series). On the other, while the title insists that the series is informed by portraiture, its formal conventions of profile, back and side views encourages a contextualising gaze drawn from ethnography. Useful in this regard is a comment van Wyk makes in the interview in the catalogue, on traditions not only of representing

but of viewing. Looking at earlier anthropological images of South Africans, he says, it is possible to see not only humiliation and dehumanisation, but to meet the gaze of the people depicted and to see them as individuals with subjectivity and individuality. In many ways, he challenges the viewer to do the same with the “Afrikaner tribe” he is exploring here.

The collection of artists’ statements in the catalogue creates a new archive complementing (and interrogating) the visual works on display, and going some way towards theorising new ways of representing the body, and reflecting on those representations. These new positions are themselves often embodied. Zanele Muholi talks about the asymmetrical access white and black photographers have had to communities other than their own, in a paragraph about stealing and stolen glances; Zwelethu Mthethwa talks of the significance of the subject returning the gaze (and it is striking how many of the images in the exhibition do lock their eye on the viewer/photographer position), and the importance of the image

being exhibited in a large, life-size format (and presumably in galleries such as the present one). In this way, many of the photographers in the exhibition assume that their work will lead the viewer to question her own initial responses. The photograph that unsettled me the most was Pieter Hugo’s *Kwadwo Konado, Wild Honey Collector, Techiman District Ghana* (2005), a work that at first viewing so clearly referenced torture and pain. Reading the label, however, made it clear that the black plastic bag was the protective garment of a beekeeper, going about his ordinary work. Thus the viewer is forced to interrogate her own spectacular assumptions, and the exhibition insists on what Njabulo Ndebele has called the «rediscovery of the ordinary» – a text that informs the project in a number of ways. Viewed as a whole, these works are not a coherent group. However, that seems to be the intention of the curatorial project. The exhibition makes a number of references to the larger series these works are taken from, drawing attention to the fragmentary nature of what we see, and presenting an interven-

tion in the histories and traditions of thinking about and depicting the body in South Africa. On the V&A’s online channel of exhibition and collection-related material (http://www.vam.ac.uk/channel/people/photography/figures_and_fictions) are video interviews with some of the artists, as well as one with curator Tamar Garb, in which she talks autobiographically of the body and its histories, and also reflects on what she calls in the catalogue «the perfect tense»; the business of the past never over and done with. The exhibition insists on much that is new, in the way we look and are looked at; but it does this in a way that calls us to take note of the past and to account for our own relationship to these traditions. Framed as it is here in the V&A, the exhibition may be understood in ways that make it *just* possible to view as part of an unchallenging visit to a decorative arts museum; with the thought-provoking catalogue in hand, however, this is impossible to do. ■

This review originally appeared in South African online art publication www.artthrob.co.za



Franca Bernabei

Dionne Brand, *Ossuaries*, Toronto, McClelland & Stewart, 2010, pp.124

.....

A *Ossuaries*, l'opera di poesia più recente di Dionne Brand, pubblicata nel 2010, è stato assegnato nel giugno di quest'anno il Griffin Poetry Prize, uno dei premi letterari più prestigiosi del Canada (già nel 2002 *thirsty* era stata inclusa nella rosa dei finalisti). Un riconoscimento che si aggiunge alla nomina di Brand a Poet Laureate di Toronto nel 2009.

Da un punto di vista tematico, *Ossuaries* esplora, e spinge alle sue estreme conseguenze, il bilancio sconsolato sulla condizione del mondo avviato in *Inventory* (2006). Ma se lì era l'io poetante ad assumersi la responsabilità dell'inventario – nel senso gramsciano – della propria vita come prodotto del processo storico, qui questo bilancio è affidato alla voce e, alternativamente, al punto di vista, di una figura femminile, Yasmine. Di conseguenza, la struttura – prediletta da Brand – del “long poem” viene ad essere modificata. Se in *Inventory*

il testo era articolato in 7 parti separate tra di loro, alcune delle quali suddivise a loro volta in varie sezioni, formalmente e metricamente diversificate, qui è composto nella sua interezza da terzine (tranne un singolo ricorso al distico). Inoltre, la denominazione (“ossuaries”) e la numerazione progressiva delle 15 sezioni segnalano graficamente una relazione di continuità tra di loro. Continuità formale non vuol dire però sequenzialità narrativa: la modalità espressiva adottata (il “looking back” di Yasmine dichiarato fin dalla terzina che introduce il primo “ossario”) procede secondo una traiettoria disgiuntiva in cui spazio e tempo, topografia e cronologia, risultano irrilevanti, e dunque è nella contiguità, più che nella successione, degli “ossari” che il lettore può cogliere come le «fragile symmetries of gain and loss» (21) che rappresentano il bilancio di una vita vengano costruite e decostruite, inseguite e abbandonate.

L'io che parla (in prima persona) e di cui si parla (in terza persona), dicevo, è nettamente distinto dall'io poetante. Una distinzione che consente a Brand di mettere ulteriormente alla prova quanto affermava nel suo *A Map to the Door of No Re-*

turn (2001): «For some of us beauty must be made over and over again out of the sometimes fragile, the sometimes dangerous. To write is to be involved in this act of translation, of succumbing or leaning into another's body idiom» (193). Yasmine, con quel nome «like a music, with perfume on the end» (119) è, di fatto, membro di una cellula rivoluzionaria e, durante una rapina in banca, si è dimostrata pronta non solo a morire ma anche a uccidere (27). La sua reazione al crollo delle Twin Towers è spietata («she felt a joy innocent like butter open her» [25]; «it's done, someone had done it, someone, / had made up for all the failures, / she looked pitiless, at the rubble...» [26]; «but a glass of wine would do, a beer, a toke, / here's to the fatal future» [27]). “Succumbing” e “leaning” nell'idioma del corpo di Yasmine, Brand esplora dunque il “ground zero” raggiunto dalla modernità, con la sua fiduciosa aspettativa di futuro, e innesta nel contesto della sua evoluzione e caduta – in senso storico, culturale e biologico – la *life story* della *poetic persona*.

Lo spettro delle opere consultate da Brand per puntellare la sua trena (“threnodic” è un aggettivo che compare nel testo, a p. 112) è am-

pio. Negli *Acknowledgements* vengono citati, nell'ordine, *The Eighteenth Brumaire* di Marx, *The Origin of the Family* di Engels, due testi di Sean B. Carroll incentrati sulla biologia evolutiva, *Human Zoos* (una raccolta di saggi dedicata alla spettacolarizzazione dell'esotico altro nell'età degli imperi), gli scritti di Ulrike Meinhoff e del meno noto William Lee Brent (guardia del corpo di Eldridge Cleaver, espulsa dalle Pantere nere e approdata a Cuba dopo aver dirottato un aereo). Quindi, materialismo storico applicato allo sviluppo delle società umane e all'analisi della sommossa del 1848 come farsesco tentativo di riinscenare la rivoluzione francese di cinquant'anni prima; sviluppo ed evoluzione delle forme animali; strutture del soggiogamento e forme della rivolta. Ma anche altri riferimenti extratestuali sostengono l'impianto discorsivo di *Ossuaries*. Tra questi è certamente rilevante "Pithecanthropus Erectus", un breve brano di Charles Mingus ispirato dalla ascesa dell'uomo dalle sue origini come ominide e dal suo finale declino dovuto, nelle parole del musicista, a «his own failure to realize the inevitable emancipation of those he thought to enslave, and his greed in attempting to stand on a false security». In più, nel testo troviamo un esplicito riferimento alla definizione, anch'essa di Mingus, dell'ultimo movimento come «the frantic burst of a dying organism» (43).

Ma, come osservavo, questa intelaiatura discorsiva è trasmessa dalla voce e filtrata dall'ottica della *poetic persona*. Yasmine è una rivoluzionaria che si è alimentata della lettura di Fanon, Marx and Engels, e che non crede più in niente e in nessuno. Costretta a vivere *underground*, ad assumere varie identità, a spostarsi di continuo (Algeri,

il Cairo, Cuba, Albany, Buffalo, il Canada, sono alcune delle tappe della sua erratica traiettoria), è una nomade senza orientamento, sospinta «where the sonorous oceans took [her]» (31), che si chiede dove, in quale città, in quale strada, si trovi (23). Una poliglotta ridotta al silenzio (54) o all'allegoria (65), una peculiare cittadina del mondo che sconfessa appunto quel mondo stesso, se inteso, come suggerisce Hanna Arendt, in quanto spazio in cui ciò che gli individui portano con sé diventa visibile e udibile. Una donna che ha perso ogni rapporto con se stessa, con la vita e con l'amore, che è diventata una «crate of bones» (49), spolpata «down to the last organ and happy to be there, / tired with it, exhausted to be there, bone dry» (48). Se l'io di *Inventory* affermava un'etica relazionale di responsabilità («there are atomic openings in my chest / to hold the wounded», 100) Yasmine dichiara: «if I broke my chest open now... there would be nothing there» (51). L'unica comunanza con l'umanità è la sua reificazione, la sua scarnificazione: «reified, common really, common the powdery skulls» (48).

"Leaning into" l'idioma di Yasmine e, al tempo stesso, prendendone le distanze, Brand sfrutta creativamente le ambiguità formali e strutturali della confessione (compresa quella giuridica), facendo emergere le tensioni contraddittorie che interferiscono o collidono con la sua richiesta di ascolto, la sua pretesa di verità e proclamazione di innocenza.

Tale formula raggiunge risultati agghiaccianti, come in questi versi del terzo ossario, un paradossale "controcanto" d'amore: «I tried love, I did, / the scapulae I kissed, I did / the flat triangular bones I filled with kisses ... / the curve of

clavicles, I dug artesian wells of kisses there, ... / the jugular notch I ate in kisses» (37); «I was carnivorous about love, I ate love to the ankles, / my thighs are gnawed with love / ... I was caged in bone spur endlessly» (38). Una dichiarazione di impotenza ribadita dalla funzione persuasiva (indirizzata a se stessa, o al potenziale ascoltatore/giudice/confessore?) riposta nell'epistrote: «though I wanted to grow lilacs, who wouldn't? / to know the secrets of spiders, who wouldn't?» (38). In questi versi si configura un universo semantico alternativo che era emerso anche in un precedente flusso di immagini: «the cardamon aroma of our breaths, the cinnamon / we rubbed in our hands before touching / the basil leaves with which we covered ourselves / ... the dried lavender flowers I crushed in my palms / ... my costal limbs carrying shells and seaweeds / the full ocean in my mouth, oh I longed, longed / for the deepest suicidal blue waters, I craved the seas» (35). Yasmine rifiuta dunque ogni responsabilità nel fallimento dell'amore: «do not say, do not say it was my fault, / ... I could not, I could not, I could not» (36). Si proclama «naïve as wrinkled babies» (108); dichiara di essere stata sospettata o condannata per il solo fatto di esistere (33); sa che «truth is worked and organized by some, / and she's on the wrong side always» (53); quando fugge dopo la rapina sa che «those are eternal cops behind them, glacial and planetary» (102); dichiara «I've been wasted» (104); «the rest of me's been stolen / I should say wrecked» (106); «I'd like to know how my assassination took place» (106). Nel primo ossario, tuttavia, ammette «there was no virtue; there was no virtue, not even in me» (11). In un'altra occasione, par-

la di una «trajectory, composed irresolutely by you, / yet, only dimly recalled as consciously made by you» (56). Ma, in generale, Yasmine imputa all'«hard business of living» (34) in «momentous, ravenous, ugly times» (33) l'impossibilità della coesistenza di amore e vita («the awkward life, the hovering life, the / knowing life, born so early in me», 109) e l'incapacità di vivere *tout court*.

Quali siano questi tempi, lo capiamo da alcune coordinate che, pur nella vaghezza delle determinazioni temporali, sono esplicitate o suggerite all'interno dei vari ossari e che coprono un arco di trent'anni: il 1977, il 1995, il 2001, il 2009. La prima, l'unica specificata in concomitanza del ritorno di Yasmine e il compagno dal Cairo, evoca la sommossa del pane che aveva avuto luogo, in quell'anno, in quella città; la seconda, a cui si risale tramite il giorno indicato (19 aprile) richiama l'attacco terrorista a Oklahoma City; alla reazione di Yasmine all'assalto alle Twin Towers è dedicato un ossario; e l'ultima data si ricava dall'evocazione di Peshawar (dove avvenne, in quell'anno, un altro attacco terrorista).

Ma, collocando la sua Yasmine *underground*, Brand la colloca contemporaneamente nel tempo («trapped in the coarse drenched net of time», 53) e fuori del tempo, così come calata e non calata in un tempo specifico è la storia che la produce e la contiene; le «brutal hours», i «brutal days» di questa storia si dilatano assieme alle coordinate spaziali; le antiche città di Utica, Corinto, Siracusa, si sovrappongono alle omonime città americane; gli *underground* di ora sono (ancora) gli schiavi di allora («but what was I here, what»; «or are we still slaves in this old city», 94); gli zoo umani, gli «ethnic shows», i

«villaggi negri» e spettacoli antropometrici in cui venivano osservati e misurati («an orgy of measurements, a festival of inches», 16), esibiti e fotografati, esseri umani «esotici» nell'età degli imperi per rimodellare il mondo sull'immagine dell'occidente, si perpetuano nei contemporanei *abattoirs* del terrore: «here we lie in folds, collected stones / in the museum of spectacles, / our limbs displayed, fract and soluble» (124).

Il sottosuolo della clandestinità, il «qui» esistenziale da cui parla Yasmine, è perciò anche il «qui» metaforico dove sono interrati i resti – le tracce indistruttibili che persistono – dell'umanità tutta, spolpata, ridotta «all'osso» a causa di un sistema di auto-immunità (come suggerisce Derrida) che distrugge dall'interno il suo organismo; e questo organismo è anche l'organismo di un mondo, un «big world» trasmutato in ossario, che necessita una redenzione (82). L'isotopia della scarnificazione (scarnificazione come morte e morte come scarnificazione) attraversa e connette i vari ossari. Al loro interno umanità e mondo, contenente e contenuto, ossa e ossario, si scambiano di continuo ruolo e posizione, e le ossa dei morti si sovrappongono a quelle dei vivi che – è questo il caso di Yasmine e dei suoi «comrades» che hanno rapinato la banca – sono già morti: «their bones erupt like skeleton over skeleton» (100). Non si tratta dunque di spettralità, della riapparizione inquietante, incorporata, del fantasma, di cui e a cui, come sostiene ancora Derrida, si deve imparare a parlare, ma del perseverante essere qui dello scheletro, sia come traccia ossificata del passato sia come carcassa scheletrica del presente, fuoriuscita o pronta a eromperne dal corpo del mondo.

Eppure, nonostante questo scenario devastante, nonostante che «the harsh fast threatening gobble, / the clipped sharp knifing, it's always, / in the lyric» (108), l'io poetante non rinuncia a sondare, attraverso la bellezza dei suoi versi, «the fragile, fragile promise of humanity» (*Ossuaries*, 83).

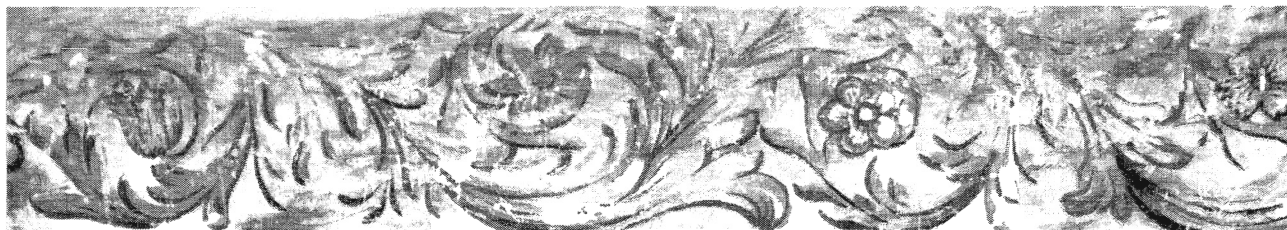
Negli *Acknowledgements* Brand cita quattro composizioni jazzistiche («Ephistrophy» di Thelonious Monk, «Ornithology» di Charles «Bird» Parker, «Venus», di John Coltrane, il già nominato «Pithecanthropus Erectus» di Charles Mingus) e alcuni dipinti di Jacob Lawrence (la *War Series*) e Jorge Villegas Cordero (*Lucia Monti*). L'ethos del jazz come critica antimoderna della ragione illuminata sostiene l'ideologia politica di Yasmine. «This genealogy she's made by hand, this good silk lace, / Engels plaited to Bird, Claudia Jones edgestitched / to Monk, Rosa Luxemburg braids Coltrane» (52). Il brano di Mingus è tra i suoi favoriti (42). Un intero ossario consiste in una meditazione sulla rappresentazione della guerra da parte di Lawrence. Ma, soprattutto, al di là delle citazioni esplicite, le tonalità – tematiche e stilistiche – della musica e della pittura vengono incorporate nel tessuto discorsivo, linguistico e ritmico della poesia, che inflette e deflette la referenzialità delle fonti (incluso il contesto storico) sfidando il lettore ad arrestarsi, perdersi e ritrovarsi, orientarsi e disorientarsi nel flusso delle relazioni fonemiche, grammaticali, e sintattiche tra le parole, nel gioco delle ripetizioni, variazioni, e improvvisazioni delle associazioni e delle immagini, dei rimandi e dei richiami tra i vari ossari. Immagini di uccelli, indifferenti osservatori dei movimenti e delle azioni dell'animale umano a sua volta indifferente ri-

spetto al suo legame colla biosfera, sembrano alludere all'*Ornithology* di Charles "Bird" Parker. Il settimo ossario, ispirato a Coltrane, costituisce un'invocazione a "Venus" (il pianeta) nella cui dimensione stellare riemerge la figura dell'"erectus", mentre "Epistrophe" di Monk si materializza, ancora una volta, in epistrote, struttura retorica della ripetizione: «I've got no time, no time, this epistrophe, no time, /

wind's coming, no time» (61). Nel ricevere il premio, Brand ha spiegato: «I made these ossuaries – these bone cabinets or bone boxes if you will where I wanted to put all the toxicity of our society so we could kind of look past them». Non sono proprio sicura che la divaricazione tra il "looking back" di Yasmine e il "looking past" auspicato da Brand, tra la devastazione enunciata e la liricità dell'enuncia-

zione, sia tale da consentire al lettore di richiudere definitivamente gli ossari che sono stati aperti. Forse perché, come suggerisce Maria Zambrano, la confessione rappresenta un'uscita da sé in fuga, per oltrepassare i propri limiti, che tuttavia vuole conservare ciò da cui fugge? O perché «the presumptive cruelties, / the villages that nursed these since time, / it's always in the lyric»? ■

caraibi e oceano indiano



Elena Carraro

Edwidge Danticat, *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 189

.....

First published in 2010 by Princeton University Press, *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* is the latest (unnecessary) proof of Edwidge Danticat's talent for writing. Eloquent, moving and highly personal, it seduced both readers and critics: it was named a 2010 New York Times Book Review Editors' Choice, it won the 2011 OCM Bocas Prize for Caribbean Literature and it has recently been selected by the 2012 One Book, One Philadelphia Committee. The One Book, One Philadelphia program is a joint project of the Mayor's Office and the Free Library of Philadelphia, whose goal is to promote reading and to encourage the entire greater Philadelphia area to come together through the discussion of one single book. According to their website, «the book illustrates the struggle of making art in exile—and what it's like to

exist in a country constantly in conflict, where even the act of reading means taking a stand against oppression».

Combining memoir and criticism, Danticat presents herself as an immigrant artist from a traumatized motherland and writes twelve inspiring essays dealing with life, death and art in Haiti and in the Haitian diaspora. The collection purposely takes its name from Albert Camus's last published lecture. «To create today is to create dangerously» Camus stated in that speech. He also added:

[...] One may long, as I do, for a gentler flame, a respite, a pause for musing. But perhaps there is no other peace for the artist than what he finds in the heat of combat. "Every wall is a door", Emerson correctly said. Let us not look for the door, and the way out, anywhere but in the wall against which we are living. Instead, let us seek the respite where it is – in the very thick of battle. For in my opinion, and this is where I shall close, it is there. Great ideas, it has been said, come into the world as gently as doves. Perhaps, then, if we listen attentively, we shall hear, amid the uproar of empire and nations, a faint flutter of wings, the gentle stirring

of life and hope. Some will say that this hope lies in a nation, others, in a man. I believe rather that it is awakened, revived, nourished by millions of solitary individuals whose deeds and works every day negate frontiers and the crudest implications of history. As a result, there shines forth fleetingly the ever-threatened truth that each and every man, on the foundations of his own sufferings and joys, builds for them all.¹

The artist is asked, then, to take the risk of creating despite all the imperfections of the human condition and to work with them as the foundation of brave creative achievements. In a similar way, within the pages of *Create Dangerously*, Danticat solicits herself and other immigrant artists to create out of hazard, to voice their countries' «legacy of resilience and survival» (14) despite, or because of, the horrors that drove them from their homelands and that continue to haunt them. In Danticat's words, «to create dangerously is [...] to create fearlessly, boldly embracing the public and private terrors that would silence us, then bravely moving forward even when it feels as though we are chasing or being chased by ghosts» (148).

Moving with ease from personal memories to historical descriptions and from literary criticism to confidential details, Danticat tells the story of an aunt who guarded her family's homestead in the Haitian countryside, describes the tragic aftermath of the January, 2010 earthquake, testifies the demise of a cousin who died of AIDS while living in Miami as an undocumented alien, reports the experience of meeting a woman mutilated in a machete attack, recounts brutal political executions. With graceful restraint, she mourns the death of her friend Jean Dominique (whose political assassination shocked the world) while praising the vivid imagination of Jean-Michel Basquiat and the candour of Daniel Morel's photography.

In the first essay, Danticat connects the history of her native island to questions of death and violence through the sketched description of a pitiless execution. «On November 12, 1964, in Port-au-Prince, Haiti, a huge crowd gathered to witness an execution» (1). The two men in front of the firing squad, Marcel Numa and Louis Drouin, are being punished for their affiliation with Jeune Haiti, a group of political opponents whose open intention is to overthrow the Duvalier regime. To transform the deaths of these two young men into a spectacle of warning, President "Papa Doc" Duvalier has ordered that both government offices and public schools would be closed so that hundreds of loyal employees and adolescent students could be in the crowd. In the meantime, radio, print and television journalists report purged accounts of the execution. Years later, far from presidential censorship, Danticat translates this brutal chronicle into the touching story of a teen-

age boy who, after witnessing the execution, picks up the bloody eyeglasses that Drouin had been wearing. «Perhaps if he had kept them», Danticat writes, «he might have cleaned the lenses and raised them to his face, to try to see the world the way it might have been reflected in a dead man's eyes» (137). In so doing, Danticat introduces the character of Daniel Morel, a Haitian photographer now living in the United States whose outlook has been biased forever by this terrifying event.

"A lot of people see my pictures", he says. "They tell me 'you make the country look bad'. People sometimes say my photos are too negative. They are shocked by them, but that's exactly the reaction I want to get from people. I am not trashing Haiti or denigrating it. I am just showing people the way things are because maybe if they see it with their own eyes, they'll do something to change the situation". (141)

Through the eyes of this disillusioned photographer, Danticat presents Haiti as it is rather than as it should be, putting its inner brutality on view and revealing the catastrophic effects of the socio-political chaos in which it is living. Through his story, which is narrated in the eleventh chapter of the collection, she defines the social role of the contemporary artist while reflecting on questions of iconography and representation. This piece, significantly named "Acheiropoietos", is an open call for responsibility, an invitation for all artists to create fearlessly as if there were no other meaning in art than to be the voice, or the icon, of the human condition.

Behind the facade of a bittersweet family memoir, the second essay, "Walk Straight", is Danticat's

recognition of her own split nature: the Haitian niece of an old and stubborn aunt on one side, the American writer on the other. Cultural differences keep surfacing through the pages and misunderstanding lies in ambush, but Danticat is finally able to tell herself whole and authentic. The essay «I am not a journalist» conveys her personal interpretation of the question of belonging. Written on Monday, April 3, 2000, the day in which the most famous Haitian journalist –Jean Dominique– was killed, the essay opens with a declaration of envy: while praising her friend's integrity, Danticat openly admits that she had been envious of the confidence with which he called Haiti his country.

"My country, Jean", I said, "is one of uncertainty. When I say 'my country' to some Haitians, they think I mean the United States. When I say 'my country' to some Americans, they think of Haiti". My country, I felt, both as an immigrant and an artist, was something that was then being called the tenth department. Haiti then had nine geographic departments and the tenth was the floating homeland, the ideological one, which joined all Haitians living outside of Haiti, in the *dyaspora*. (49)

By naming Haiti "the floating homeland", Danticat seems to link the idea of home to images of unstable balances and sudden shifts, thus positioning the experience of diaspora within the context of uncertainty in which the country finds itself. From political turmoil to the confused split self, from displacement to the bewildering sensation of homelessness, what stirs our appeals to Haiti's colonial history «is not only disagreement about what happened in the past

and what the past was, but uncertainty about whether the past really is past, over and concluded, or whether it continues albeit in different forms, perhaps».²

Chapter 4 is about remembrance and removal. Through the works of Jan Dominique, the orphan daughter of Jean, Danticat investigates our safeguarding temptation to forget, the writer's necessity to remember and the dangerous collusion between (biased) memory and corrupted power. "I Speak Out", the fifth essay, is the truthful recollection of a painful interview. The mutilated victim of a brutal machete attack, Alèrte Béalance testifies her martyrdom with strength and self-control while Danticat is confronted with inhuman political violence and ignored human rights. Spurred by the real story of her cousin Marius (the name is fictional), who died of AIDS while living as an illegal immigrant in Florida, the sixth essay plays on the double meaning of the elegiac Haitian idiom "the other side of the water". Usually implied to indicate the world of the dead, it can also refer to a migrant's country of destination. Poignantly enough, the awareness that migration, as death, creates an irreparable divide between those who go away and those who stay behind is made explicit by the linguistic fact that afterlife and diaspora are defined by the same expression. Chapters 7, 8 and 9, respectively originated by the bicentennial anniversary of the Haitian declaration of independence, the aftermath of hurricane Katrina and the memory of 9/11, sensibly investigate the connections (and disconnections) between the US and the rest of the world. In "Welcoming Ghosts" Danticat compares the 1980s graf-

fiti artist Jean-Michel Basquiat with the legendary Haitian painter and Vodou priest Hector Hyppolite: focusing predominantly on the ancestral presences that inhabited their works, she discusses questions of cultural heritage, collective memory and inspiration.

"Our Guernica", the last chapter of *Create Dangerously* pictures the effects of the catastrophic 2010 earthquake: death and suffering materialize amidst crowds of corpses and heaps of rubbles while disorganization and confusion manifest in the blank eyes of survivors and volunteers. Yet, by the end of the section, Danticat presents despair and vulnerability as sources of artistic creation:

While driving through Léogâne one morning, Jhon and I spot, past a cardboard sign with a plea for food in the entryway of a makeshift refugee camp, a large white tent with a striking image painted on it: a stunningly beautiful chocolate angel with her face turned up toward an indigo blue sky as she floats over a pile of muddied corpses.

Jhon leaps out of the car to have a better look.

Misty-eyed, he whispers, "Like Picasso and Guernica after the Spanish Civil War. We will have our Guernica".

"Or thousands of them", I concur.

The book ends soon after this confident conversation: Danticat says goodbye to her «great black country» (173) from the window of an airplane, anguish lingers, hope survives though art. ■

1 A. Camus, *An Excerpt from a Lecture "Create Dangerously": Given at the University of Uppsala in December 1957*. [Pittsburgh]: New Laboratory Press, 1963, p. 4.

2 E. W. Said, *Culture and imperialism*, New York, Vintage Books, 1994, p. 4.

Solimar Otero

Myriam J.A. Chancy, *The Loneliness of Angels*, Leeds, UK, Peepal Tree Press Ltd., 2010, pp. 352

The Loneliness of Angels [winner of the inaugural Guyana Caribbean Prize for Literature Award 2010, Best Book of Fiction] is a rich novel that uses interiority as a framework for understanding transnational migration in creating Haiti's social fabric, and the nature of spirituality in marking these roads. Myriam Chancy's characters are strongly placed within a spiritual and historical web that reveals interconnections across generations that spill out onto a global matrix. Like Edwidge Danticat in *The Farming of Bones* (1999), Junot Díaz in *The Brief Wonderful Life of Oscar Wao* (2007), and Cristina García in *Dreaming in Cuban* (1993), Chancy gives us writing about the Caribbean that touches on diaspora, violence, and politics through multiple voices. She also utilizes the breaking of a linear temporal frame in the narrative that allows us to consider the past from a variety of positions. Set from the 1950's rise of Françoise "Papa Doc" Duvalier to the 2004 *coup d'état* of Jean-Bertrand Aristide from power, we see how moments of upheaval and crisis can simultaneously tear and bring characters apart. Tantamount to this consideration of history is Chancy's connection of trauma, witnessing, and divinatory powers as modes of locating the past. In this manner, *The Loneliness of Angels* feels like the reading of memory, with its ebbs, flows, and inconsistencies. Yet, the reader is not an advantageous "knower" in

this fragmented mosaic of a narrative. Rather, the reader, like the main characters, is trying to make sense of the lives in the novel that are interconnected through violence, betrayal, and also love.

Central to the narrative is Ruth, a spiritual, independent woman who ties the other characters together through her life and death. A political activist, piano teacher, and foster mother, Ruth nurtures Lucas, Catherine and Romulus in body and spirit with varying results. Lucas, the child of an adolescent paramour that Ruth agrees to raise, becomes open to the world of the spirit and leaves her to become a *houngan*, a Vodou high priest. Catherine comes into her aunt Ruth's life after the tragic death of her mother, Rose. Romulus was a student of Ruth in childhood, later to become a musician and a drug addict who is emotionally and morally paralyzed, but finds a kind of healing with the help of an Irish priest, Father Tim. An example of the lyrical quality that ties these characters together through Ruth's thoughts comes to the reader shortly before her predicted death. Chancy writes,

She will think of everyone who has made her, of all the lives that have touched her, of all the hands in the great chain of trade that links them all on the island, from the market women to the dockhands unloading imported goods into the great hangers by the ocean. She can barely imagine how the chain unfurls beyond them to the lands she has never seen (59).

Here we have a sense of how Ruth understands her role as a person who is part of larger chains, communities in Haiti and the world. This collaborative project that

Chancy highlights through Ruth also necessarily emphasizes how women are central links in these chains.

Cultural, ethnic and racial hybridity are an essential aspect of what makes *The Loneliness of Angels* an absorbing read. Ruth's background includes her relationship to her Syrian Jewish father who follows and passes along his belief in the kabbalah's mysticism to her. Elsie is another character that finds herself in Haiti, this time in the mid nineteenth-century, as an Irish immigrant and a seer also on a quest for mystical realization. Another example of intercultural exchanges and connections includes how we first come to know Catherine's partner, Sam, a Canadian Jewish scholar. In a nuanced manner, Chancy links Sam to Catherine's grandfather through a special prayer that has significance in tying the novel together thematically (85). Ruth teaches Catherine to pray to archangels, as her father had done, to help her with the grief of losing her mother Rose. In the following passage we can hear and see the evocative melding of cultures and generations:

She taught me to pray to the archangels. First we prayed to Michael and imagined him materializing on our right side, bringing us messages from God; then we prayed to Gabriel and imagined him on our left, giving us strength to believe in ourselves and to stay on our path; then we prayed to Raphael and imagined his healing hand at our backs, keeping us safe, from harm; and then we prayed to the light of Uriel lighting our way before us. When we felt encircled by the web of angelic powers, then we called upon the Shekina – what Ruth called God's feminine power – to let her be-

nevolent light descend from heaven above our heads ... (84).

This passage holds a key to unpacking *The Loneliness of Angels* in terms of its insistence on the major characters looking for light and a path in their lost and tangled lives. Calling on Shekina here also parallels how the story and its characters are held together by the power of women's spirituality.

As Lynn Chin Ink has observed about Caribbean women writing about history in their region, gendered discourses about the nation have to be disassembled in ways that question the very category of nation ("Remaking Identity, Unmaking Nation: Historical Recovery and the Reconstruction of Community in *The Time of the Butterflies* and *The Farming of Bones*", *Callaloo*, Vol. 27, No. 3 (Summer), 2004, pp. 788-807).

In *The Loneliness of Angels* Chancy achieves this task by emphasizing how community, spirituality, and identity in Haiti are connected through a web rather than a particular narrative of nationhood. Indeed, the novel asks us as readers to understand community and the search for identity from a spiritual perspective that also necessarily scatters the idea of origins and belonging across the globe. In a sense, we take away from Chancy's text a new understanding of family that centers on the relationship between recovering and discovering of the self. *The Loneliness of Angels* as a whole enfolds readers in a narrative that is touched by a sublime rhythm, a tale that suggests a subtle purpose to suffering and redemption. ■

Anne Marty

Yanick Lahens, *Failles*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2010, pp. 160

.....

Failles a été un des premiers récits haïtiens post-séisme à voir le jour. Il est composé de trente et un chapitres, ou plutôt fragments qui alternent entre expression poétique, création romanesque et réflexion politique – l’acception de “politique” s’oppose ici au sens de “partisan”.

Qu’écrire? Comment écrire dans ce malheur?

Le séisme semble d’abord surprendre une narratrice engagée dans un roman d’amour. Celui-ci avorte finalement, car l’auteure dans ce contexte d’extrême violence aux dimensions foncièrement sociales, locales et mondiales à la fois, est incapable de l’écrire. Il se limitera à quelques extraits en italique de l’expression du désir de Nathalie pour Guillaume et à quelques allusions sexuelles à travers le baiser : «Quand on revient de l’enfer chaque baiser a un goût d’immortalité». (20) C’est sous forme d’interrogations qu’est entretenu le lien avec le projet fictionnel initial. Comme pour se donner le courage d’avancer dans son roman d’amour ou comme pour signifier le regret d’y parvenir, Yanick Lahens fait référence, de manière un peu nostalgique, à ses œuvres déjà publiées, parfois accompagnées de citations. Dès l’amorce du récit, le désir de fiction était installé: «Il était une fois une ville», ainsi commence le premier chapitre qui transcrit, sur le mode conte poétique, l’évocation du cataclysme du 12 janvier 2010.

Comment perçoit-on le choix de cette tonalité? En transfigurant par la poésie cette catastrophe humaine, l’auteure atténuerait-elle ainsi sa propre douleur? Cette forme seule ménagerait-elle la pudeur nécessaire et suffisante pour rendre présentable ce malheur? A moins que la poésie soit l’unique façon de faire surgir la vie d’un réel aussi funeste et mortifère?

Cependant, la plus grande partie du texte de Yanick Lahens est écrite sur le mode réflexif tenant compte des repères réalistes tels que la chronologie, l’espace, l’histoire et la sociologie comme pour servir son propre engagement social et politique ainsi que celui de ses concitoyens. Elle justifie l’idée-titre qui s’impose à elle, *Failles*, comme correspondant autant à la réalité scientifique du phénomène qu’à la réalité politico-historique et socio-économique de son pays. D’emblée, elle affirme ne pas écrire «pour guérir» ni «pour exotiser le malheur» (p.18). D’autant qu’elle éprouve ce malheur du 12 janvier non pas seulement comme local ni comme un malheur du “quart-monde”: «c’est un malheur du premier monde comme de tous les autres» (18); il lui faut donc écrire «pour rapatrier ce malheur à sa vraie place. Au centre». (18) Elle consacrera tout un chapitre à ces lancinantes questions du “Comment faire de la littérature dans un tel contexte” et l’anaphore du “comment” traduira une forme d’impuissance à générer la fiction, du moins sous ses codes traditionnels. Et au chapitre 19, elle a déjà acquis plus d’assurance dans sa posture d’écrivaine: «ne pas célébrer la vie malgré tout, ne pas la transformer par l’art ou la littérature, c’est nous faire terrasser une deuxième fois par la catastrophe». (93)

Un événement rythmé par l’alternance des sensations premières et la gestuelle de la solidarité

L’auteure lisait une histoire à son neveu. Puis elle appelle l’enfant pour venir observer une grenouille. C’est à ce moment précis que survient l’évènement: «Je sens la terre bouger d’ouest en est, en un mouvement terrible. Se déplacer de deux mètres dans chaque sens comme si la bête lovée dans ses entrailles voulait en sortir». (22) Selon une démarche explicative et chronologique sont minutieusement notés les gestes, sensations et impressions: la narratrice est dans la maison, voit la voiture sautiller, signale le jaillissement d’un nombre incroyable de pensées et d’images en trente secondes. Elle prononce alors le nom de l’ingénieur Claude Prépetit qui, depuis plusieurs mois, alertait radios et instances administratives de l’imminence d’un tremblement de terre. Elle évoque la posture paniquée de quelques proches, celle de groupes humains agenouillés dans la rue, invoquant Dieu en créole et demandant pardon: «Une rumeur monte de partout comme une houle, un seul cri: “an mwe !!! Sekou !!! l’etènel !!!”» (23-24). Elle note, enfin, l’attitude de certains voisins indemnes qui se réunissent dans la rue et s’installent sur leur chaise, répétant en boucle ce qu’ils étaient en train de faire au moment des premières secousses. Dès le lendemain, dans une semi-hébétude: «Nous sommes desounen [...] Des zombis» (36) ou «Je ressens des secousses qui n’ont pas lieu», «Dans la maison nous sommes des rats pris au piège». (37), l’auteure/narratrice tente, comme chacun, d’organiser la maison avec les nouveau-venus ; elle se heurte aux questions pra-

tiques du manque d'eau, d'électricité, de gazole. Angoisse de ne pas pouvoir communiquer avec les membres de la famille à l'étranger. Puis s'impose à elle le «Je dois sortir pour aider, voir, savoir». (36-37); ce qu'elle fera en voiture: déplacement de populations portant baluchons, sur le trottoir sont étendus des corps et des corps, l'effondrement des bâtiments officiels et des maisons [par la suite elle rendra hommage en particulier aux responsables de ce pays morts et ensevelis sous les décombres: «La faille nous a ravis quelques-uns de nos meilleurs cadres». (51)], les sauveteurs locaux sont déjà en action au milieu des mouches et des odeurs écœurantes, le cri d'un gosse qu'on ampute des deux jambes qui contraste avec le «silence du désastre», la difficulté à sortir les victimes des décombres. La narratrice insiste à plusieurs reprises sur les actes de solidarité entre personnes de classes sociales différentes. En mettant la douleur singulière «sous le couvercle» (64), les Haïtiens «ont été les premiers sauveteurs d'eux-mêmes»; ce qui ne se voit pas trop en temps ordinaire, «dans un pays de si grande exclusion et d'apartheid» (46). Et quand elle relate l'aide qu'elle apporte à ses concitoyens ou les multiples formes que prend son engagement, l'auteure confère une dimension didactique à son propos: outre les secours matériels, il y a aussi la justification de son choix de rester au pays pour des raisons de solidarité, comme elle l'explique à Sabine son éditrice (92). Elle pense qu'il est très important de consigner les faits objectifs, les images et les gestes humains. Elle privilégiera un engagement social «dans un atelier pour se reconstruire» au sein de la Fondation «Etre Aysyen». La réalisation de

«son utopie» passe par là, aime-t-elle à souligner. Elle concevra une méthode qui favorisera l'épanouissement du potentiel de la jeunesse en lui donnant confiance en elle. L'objectif de sa pédagogie est d'aider les jeunes à dessiner leur avenir pour apprendre à vivre, faire surgir «le droit à la vie» et non plus seulement à survivre (136).

Son récit est également une réflexion sur la mort et le travail du deuil. Le problème de l'absence de corps, de cadavre, de preuves est terrible: «Faute de preuve, on doute jusqu'à la déraison [...] On échafaude mille scénarios avec des fins miraculeuses comme on en a vu au cinéma. Les chrétiens se souviennent des miracles de l'Ancien et du Nouveau Testament, Jésus marchant sur les eaux, Jonas sortant du ventre de la baleine et Lazare revenant d'outre-tombe. Les vaudouisants renvoient à bien plus tard la traversée des âmes sous les eaux, vers la lointaine Guinée, en implorant la pitié d'Agwe, de Legba, de Damballa ou de Simbi Andezo. Parce que l'on fait difficilement le deuil de rien». (p.58)

Remise en question du politique. Comment reconstruire?

Une grande partie du récit fait écho aux interrogations profondes de l'auteure/narratrice en tant que citoyenne. C'est alors sur le mode explicatif et rationnel qu'elle choisit de communiquer avec le lecteur, probablement dans une intention didactique: éviter le plus possible les ambiguïtés et les malentendus. L'idée de «faille» conduira son développement. Tout d'abord, celle qui résulte d'une histoire insuffisamment surmontée: un blocage lié à l'attitude raciste des puissances occidentales qui, dès la proclamation de son indépendance en 1804

qu'elles refusent de reconnaître, discriminent Haïti, l'excluent du concert des nations : ce pays est maintenu à l'écart des échanges et des marchés pendant que la France lui fait, en outre, supporter jusqu'en 1925 le paiement d'une dette exorbitante ; ensuite, un autre blocage, plus interne, est signalé à travers l'opposition créole/bossale qui perdure depuis l'indépendance et que la narratrice perçoit comme une forme d'apartheid (111-120) ; ce qui lui permet d'expliquer dans la foulée les failles de «l'homo politicus», de «l'homo economicus» et de l'intellectuel haïtiens. Mais, «le bilan est aussi celui des relations entre les pays du Nord et ceux du Sud», ajoute-t-elle, consciente des enjeux internationaux: exode rural accéléré, paupérisation («scandale de la pauvreté corruption»), dégradation de la production agricole et de l'environnement, chômage endémique. Et elle n'est pas plus indulgente à l'égard des failles du monde occidental dont elle stigmatise les pertes de repères et de valeurs, ce monde «qui a perdu ses utopies motrices» (34).

Par ailleurs, l'auteure analyse de façon rigoureuse les failles de l'aide en situation d'urgence, quand bien même il serait impossible d'en faire l'économie. Certes, bien que dispensée dans le plus grand désordre, elle a permis d'éviter globalement les grandes épidémies, elle a entraîné des mutations positives dans le domaine de la santé; grâce à elle, la population a pris conscience de ce qu'était «le droit à la santé», alors que, jusque-là, la santé était perçue comme un privilège (94-95). Cependant, cette forme d'aide est loin de résoudre les problèmes de fond: elle ne permettra pas la sortie de la pauvreté. Yanick Lahens insiste même sur les effets pervers du traitement d'une

situation d'urgence «elle finit par pervertir ceux qui donnent et ceux qui reçoivent»; «Les premières O.N.G., malgré les immenses services rendus, nous déresponsabilisent [...]» (83-102). Elle évoque la métaphore “des oiseaux de proie” pour qualifier les donateurs, quand bien même il aurait été inimaginable de refuser leur présence, convient-elle: «Comment attendre des naufragés que nous sommes, quarante-huit heures après le désastre, que nous exigeons de ces premiers sauveteurs qu'ils déclinent leur identité et qu'ils demandent pardon pour leurs fautes d'autant avant que nous attrapions la main qu'ils nous tendent? Difficile en effet». (49) Notre auteure débute également les failles de la communication journalistique. Si la presse locale a correctement rendu compte de l'événement dans le respect des victimes, des destructions et des sauvetages, de la volonté des gens, de leur souffrance et de leur capacité de survie, elle n'a pas su résister suffisamment au déchaînement de la prise de parole de certaines personnalités politiques et religieuses, qui l'ont, pour ainsi dire, prise en otage, «tandis qu'en face le pouvoir politique est quasiment muet». (86). Quant à la presse internationale, rétive aux nuances, bien qu'ayant montré une certaine «tendresse du monde» envers Haïti, elle n'a pas su éviter les clichés et stéréotypes à propos des Haïtiens: “malédiction divine”, “capacité de résilience”, “peuples d'artistes (que l'art sauvera...)”, évocations jugées exotiques par l'auteure et susceptibles de nourrir le voyeurisme et le racisme.

Notre écrivaine pose enfin le problème de la refondation/reconstruction. Comment reconstruire si on n'inverse pas la tendance des

phénomènes observés? A savoir le creusement de l'écart entre les riches et les pauvres, la précarisation de la classe moyenne, peut-être jusqu'à sa disparition... ??; une politique des nationaux et des internationaux menée pour que la population quitte le pays ; les dirigeants des partis politiques insuffisamment investis pour le bien général; la déchirure du tissu social à réparer d'urgence ; absence de contrôle du pouvoir local sur les O.N.G. (faute de vision à long terme et de projet de société); repenser la logique de l'aide; la méfiance justifiée de la population envers les politiques, comment lui redonner espoir et confiance ? «Le pouvoir en place a-t-il la capacité de mobiliser ? Pas sûr». (154)

Signes d'un retour à la vie

Bien qu'elle se définisse comme sceptique ou comme «une pessimiste active», Yanick Lahens sait percevoir à travers les événements ou les gestuelles des indices favorables à des changements positifs. Les premières semaines qui suivent le désastre montrent déjà des signes de retour à la vie: la réouverture des écoles vers lesquelles se dirigent des jeunes en uniforme impeccablement repassé sortant du camp de Pétiou-Ville Club, «La survie consiste à défier les règles mathématiques. Ici, un et un ne font pas deux, mais cinq». (147); les jeunes qui recommencent à étudier à voix haute, les bruits de pions des joueurs de dominos, les diverses musiques, les veillées funèbres accompagnées des cris des pleureuses «Je suis presque soulagée de ce retour à la vie par la célébration de la mort» (148); le soutien débridé des Haïtiens à l'équipe brésilienne, lors des éliminatoires de la coupe du monde ; l'humour

et le sens de la dérision des chroniqueurs sportifs lorsqu'ils qualifient de *goudougoudou* (nom populaire, onomatopée, donné au tremblement de terre) Messi, le footballeur argentin, aux dribbles aussi impitoyables qu'un séisme.

Mais elle voit dans la détermination des jeunes qui veulent “compter les doigts du soleil”, dans leur potentiel, leur soif d'apprendre un signe non pas de survie mais d'espoir pour développer la vie. Ils représentent une catégorie de personnes désireuses d'une autre vie, elle les appelle “des mutants”: mais «Il existe des mutants dans toutes les couches et catégories sociales (les paysans, les jeunes, le secteur économique, le secteur politique, les femmes, les organisations locales, les fonctionnaires) qui tout simplement n'acceptent pas de s'inscrire dans les règles du jeu traditionnel [...]. Toute la question est de savoir comment fédérer ces mutants. Quelle structure mettra en œuvre une dynamique capable de rassembler? [...]». (155)

Conclusion

Le récit post-séisme de Yanick Lahens fascine à plus d'un titre, moins d'ailleurs par l'expression des thématiques, souvent partagées par ses confrères écrivains, que par son hésitation à choisir une forme d'expression. En effet, elle a su faire un atout de ce flottement entre “le poétique” et “le discursif”, indécision manifestement apte à traduire la quête de vérité d'une écrivaine qui ne veut pas renoncer à “la littérature”, celle qui révèle l'humain dans ce qu'il a de plus profond et de plus intense, et qui, par souci d'engagement, souhaite rester compréhensible pour tous. Quoi qu'il en soit, son récit demeure non seulement un

précieux témoignage sur la catastrophe mais aussi le témoignage d'une originalité littéraire. ■

Anne Marty

Marvin Victor, *Corps mêlés*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, pp. 249

Voici un roman digne d'un chef d'œuvre par la densité de son écriture et sa richesse imaginative. Comme plusieurs écrivains haïtiens, Marvin Victor a fait du séisme de janvier 2010 une véritable source d'inspiration créatrice. Tout au long des douze chapitres et à travers les souffrances et le désespoir de son héroïne, Ursula Fanon, il a su débusquer les ressorts de la vie dans sa tonalité la plus tragique, et peut-être la plus moderne.

Une écriture du lien entre le présent et le passé

Âgée de quarante-cinq ans, Ursula Fanon est l'héroïne-narratrice principale, si ce n'est unique. Un pan de mur est tombé sur sa tête qui dégouline de sang; après s'être relevée de sa chute, elle prétend avoir perdu la mémoire et la notion du temps. C'est un long cri de douleur qui s'échappe de sa gorge, dès qu'elle a compris ce qui vient d'arriver. Elle perd la parole à la vue de sa fille morte, Marie-Carmen Fanon, qu'elle parvient à tirer des décombres de sa chambre. Elle n'a plus qu'un désir, retrouver son amoureux d'adolescence par qui elle s'estime avoir été trahie, Simon Madère, devenu photographe. Elle souhaite lui avouer qu'il est le père

de sa fille, le convier à la digne sépulture de celle-ci en terre d'enfance, et assouvir une vengeance. La réalité objective du séisme s'efface derrière l'émergence progressive des souvenirs douloureux de l'enfance. Les éléments du désastre actuel, comme la destruction des édifices ou habitations, la posture douloureuse ou hébétée des gens face à leurs proches, sont amplement disséminés entre les souvenirs de la région natale. La conscience du personnage principal se fraye un chemin au moyen d'un discours qui s'affirme lacunaire et peu fiable, et qui tente avec son partenaire un dialogue, le plus souvent inaudible et vain. La violence du passé répond en écho à celle d'une vie présente aussi mortifère que ce séisme. Cependant, malgré les soi-disant mensonges du discours narrateur, l'expression des sentiments acquiert une force, une originalité et une crédibilité telles qu'elles ne peuvent qu'émouvoir le lecteur.

Le récit s'organise autour du mystère que représente chacun des personnages évoqués et du suspense ménagé à leur propos, ce qui contribue à la singularité des portraits. Toute phrase même constitue un dévoilement, ponctué par les hésitations mémorielles et la quête d'une vérité problématique. Les phrases, longues, s'étirent à la recherche des causes et des conséquences, s'emboîtant comme des poupées gigognes; elles s'adaptent magistralement à la conscience d'une narratrice choquée, blessée, en état de rêverie subconsciente et anesthésiée par l'alcool, seul support de survie, semble-t-il. La phrase s'allonge en se nourrissant des paroles rapportées des proches de l'héroïne: paroles rapportées sous forme d'adage, de maximes, de proverbes, de légendes et de

croyances. La lenteur du récit rend compte de l'état de déréalité dans lequel se trouvent les personnages enfermés dans leurs songes et inaptes à toutes actions ou gestes efficaces. Un verbe virtuel qui échoue dans sa tentative de dialogue et se transforme en confiance au lecteur, devenue un verbe de papier plus vrai que le réel. C'est ce va-et-vient entre le passé et le présent où s'enchevêtrent les divers souvenirs de l'enfance rurale qui donnera sens à l'actualité mortifère du séisme.

Un personnage féminin qui s'auto-dévalorise, synecdoque de l'humanité en général

Alors que la conscience narratrice est complètement assumée par Ursula Fanon, le lecteur est, dans un premier temps, interpellé par son discours constamment auto-dépréciatif. En effet, aucun des attributs féminins ne trouve grâce à ses yeux. Elle rejette ses seins "trop amples" qu'elle ressent comme "des pièces détachées" de son corps. Honteuse, elle imagine la perception que les autres en ont: ils les voient comme "un spécimen de curiosité"; et comme de ce point de vue-là, sa fille lui ressemble, la rumeur publique s'amuserait de «la bien connue poitrine des filles Fanon». Lorsqu'elle aperçoit dans les rues de la grande ville les prostituées dominicaines, elle évoque avec un certain dédain «cette cargaison de fesses et de seins frémissant sous des robes flamboyantes» (153) C'est ensuite la maternité qui est la cible de ses sarcasmes: non sans dérision ou amertume, elle passe en revue les enfants qui ne veulent pas naître, ceux qui meurent à la naissance, ceux qui tuent leurs mères, sans parler des pères problématiques. De l'accouche-

ment elle retient surtout la violence et l'exposition publique des sexes. D'autre part, elle ne cache pas son instinct de meurtre éprouvé à la naissance de sa fille. Elle résume ainsi son statut de femme: «Jamais je n'ai été ni une mère ni une épouse, mai j'ai eu un mari et ma fille». (35) Quant au sexe, il est souvent évoqué comme s'il ne lui appartenait pas réellement, un peu laissé au bon vouloir d'autrui, comme si elle ne pouvait pas s'en servir dans une perspective de bonheur personnel. Sa passivité dans la relation sexuelle relève du fatalisme, car on la voit prête à être humiliée, «à porter sa croix»; plusieurs fois elle se qualifie de «chienne», elle parle de «se faire culbuter» sans réel plaisir, et de se servir d'un tel comme «instrument de [sa] déchéance». Le séisme avec ses «corps mêlés» lui rappelle les liens entre son sexe et la mort. En effet, au cours de leur adolescence, avec Simon elle a partagé un crime, quand bien même il serait accidentel, celui de leur camarade Fanfan: ils ont fait l'amour à côté du cadavre, avant de l'enterrer. Après ce «corps à corps [...] morbide», Ursula n'a pas cessé d'être hantée par ce fantôme. C'est pourquoi elle ne se perçoit que comme «une pauvre femme», «une pauvre paysanne mal dégrossie», expressions qu'elle répète à l'envie.

Mais la misogynie qui jusque-là imprègne le récit semble s'atténuer et, peut-être, disparaître, quand on constate que les hommes aussi partagent ce sentiment d'indignité. Ursula juge Simon comme «un vieux garçon mal dégrossi et tellement ramassé sur lui-même», qui ne valait pas mieux que «l'un de ces cafards qu'[elle] écrasait sans faire exprès»; elle ajoute un peu plus loin «il était la preuve même de l'existence du rien, au-

tant que moi, j'avoue [...]». Même Henri Hervé, son ex-mari, rencontré pour la première fois en pèlerinage à Saut-d'Eau, lui a avoué «n'être rien, talonné par la déveine» jusqu'à ce qu'il ait pris «un bain de chance» à Ville-Bonheur. Les villageois sont aussi, d'après elle, atteints par le manque de confiance et d'estime de soi, ce qui entretient les rancœurs et les haines: «Nos silences ressemblaient de plus en plus à des injures ravalées [...] y compris cette haine séculaire que les gens des mornes secs du pays de Baie-de-Henne portent à eux-mêmes et à autrui, dont j'étais l'une des héritières de premier plan...». (237) Ce sentiment a développé la passivité et le fatalisme: «L'estime de soi et le désir de révolte contre les vicissitudes de la vie [n'ont] depuis longtemps plus cours». (226)

Ce personnage féminin est en quelque sorte le porte-parole d'une humanité moderne habitée par la solitude et le désespoir, ne faisant «aucune confiance en cette terre»: «Au juste, je ne croyais plus en rien, en dehors des songes, l'Etat n'étant devenu que l'ombre de lui-même, et l'Eglise, au fil des ans et des régimes politiques, le repaire des bêtes malades, des tueurs à gages, des demandeurs de visa américain [...]». (240) Et si elle renonce de justesse à son envie de se défenestrer, en voyant le désastre et ses victimes, c'est, dit-elle, «parce que j'étais sûre et certaine qu'il valait mieux être laide, sale, folle, mais vivante». (201) Ainsi Ursula sait qu'il y a aussi de la vie, ou de la survie, au milieu de ses paroles «mensongères», «approximatives» ou «fictives» et malgré ce dialogue avorté. Le récit progresse et se renforce grâce à cette articulation entre l'horreur de la réalité et son interprétation embellie par

les croyances de chacun. Aussi le désespoir justifie-t-il une tonalité de récit qui s'oppose à la fois au pathétique et au romantisme.

Requiem pour un pays, veillée funèbre pour l'humanité

Le roman de ces deux êtres, anesthésiés par l'alcool, entre songes et réalité, et enfermés pendant vingt-quatre heures dans l'appartement d'un immeuble antisismique finit par constituer une authentique veillée funèbre. Sont alors convoqués les fantômes de l'enfance et les morts du passé qui s'unissent à ceux du séisme. De sa fenêtre Simon voit «des milliers de survivants parmi les morts jonchant la rue, attendant désespérément de l'eau, de la nourriture et les soins de base» (107) et Ursula pensait que «Tous les survivants du séisme devaient bien se sentir plus ou moins morts, plus encore que ces milliers de corps qu'on brûlait ou jetait pêle-mêle dans les fosses communes aux portes de la ville». (127)

Il s'agit d'une veillée funèbre à tonalité fantastique où, dans les rues d'en face, «les rescapés de la mort» se transforment en «sirènes échappées du plus loin de la mer» et s'apparentent à des revenants. La nuit vécue par l'héroïne est transfigurée par les lucioles couleur vert laser «bien apparentes du fait de la chute des pylônes, piquetée par les lumières des premiers navires apportant l'aide internationale». (169) C'est également la poussière des gravats et la couleur de sang sous leurs yeux qui facilitent la remontée des souvenirs «de la blancheur sèche des terres du pays de Baie-de-Henne», écho du linceul de poussière qui entoure la ville d'aujourd'hui. Les vivants sont aussi qualifiés de «fantômes», ainsi que se désigne Ursula Fanon, préci-

sant qu'elle a toujours été «un peu morte». Elle prétend en outre être habitée par le malheur, tel que le symbolisent les oiseaux malfinis qui, durant son enfance, planent autour d'elle. Des signes de rituels religieux viennent transfigurer des gestes ou objets étonnamment prosaïques: l'écran de la fumée des cigarettes constamment rallumées par les protagonistes «comme d'autres [allument] un cierge pour évoquer les dieux, les saints et les anges». Quant à Simon, il «n'avait plus l'air de rêver, mais de prier, devant cette nuit qui n'était pas la sienne [...] mais celle des morts». (169)

Comment interpréter cette quête de la narratrice qui souhaite révéler à Simon qu'il est le père de Marie-Carmen Fanon si ce n'est comme la veillée funèbre de parents auprès de leur enfant défunt? Et quand bien même Simon ne serait pas le père! L'intention de la narratrice d'enterrer dignement sa fille à Baie-de-Henne est plusieurs fois répétée, ainsi que sa hantise que son cadavre soit jeté dans la fosse commune. Afin de la voir devenir "angelot", elle rêve qu'il lui pousse des ailes. Un peu comme dans une ode funèbre elle termine son récit par un dialogue-prière avec sa fille à qui elle présente les membres défunts de la famille à partir de quatre photos.

Ce dernier dialogue fictif ne fait que clore la longue élégie que constitue le discours d'Ursula tout au long du roman: une lamentation particulière libérée de tout pathos, sur fond de désespoir et qui finit par apparaître comme une antiphrase de l'éloge funèbre.

Conclusion

Marvin Victor a su inventer une langue d'écriture en harmonie avec un traitement romanesque

original, qui nous plonge au tréfonds de la douleur humaine, faite de solitude et de désespoir. Beauté et émotion sont au rendez-vous de cette œuvre à la fois classique et moderne.

Luigia Pattano

“Dire la ville pour nommer ses fantasmes: Port-au-Prince d'après Frankétienne” (Compte rendu de: Frankétienne, *Rapjazz. Journal d'un paria*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, pp. 138)

.....

Après une année 2010 féconde en termes de publications (*Mélovivi* ou *Le piège suivi de Brèche ardente*, *Textamentaire* et *Visa pour la lumière*), Franck Étienne, mieux connu comme Frankétienne, est de retour en librairie avec un long poème édité par Mémoire d'encrier, la maison d'édition québécoise fondée par l'haïtien Rodney Saint-Éloi. Rédigé à la fois en français et en créole, et plus précisément dans le français (et probablement le créole) de son auteur, *Rapjazz. Journal d'un paria* est un texte qui “rapjasse” très peu, malgré les souhaits affichés. Si le titre nous semble quelque peu trompeur, le sous-titre est, par contre, très pertinent comme on entend le montrer. On précise avant tout que cette critique ne prend en compte que la partie francophone du texte, bien plus importante du point de vue quantitatif que celle créolophone, par manque de compétences essentielles en créole haïtien. Ce qui est, sans aucun doute, un défaut de notre part, mais non un défaut préjudiciable à l'élaboration d'une idée critique sur le texte, et cela en raison justement de l'asymétrie

entre les deux langues d'écriture. Dans sa préface, Saint-Éloi souligne, avec raison, le lien entre la capitale haïtienne et le poète. Port-au-Prince est, en effet, un des sujets de ce long poème. Mais ce n'est pas le seul puisque l'autre est l'auteur même. L'éditeur semble d'ailleurs reconnaître une forme de correspondance entre ces deux sujets, le poète et sa ville, ou plus largement le poète et son pays: «l'exemple le plus achevé de l'expérience haïtienne», Frankétienne produirait ici «l'acte fondateur d'une ville, Port-au-Prince, une manière d'habiter en poésie, de convoquer la citoyenneté» (5). Ce qui le pousse à partager avec les lecteurs une évidence qui émergerait du livre sous forme de question: «Que serait Port-au-Prince sans Frankétienne?».

On ne prétend pas ici répondre à, ou commenter, cette question-évidence ou question évidente formulée par un Haïtien qui s'est distingué par son engagement culturel dans son pays. On en prend acte en tant qu'opinion partagée (à l'apparence, au moins) par les écrivains de ce pays. On la reprend ici car cette question et la lecture du poème ont engendré une autre question, plus modeste et bien plus pertinente à l'analyse littéraire: qu'est-ce que c'est que Port-au-Prince pour Frankétienne? Ou mieux: qu'est-ce que cette ville représente pour le poète? Et donc: comment se positionne-t-il vis-à-vis d'elle et du pays?

Pour y répondre, on commence par le commencement et donc par le prologue en trois temps, où Frankétienne nomme les pulsions qui animent son texte: l'amour et son contraire, qu'il appelle encore amour mais qui est plutôt un acte de viol, ou de violence. Et une terrible folie, probablement:

«Amour ou désamour. Aimer à mort. Mourir à vie. Je n'en sais rien. Absolument rien qui puisse me guérir de ma folie» (93). Si dans la première section («1949»), le poète dit avoir aimé «charnellement, fougueusement» Port-au-Prince, «la ville de mes escapades, de mes incandescences et de mes amours buissonnières» (7), dans la deuxième («1999»), il avoue avoir aimé «désespérément [...] [l]a ville monstrueuse de mes phantasmes, de mes plaies, de mes débris, de mes déchets, de mes pourritures, de mon mal-être et de mon mal-de-vivre» (9). En effet, son amoureuse devient souvent «pute» dans ce poème qui n'est finalement qu'un corps à corps avec une femme nommée Port-au-Prince. La troisième partie de ce prologue («2049») sert à justifier l'opération artistique, à lui attribuer un sens:

La création artistique, surtout quand elle témoigne du difficile à vivre, du malaise existentiel et de la barbarie destructrice, s'inscrit absolument dans le refus de l'amnésie et de la mort. (10)

Et pour éclairer le ton de ce texte vibrant de sombre exaltation, le poète déclare «croire dans la lumière tragique des désastres et la pathétique magie des catastrophes» (10). Une foi bien sinistre, somme toute, et qu'on ne s'arroge absolument pas le droit de contester puisqu'on ne peut qu'imaginer ce que doit être le quotidien haïtien, l'existence de ce pays trop maltraité par ses gouvernants ainsi que par la nature. Celle-ci est d'ailleurs un des motifs du texte et une des manières de la violence qui accable la ville et le pays. Dans ce poème qui énumère de manière métaphorique ou abstraite tous les maux affligeant l'existence des Haïtiens, la violence prend deux formes: humaine et

naturelle. La première est à la fois meurtrière et charnelle; elle constitue, comme on sait, le passé et le présent haïtiens et donc le passé et le présent du poète. La seconde a souvent troublé le paysage du pays par le biais de phénomènes atmosphériques effrayants: cyclones, orages, tremblements de terre... La puissance de ces phénomènes est assumée par le poète qui l'attribue à ses actions ou à ses membres: «ma langue à mes roues cycloneuses / je dérape aux zigzags de mes mots à dentelles d'ouragan» (11), «incandescente ma bouche impure / clé de l'âme incendiée / un volcan d'indécence» (17), «l'orage gronde dans mon ventre» (20).

Au delà de la violence, la ville de Port-au-Prince se caractérise par le «paradoxe», un mot que le poète lui associe souvent, et par des descriptions antithétiques unissant splendeur et misère:

hors des vestiges de l'ombre
entre pierre et poussière
entre l'or invisible et la boue des ténèbres
entre ordures et lumière
je nage inépuisable (12)

Si ces deux visions de la ville coexistent, celle qui domine est cependant la deuxième: lorsqu'il y a de la lumière, il s'agit de celle sanguinolente de l'aube tandis que la splendeur est souvent déchue ou en voie de déchéance. Voici comment est présentée celle que le poète appelle «ma ville»: «obscurie soulevée de tessons ensanglantés» (19); «entortillée d'échecs [...] enfouraillée dans une aire de désastres / et de zinglinderie scandaleuse» (24); «inachevée de feux inverses / et de vents contraires / entre le sang et l'eau», «éventrée/mitraillée», «affamée aux entrailles ouvertes», «douleur lancinante et grinçante»

(25); «déchue déraillée/débraillée», «défloration et perte», «en dérangement perpétuel», «en panne de tout» (28).

Mais cette Port-au-Prince qui semble ne pas avoir d'âge et dont le poète nie même l'existence à un moment («Port-au-Prince n'existe pas», 28) est surtout la maîtresse avec qui il fait l'amour ou qu'il viole. Les images sexuelles non dépourvues de violence ou de brutalité inondent le texte. Dulcinée du poète («Toi mon amour en croix», 35) à certains moments, Port-au-Prince devient plus souvent la prostituée «assise amère sur [s]es genoux fébriles» (13).

ma ville ma proxénète
ma ville ma courtisane
ma ville ma nymphomane
ma ville ma concubine.
Ma croisière de débauche
mon tatouage de douleur
mon nid de volupté
ma délinquance femelle
et ma déliquescence.
Mes brûlures mes désirs
dans mon corps masochiste.
Plaisir et déplaisir
dans ma chair endiablée. (55-56)

Loin d'être esquivé par des allusions indirectes, l'acte sexuel est crié avec une effronterie brutale et une vulgarité complaisante:

Loco mon sexe brûlant couleur cœur
de pastèque saveur sirop
de lune dans le cul de ma ville embousinée de vents fornicateurs (54)

ma ville en rut à l'odeur de coït (54)

J'ai violemment fait l'amour à ma ville hystérique
j'ai dansé ma vie ma mort et ma folie
sur le ventre sensuel de ma ville gué-déifiée de nuit
dans un rêve bleu turquoise mêlé de

sang de sperme et d'ombre
un songe né de l'enfance impossible.
(134)

Le rapport charnel avec la ville est tellement fort que le poète en est littéralement aspiré. Ou alors par un renversement invraisemblable, c'est la ville qui est aspirée par le ventre du poète:

Ma ville ardente
est dans mon ventre (29)

Ma ville en moi. Au fond de moi. Dans ma tête. Et dans mes tripes. (28)

Ce renversement de l'image n'est point étonnant car c'est le poète qui est le vrai sujet du poème. Seul personnage en chair et en os présent dans ce texte qui n'évoque pas d'autres figures humaines, d'autres voix ou d'autres visages, le poète est le fou Foukifoura:

Je suis Foukifoura
le fou de Port-au-Prince
metteur en scène baroque des mardigras tragiques (48)

Personnage ambivalent ou mieux contradictoire, il est à la fois le violeur impénitent de sa ville, un homme dégoûtant constamment en érection, et un prophète-dieu-rebelle. Un paria donc car il s'agit d'un dieu non reconnu ou rejeté.

Capable de prophéties scandaleuses (87), il est le seul résistant («Je l'ai souvent répété. Toute ma vie, par vocation, j'ai fait l'école buissonnière. Par rébellion, j'ai crié ma colère et hurlé mes écrits», 112) dans un pays de couards qui ne demandent qu'à partir et qu'à renoncer à la bataille.

Doué, de plus, d'attributs divins ou surhumains («désormais je suis libre / de dormir comme un dieu / repu d'éternité», 45; «ma douleur éolienne», 107; «je suis un dieu vivant», 124), il est persuadé que sa folie subversive sauvera le monde:

Clown triste et solitaire
je clame ma dissidence et la rage de mes loas en un jeu subversif.
Je sais déjà que ma folie sauvera le monde. (111)

Et c'est d'ailleurs sur des attributs surhumains que s'achève le journal de Foukifoura-Frankétienne:

Moi
Foukifoura
je porte dans ma chair toutes les douleurs humaines.
Dans mon cœur et mes tripes
les battements du futur. (136)

Un journal qui n'est pas intime mais public et qui semble prendre le thème de la ville comme pré-

texte pour développer sa mythologie personnelle d'exclus, d'homme solitaire et surpuissant, se complaisant dans ses propres virtuosités langagières. Quant au "rap-jazz" du titre qui est très présent textuellement, il ne nous semble pas très convaincant. Si les moments où «ça rappe» (par le biais de rythmes saccadés) sont rarissimes (en français, bien entendu), les moments où «ça jasse» sont introuvables ou alors insaisissables car probablement non définis ou non définissables... Du point de vue stylistique, c'est bien du Frankétienne: énigmatique et brutale, sa langue se caractérise par des allitérations, des consonances et surtout des néologismes français-français et français-créole. Elle déborde, dérape, provoque et part dans tous les sens suivant ce mouvement "spiraliq" que l'auteur revendique.

Une lecture qui est sans doute très intéressante d'un point de vue stylistique, mais qui ne soulève aucunement, ou alors de manière très indirecte et détournée, la question collective. Il s'agit bien du chaos effroyable qui ronge Port-au-Prince et Haïti, mais il n'est question ici que de la ville du poète ou plutôt de ses fantasmes: le nous reste non formulé. ■

europa postcoloniale



David Newbold

What happened to Anglo-Welsh? Translation trends in writing from Wales

.....

Throughout the 20th century there were two Wales: there was Welsh-speaking Wales, the *Bro Cymru*, the heartland of the agricultural west and mountainous north west, economically and geographically the remotest reaches of the principality; and there was the rest, industrial South Wales, and the genteel border country in the east. The “rest” meant most, in terms of population; by the second half of the century the percentage of Welsh speakers had dropped to around 20%. The main population base, in the South, centred on Cardiff and Swansea, had been English speaking for more than a century, when the coal and steel industries took over.

One of the side effects of this great divide meant that 20th century Wales developed two literatures; literature in Welsh, which continued a grand tradition stretching back 1500 years, and which

reached its heyday in the Middle Ages (with poets such as Dafydd ap Gwilym), and which is still celebrated and showcased today in the annual Eisteddfod; and writing in English, which began to emerge at the beginning of the century, and which has achieved international fame through poets such as Dylan Thomas and, more recently, R.S. Thomas. The list of Welsh poets writing in English is in fact very long: some of them, such as Dylan Thomas and especially Alun Lewis, were also polished short story writers. But most people would be hard pushed to indicate an “Anglo-Welsh” novel.

We have a problem of definition here. The anonymous Wikipedia contributor claims that «the term “Anglo-Welsh”, as applied to writing, is now discouraged, because it is felt to have colonial overtones». But it is important to distinguish between writing in English which is about Wales, or has a Welsh focus, and writing by people who may incidentally be of Welsh origin but who are mainstream writers in English, such as the poets Edward Thomas and Wilfred Owen, or the novelist Richard Hughes. In his seminal

1968 work, *The Dragon has two tongues*, Glyn Jones, after defining Anglo-Welsh writers as «men and women who write in English about Wales», then feels it necessary to point out that they share a background of Welsh-speaking radical non-conformity. Many, if not most, twentieth century Anglo-Welsh writers came from Welsh speaking families – Dylan Thomas is a prime example – or families which had been Welsh speaking a generation before. In other words, the Welsh language is never far away from their consciousness; and this of course links them to their Welsh speaking counterparts, writing in Welsh.

But the divide between the two languages is crucial. The simple fact is that most Welsh people today cannot access writing in Welsh; English and Welsh are two separate languages. Glyn Jones illustrates this effectively at the beginning of *The Dragon Has Two Tongues*, by referring to two major anthologies of poetry published around the middle of the century. The first of these, edited by Keidrych Rhys, was entitled *Modern Welsh Poetry*; the second was the *Oxford Book of Welsh Verse*. You

might expect a certain amount of overlap between the two, but there was none, not just because the Oxford anthology was historical, and the Rhys collection contemporary, but primarily because the former contained only poems in Welsh, the latter only poems in English. Two parallel worlds, and never the twain should meet, or so it seemed then.

The very title *Modern Welsh Poetry* did not go down well with Welsh speakers. Welsh poets were poets who wrote in Welsh, and who in doing so, were keeping the language alive. Indeed, only by making the choice to write in Welsh could there be any hope for the future of Welsh, under constant threat from its nearest and more powerful neighbor. A growing awareness that urgent action was needed to save Welsh from extinction led to the formation in 1963 of the Welsh Language Society, *Cymdeithas yr Iaith Gymraeg*, a pressure group which aimed at counteracting the domination of English in public life in Wales. Around the same time the Free Wales Army emerged, protesting the building of new reservoirs in Wales intended to provide water for England; by the 1980s the focus of anger had changed to English people buying holiday homes in Welsh-speaking Wales, fuelled by a shadowy organization, or group of organizations, known as the *Meibion Glyndwr* (Sons of Glyndwr), who torched hundreds of properties owned by English people over a 15 year period.

These were the years in which R. S. Thomas, who openly supported the *Meibion Glyndwr*, was hammering out his place as one of the foremost poets writing in English.

Thomas is an emblematic, paradoxical figure. An Anglican priest, he worked in small rural Welsh-speaking parishes, preaching to his tiny congregations in Welsh. He was a tireless, vociferous, angry champion of Welsh. But he came late to the language, learning it in his thirties, despite growing up and studying in north west Wales – driven to do so, it seems, by a sense of guilt.

When lost motorists stopped to ask directions in English in the rural backwaters where he lived and worked, Thomas pretended not to know the language, and would answer in Welsh. Yet he spoke English with an extraordinarily patrician English accent, as can be heard in the recordings he made of his own work.

For Thomas, Wales was «a problem of translation»; this is the title he gave to a lecture given at the Centre for 20th Century Cultural Studies at Kings College London. «I don't know how much it is realized in England how distasteful to some Welsh people the term the "United Kingdom" is», he begins in typical uncompromising fashion, suggesting that the union between England and Wales was more like the union between the whale and Jonah than an agreement between equals. The premise is that Wales is, in essence, the Welsh language, and that this language is untranslatable, especially in the poetry which is its lifeblood. Not only that – it must *continue* to be untranslatable:

What I have been trying to say is that my country, Cymru, to be understood presents a problem of translation, and, it is to maintain a separate and valuable identity, it must continue to do so.¹

But the future is bleak, because both the English and the Welsh have conspired to push the language into the grave of oblivion:

Where can I go, then, from the smell
Of decay, from the putrefying of a
dead
Nation? I have walked the shore
For an hour and seen the English
Scavenging among the remains
Of our culture, covering the sand
Like the tide and, with the roughness
Of the tide, elbowing our language
Into the grave that we have dug for it.

[R. S. Thomas, "Reservoirs"]

Reservoirs appeared in the 1968 collection, *Not that he brought flowers*. But by the time Thomas delivered the lecture on the problem of translation, in 1996, (just four years before his death in 2000), a lot of things had changed in Wales. In the 1980s, the Welsh Language television channel (*Sianel Pedwar Cymru*) had come onto the air, and rapidly earned a reputation for high quality programmes. Around the same time, parents had obtained the right to send their children to Welsh medium schools wherever they lived in Wales – leading to a blossoming of Welsh language schools in the English speaking south. The Welsh Language Act of 1993 gave Welsh equal status with English – not the "official" language status that *Cymdeithas yr Iaith* had been campaigning for, but an important milestone nonetheless (and it is perhaps worth remembering that English has never been formally declared the official language of England).

The biggest single event in recent Welsh history, however, was the establishment of the Welsh as-

sembly in 1998. This devolutionary process gave Wales more powers of self-government than it had ever had before, in areas such as education, health and the environment. It also had the side effect of creating new bilingual jobs in Cardiff, the home of the new Assembly, and bringing waves of Welsh speakers into the capital. It is now common to hear Welsh being spoken on the streets of Cardiff; twenty or so years ago it was a rarity. At the same time, a new generation of Welsh-speaking writers had begun to emerge, in south Wales as well as the heartlands of the north and west; but unlike previous generations, these writers did not choose to ignore English.

The new Assembly oversaw and supported the development of new or refocused support networks for the arts, such as the *Academi*. Originally the Welsh language writers' society *Yr Academi Gymreig*, the *Academi* today is a thriving literature promotion agency, with a database listing more than a thousand authors writing in English, and 300 in Welsh; many of them feature on both lists, indicating that they write in both languages. The database «includes living authors who were born, raised and/or are currently resident in Wales». Not all the Welsh language writers were born in Wales, or are of Welsh parentage. Newcastle born (but of Italian ancestry) Tony Bianchi, for example, learnt Welsh as a student in Wales; four out of his five published works are in Welsh. In 2010 he published two books, one a novel, the other a collection of short stories, both set in Newcastle; the first, *Bumping*, is in English; the second, *Cyffesion Geordie Oddi Cartref*, in Welsh.

For bilingual Welsh-English writ-

ers there is a special challenge in switching languages, especially those (the majority) who write about Welsh speaking people. As Sian Melangell Dafydd, who won the prose medal at the 2009 Eisteddfod with *Y Trydedd Peth* ("The third thing"), puts it:

One special aspect of translating a creative text from Welsh is that my characters speak English too. In translating to English you have to translate the words of a character who already uses English in his life, and that bilingualism is part of his or her makeup, something that shouldn't be sacrificed.²

There are echos here of R. S. Thomas here, although the sacrifice in translation that Melangell refers to seems to be different. For Thomas, translation was a threat, because it implied the systematic elimination of the source language by making it unnecessary, an optional extra. Melangell is worried about being faithful to her characters, and their right to be faithful to themselves. When translating her own work into English, she has to find the words her characters would be likely to use, and this might not be equivalent to "translating" dialogue. This is a genuine concern, and perhaps might come some way to explaining why there was so little translation of Welsh literature into English through the last century. Too much would be lost, too little gained.

One glorious exception is the translation of Caradog Prichard's 1961 novel *Un Nos ola Leuad*, which nonetheless took more than thirty years to appear – in 1995, translated by Philip Mitchell ("One Moonlit Night"). *Un Nos ola Leuad* novel is an extraordinary rite of passage

novel in which a boy aged about ten (but we see through his eyes at different ages too, in dream like sequences, flashbacks and flash-forwards) confronts the darkness of the adult world – perversion, violence, poverty, mental illness, madness; but it is the solidarity of friendship, love in different forms, and the taste of bread and butter which end up illuminating the darkness. The novel has been compared to Dylan Thomas's *Under Milk Wood* in its portrayal of a village community through the night-long antics of the inhabitants, and for its quintessential Welshness. This badge of identity has been maintained in the translation by reliance on two principles, *faithfulness*, and *function*; the latter of which Mitchell defines as the attempt to «produce a narrative which will evoke in the English-language reader the same strong feelings that the original work evokes in the Welsh reader». The translation captures the voice of the unnamed narrator in his own inner reflections, reasoning and rambling, and in the banter which he engages in with his two friends Moi and Huw, all of which has a linguistic quality reminiscent of "Welsh English", which carries a residual substratum of the ancestral language. It seems effortlessly authentic. The narrator's voice has survived the test of translation.

But it is a lone voice. Until the end of the last century, fiction in either Welsh or Anglo-Welsh writing primarily meant short stories. So there was little output, and less translation – since, almost by definition, Welsh fiction was considered not to travel well outside Wales. Poetry was a different matter, as we have seen. But with the more devolved, more

confident Wales that began to take shape in the 1980s and 1990s, the novel began to come into its own. Suddenly, Wales was worth more than a short story. On both sides of the language divide, fuelled by burgeoning bilingual publishing houses, such as *Seren* and *Y Lolfa*, a young generation of creative writers turned to fiction as the most appropriate means for capturing the rapid changes happening in Wales; one of the most significant being mobility across that divide. This is reflected in a number of ways. In Welsh language novels, monoglot English characters may be made to speak English, or bilingual speakers use English to reflect real life code-switching, as is the case in Llwyd Owen's *Ffawd, Cywilydd a Chelwyddau* ("Fate, Shame and Lies"), whose characters swear in English. But there is a shift in the fictional landscape, too. Rural life in the *bro* is no longer the only setting for fiction in Welsh; in many Welsh language novels, the focus is now urban life, particularly Cardiff, and particularly Cardiff low life. Cardiff has become a Welsh-speaking city, reflecting the language of a generation which has grown up in Welsh medium schools (and which includes Llwyd Owen himself, who was a pupil of Cardiff's foremost Welsh medium school Ysgol Glantaf, which opened in 1978), as well as the migration of Welsh speakers from all over Wales to the post-devolution capital; at the same time, English speaking writers (such as John Williams, in his Cardiff trilogy) are exploring similar themes, and similar parts of the city, though English speaking characters.

But one of the most dynamic aspects of mobility across the language divide can be found in the

growing numbers of writers who write in both Welsh and English. Or rather, there is a growing trend for Welsh writers to rewrite their own works in English. In 2010 Llwyd Owen published an English language version of the first of his four Welsh language novels, *Ffydd Gobaith Cariad*, (the predecessor of *Ffawd, Cywilydd a Chelwyddau*) which he calls an "adaptation" of the Welsh. Reflections on bilingualism, and language loss, acquire a special significance in this context, such as when the narrator mentally chides his brother for willfully losing his "birthright":

We were raised in a bilingual home, me and Will, and spoke Welsh to Mam and English to Dad during our childhood. But, as Will grew older, he decided to turn his back on the language. I embraced it like a true patriot. I'm proud of my language, my heritage, my birthright and use it every day as part of my job. When you think about it, it's about the only thing that sets us apart from our neighbours on the other side of Offa's Dyke. Anything that makes us stand apart from our dear oppressors has got to be a good thing. I mean, otherwise aren't we just an irrelevant principality clinging to our bastard brother's underbelly? Without our own language, we're no more of a country than Kent. (25)

The title, *Faith, Hope & Love* is a literal translation; in novels by other Welsh speaking writers, such as Fflur Dafydd and Jon Gower, the change in the titles already indicate that there is a dynamic process of rewriting – rewriting, not translation – at work. Fflur Dafydd's "Twenty thousand saints" (2008) is a reworking of her 2006 novel *Atyniad* ("Attraction") while Jon Gower's *Uncharted* (2010) began life the previous year as *Dala'r*

Llanw ("Catching the tide"). Between them, these two novels are emblematic of how literary horizons are being pushed back in a brave new Wales.

The first of these is set on the small island of Bardsey, off the north west coast of Wales, (where, incidentally, R S Thomas used to go birdwatching – but the homage is probably intentional, since Dafydd's PhD was entitled *The Uncanny and the Unhomely in the Poetry of R.S. Thomas*). A small, mostly female, community of summer archeologists interact with an even smaller community of local residents, in a hothouse atmosphere. One of the local residents is an unlikely Welsh-speaking hermit nun from Cardiff, who took holy orders in disgust at the failure of the Welsh people to call for a Welsh parliament in the 1979 referendum (it was the later 1997 referendum which led to the creation of the Assembly). The tension grows with the arrival of her son, recently released from prison, and suspected of having murdered his mother's friend on the island some ten years previously. Then there is a resident Welsh poet looking for inspiration, and an archeologist hoping to dig up his own past as much as the bones of the 20,000 pilgrims who, legend has it, made the journey to Bardsey in the 6th century; and linking the two, the theme of an ancestral language lost, found, or dimly remembered – according to the character. Iestyn, the suspected murderer, and Deian, the archeologist and Iestyn's erstwhile childhood playmate find that while Iestyn has managed to keep his Welsh alive in Cardiff Jail, Deian, now living across the border in Lancashire, has all but forgotten

his – he remembers the word for *remember*, but has forgotten *forgot*:

“*Ond ma'n rhaid bo chdi'n cofio chydig?*” [...] He recognized all these words on their own, but strewn together they seemed a little overwhelming. *Cofio* was to remember. He'd forgotten what to forget was. (56)

The central event which gave the Welsh version of the novel its title is a natural phenomenon – thousands of disorientated seabirds, like moths to a candle, dash themselves to death against the island's lighthouse, a self-inflicted massacre which is the result of an “attraction”. The English version of *Atniad* is, in Dafydd's own words, more “polished”, since she had more time to work on it, to scale down the number of characters, and to move away from autobiography in the portrayal of the poet in residence. The rewriting was not so much a matter of choice as necessity; Dafydd had tried translating the novel for about a year before deciding to break free of the limitations of translation and discover her own voice as a writer:

Writing in Welsh is completely different to writing in English; because fewer writers are writing in Welsh, there is so much more to be done, and there is real opportunity to be innovative with the way that you use the language. English is different; less vulnerable as a language and therefore more robust and exacting, so that when writing in English I'm less concerned with language innovation and more concerned with finding my own voice and identity within that language. Ideally, I would like to be able to recreate the rhythm and feel of the Welsh language in the way I use English, though I'm yet to discover if my readers will recognise that in the

writing itself, or whether English is inevitably always just English.³

There is an added attraction in using English – it can allow the writer to achieve anonymity. Wales is a small country in which critics, in Dafydd's personal experience, pursue personal agendas and often find it difficult to see the work beyond the person (Dafydd is well-known as a pop singer). In the wider English-speaking world she can expect neutrality from critical scrutiny.

The end of the novel offers an epiphany. Twenty years after her self-imposed exile began, Viv the hermit returns to Cardiff. The changes take her breath away. The bilingual road signs (“a small yet colossal feat”), the old docks area reconstructed as the cultural hub of Europe's youngest capital, the Millennium Centre with the huge letters carved in stone, *Creu gwir fel gwydr o ffwrnais awen*, *In these stones horizons sing*, and like the jewel in the crown, the Assembly building, the home of Welsh self-government:

Here was the building that she never thought would be possible, the building that had only ever existed in her mind. Even her imagination could never have conjured anything so beautiful, so dazzling. It stood there, squat, a gleaming ship of promise, guiding her on, urging her to step on board. (242)

If *Twenty Thousand Saints* makes the journey from the *Bro* to the new centre of Welsh cultural life, bringing the Anglo Welsh novel firmly into the millennium, *Uncharted* takes on the world and looks into the future. It starts, echoing the opening of *Under Milk*

Wood, with an invitation to listen, but the night-time estuary location is the Plate, not the Towy:

Listen! Like a million small, slippery wet kisses on muddy shore and hard escarpment, on pebble beach and marshy reaches, the enormous river meets the land and sings to it, a song of love, water to earth. It is a polyphonic symphony with a chorus of aqueous voices – sucking seductions, rippling percussions, and millions of swamp frogs looking for a wet date. This is the river song. *Cancion del Rio*. (7)

A comparison with the opening paragraph of the Welsh version is immediately revealing even to the non-Welsh speaker:

Gwrandewch! Fel miliynau o gusanau bach ar ei hymylon mwdlyd, tywodlyd a graenog mae'r afon enfawr yn cwrdd a'r tir ac yn ei garu ac yn canu iddo. Symffoni berseiniol. Can yr afon. *Cancion del rio*.

Uncharted is about thirty percent longer than *Dala'r Llanw*. It is a story that grows in the telling, and in the description; but, unlike *Twenty Thousand Saints*, the story remains essentially the same across the languages. Flavia, a dying tango dancer from Buenos Aires, is put to rest by her lifetime lover in a small boat made of paper and pushed out to sea. But Flavia does not die – she sails across the world, unharmed by sea monsters, storms, and Japanese whaling vessels, until brought into port some thirteen months later in Oakland California, suspended between life and death, a miracle which science cannot explain, heralding in a new religion for a spiritually starved planet. It is an effervescent novel which seems to owe more

to magic realism and science fiction, than to a tradition of radical non-conformism which 50 years before Glyn Jones had identified as the heart of Welsh writing in English. And yet... in the final part of the novel *Flavia* (now renamed *Marina*, she who came from the sea), laid to rest in state in the decommissioned luxury liner *Queen Elizabeth*, arrives in Wales, sparking off a spiritual revival which parallels in its intensity the 19th century explosion of Welsh non-conformism. In a wry glimpse of the future break-up of the United Kingdom, in which the King has been forced to abdicate, Gower prepares the way for the erstwhile principality to reclaim its spiritual heritage:

Now that it's had its formal independence there are those seeking to underline the difference between Wales and its imperious neighbor, England. They can keep that tired Anglicanism, and its High Church antics. Here, in a country which went from being one of the most religious on earth to the most secular in three generations, there's a spiritual vacuum to match an imploded dark star. (166)

There is black humour here, too, in the description of Cardiff low life as well as in the institutional scenarios. Indeed, in this final part of the novel the reader may well feel a loss of direction in the riotous, unpredictable development, ambushed by details and distracted by the author's delight in story telling for its own sake (Gower spends seven pages elaborating a spurious etymology for *Cardiff*). But the end of the novel reads like a low-key celebration of the unity of Wales, as mysterious shrines to the goddess appear overnight throughout the length and breadth

of the country, the litany of place-names pinning the narrative to the old language:

From Moelfre to Cwmrhydyceirw, from Garnswllt to Penmaenmawr, little shrines, mushrooming, in all their frail and fragile architecture. Someone would clean them, someone would leave pictures of the family to be blessed. (235)

Although *Uncharted* has little in common with *Twenty Thousand Saints*, the conclusions of the two novels share a similar sense of coming home, and its attendant emotions of repossession, pride, and renewal. It is also tempting to see Gower's final image as a metaphor for creative fiction itself, with the shrines re-defined as:

"honest and simple temples: giving expression, or candlelight hope to travelers, who would sometimes pause contemplatively, thinking of an old lady from a country far away and what she meant to them. They might then nod briefly, pensive but satisfied, before walking on with renewed vigour". (235)

However, in a reflection published in the *Western Mail*, Gower reveals that he changed the ending of *Uncharted* because a friend (the poet James Jones) had told him he wasn't happy with the ending of the Welsh version – a reminder that rewriting may be a result of criticism as much as creative whim.

In the autumn 2010 issue of *A470*, the bilingual newsletter published by Academi, (the title is itself a metaphor, since the A470 is the road which links – or tries to link – north and south Wales) Gower refers to the growing phe-

nomenon of "switchback" writing, and his own first experience of it in *Uncharted*. The bilingual author, he suggests, has an option in the act of translation, which is «a chance to revise, winnow, or expand». But rewriting is, above all, a dynamic process, with its own pleasures and pitfalls. Citing Fflur Dafudd and Tony Bianchi as examples of bilingual talents which «pixillate to form a confident face that can proudly greet the literary world» Gower acknowledges that these are exciting times in writing from Wales; and indirectly, endorses R.S. Thomas's warning cry about the undesirability of translation.

At the end of *Twenty Thousand Saints*, the main character Viv returns to Cardiff after twenty years away and finds herself staring at the huge letters carved in stone on the face of the new Millennium Centre. *Creu gwir fel gwydr o ffwrnais awen, In these stones horizons sing*, they read. They are the words of Gwyneth Lewis, the first National Poet of Wales. The Welsh part of the inscription translates literally as «creating truth like glass from the furnace of inspiration» – referring to the poetic tradition of Wales as well as to the building materials used in the centre. In the English text the stones are also part of the building, the singing is equally part of the Welsh tradition, and the horizons are those of the whole world which lie beyond the seafront location of the Centre, within reach (it is tempting to think) through a means of communication – a language – which has become the world's lingua franca. The two languages together, not translated but complementing each other, provide a more complete sense of the reality

which is Wales today. What would have been lost in the translation has (perhaps) been gained in the rewriting. ■

WORKS DISCUSSED

BIANCHI TONI, *Bumping*, Alcemi, Talybont, 2010

BIANCHI TONI, *Cyffesion Geordie Oddi Cartref*, Gomer, Llandysul, 2010

DAFYDD FFLUR, *Twenty thousand saints*, Alcemi, Talybont, 2008

GOWER JON, *Uncharted*, Gomer, Llandysul, 2010

JONES GLYN, *The Dragon has Two Tongues*, 1968, new edition ed. Brown, T, University of Wales Press, Cardiff, 2001

OWEN LLWYD, *Ffawd, Cywilydd a Chelwyddau*, Y Lolfa, Talybont, 2006

OWEN LLWYD, *Faith, Hope and Love*, Alcemi, Talybont, 2010

PRITCHARD CARADOG, *One Moonlit Night* (trans. 1995 Philip Mitchell), Canongate, Edinburgh, 1963

THOMAS DYLAN. (1954), *Under Milk Wood*, J. M. Dent, London

THOMAS R.S., "Reservoirs" in: *Not that he brought flowers*, Rupert Hart-Davies, London, 1968

THOMAS R.S., *Wales: a problem of translation*, Adam Archive Publications, Centre for 20th Century Cultural Studies, Kings College London, 1996

WILLIAMS JOHN, *Cardiff Dead*, Bloomsbury, London, 1996

1 in *Wales: a problem of translation*, Adam Archive Publications, Centre for 20th Century Cultural Studies, Kings College London

2 quoted in A470 "What's on in Literary Wales", n. 57, Sep-Nov 2010, Arts Council of Wales

3 interview with Mark Thwaite, retrieved 5.1.2011 from <http://www.bookdepository.co.uk/interview/with/author/fflur-dafydd>

Marco Fazzini

Sorley Maclean-Somhairle MacGill-Eain, *White Leaping Flame-Caoir Gheal Leumraich: Collected Poems*, edited by Christopher Whyte and Emma Dymock, Edinburgh, Polygon, 2011

.....

Già curatore del precedente *Dàin do Eimhir*, il volume che conteneva il famoso ciclo di canzoni dedicate a Eimhir, prima d'allora in parte disperse o occultate dallo stesso Maclean per decenni e poi ritrovate con perizia nel 2002 attraverso lettere e frammenti d'appunti, Christopher Whyte oggi ci regala un altro libro imperdibile per la letteratura scozzese: questo nuovo *Collected Poems* ha sia le dimensioni sia la precisione d'una vera e propria parola definitiva sul grande bardo gaelico.

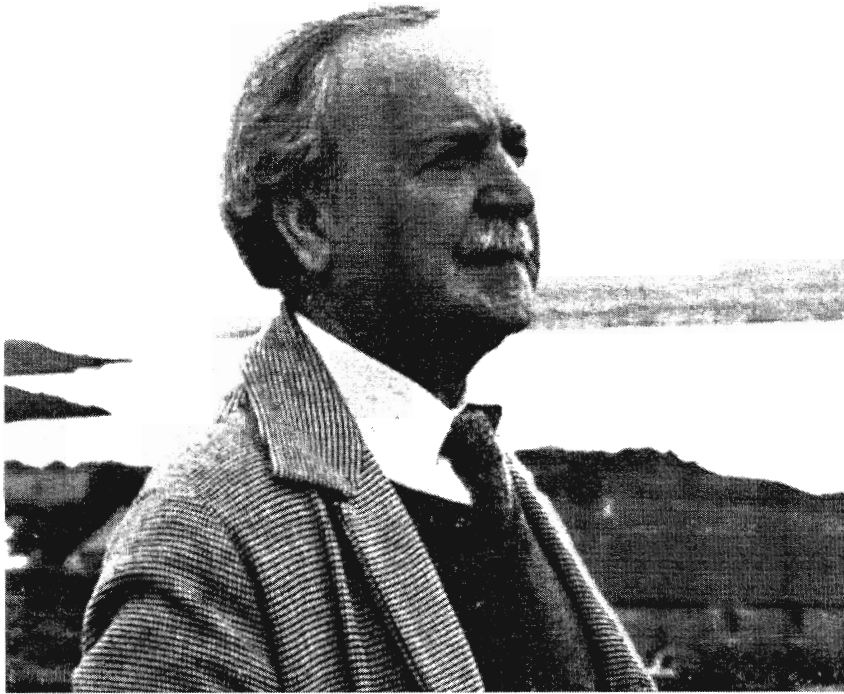
Sorley Maclean era nato nel 1911 a Raasay, una piccola isola delle Ebridi roccaforte della fede presbiteriana, ed era cresciuto in una famiglia legata alle antiche tradizioni di canto e poesia gaelici. «Attorno ai vent'anni», dice Sorley Maclean nell'intervista qui di seguito in parte tradotta, «scrissi versi che esprimevano il mio fallimento a tener fede ai miei ideali di condotta. Ero affascinato dalla fusione di "musica" e poesia in molti canti gaelici, e frustrato dalla mia stessa incapacità di cantarli, come invece facevano i miei familiari. Ero urtato dai miei tentativi di "migliorare" i canti gaelici».

Laureatosi presso l'Università di Edimburgo in Letteratura Inglese nel 1933, lavorò come insegnante per diversi anni ricoprendo poi l'incarico di preside della scuola locale

di Plockton, nel Wester Ross, dal 1956 al 1972. Fu tra i primi intellettuali a battersi perché il gaelico fosse introdotto come lingua d'insegnamento nelle scuole superiori delle Highlands celtiche. Scrisse poesia in gaelico sin dagli anni trenta, ma solo dal 1977 le sue raccolte cominciarono ad apparire in edizioni bilingui con la traduzione in inglese a firma dello stesso Sorley Maclean. Numerosi i premi, i riconoscimenti e le lauree *honoris causa*, tra cui quelle dalle università di Dundee, di Edimburgo e della National University di Dublino. Morì in Scozia nel 1996.

Tra le numerose pubblicazioni ricordiamo qui solo le principali: *17 Poems for 6D*, con Robert Garioch (Edinburgh: Chalmers, 1940); *Dàin Do Eimhir, agus Dàin Eile* (Glasgow: Maclellan, 1943); *Poems to Eimhir*, traduzione a cura di Iain Crichton Smith (Newcastle upon Tyne: Northern House, 1968); *Four Points of Saltire. The Poetry of Sorley MacLean, George Campbell Hay, William Neill and Stuart MacGregor* (Edinburgh: Reprographia, 1970); *Reothairt is Contraigh: Taghadh de Dhàin 1932-72/Spring Tide and Neap Tide: Selected Poems 1932-72* (Edinburgh: Canongate, 1977); *Poems 1932-1982* (Philadelphia: Iona Foundation, 1977); *O Choille gu Bearradh/From Wood to Ridge. Collected Poems in Gaelic and English* (Manchester: Carcanet, 1989). L'intero ciclo a Eimhir è stato ripubblicato nel 2002, per la cura di Christopher Whyte, col titolo *Dàin do Eimhir/Poems to Eimhir* presso la Association for Scottish Literary Studies.

Il nuovo volume di *Collected Poems* contiene tutto quello che si era letto in *From Wood to Ridge* e in *Dàin do Eimhir*, ma anche molto di più. Oltre alle prime poesie del periodo 1932-1940, e a significativi



estratti da "An Cuilithionn" (1939), vi compare l'intero ciclo delle poesie a Eimhir, le poesie di guerra (1941-1944) e del "Campo di battaglia" ("Battlefield", 1942-1943) quando Sorley fu protagonista nella battaglia di El Alamein, e qui ferito; le rade poesie del periodo successivo (1945-1972); quelle di "The Cuillin" ("I Cuillin", 1989), e un gran numero di testi inediti nei quali traspare la stessa visionarietà del periodo di Eimhir che sancì, in Scozia, l'astro nascente della nuova poesia in lingua gaelica.

L'intervista che qui segue è, a ben vedere, l'ultima importante intervista rilasciata da Sorley Maclean: la scrisse in una serie di lettere indirizzate all'autore nel 1995, quando era in preparazione un trittico di interviste a firma dei tre grandi poeti gaelici del Novecento: Sorley Maclean, appunto, Iain Crichton Smith e Derick Thomson.

La prima volta che lo incontrai fu grazie alla mediazione della famiglia Gillies di Edimburgo, lei nota

poetessa, lui studioso di gaelico, oggi all'Università di Harvard. Mi spedirono fino a Skye, e dovetti guidare per ore, arrivando ovviamente in ritardo. Eppure, Sorley era là, in strada, in cima alla scarpata che dava su un fiordo bellissimo, da anni la sua visuale preferita, sventolando un fazzoletto per far dei segnali. Mi chiesi chi altri dovesse passare per quella strada sterrata in mezzo al niente della brughiera scozzese, e come avessi potuto fallire di trovare quella casa isolata; eppure, l'entusiasmo dei suoi occhi riluceva quando ci abbracciammo, e l'abbraccio aveva il calore della vitalità della sua poesia visionaria. Passammo tutto il pomeriggio in casa, e Sorley insisté nel leggermi gran parte delle sue poesie in gaelico, ed io ad ascoltare fondamentalmente la musica della sua lingua. Decidemmo che avremmo fatto un libretto, e che per le mie traduzioni avrei lavorato su un testo bilingue, gaelico-inglese, approntato dallo stesso Sor-

ley per Carcanet Press nel 1989. «Ascolta la musica», mi diceva, «ascolta e riproduci».

Con Sorley ci vedemmo ancora. L'ultima volta a Skye, l'estate prima della sua morte; rinnovammo ancora l'idea di completare un vero e proprio libro italiano, mai uscito, anche se i testi migliori, come "Hallaig" e "Dogs e Wolves" sono quelli sui quali continuo a lavorare. «La gestazione di un testo», prosegue Sorley, «è frequentemente semi-cosciente, o perfino a stento semi-cosciente. Direi questo di almeno due o tre dei miei testi, in particolare "Dogs and Wolves" (Cani e lupi) e la parte conclusiva di "The Cuillin" (I Cuillin), entrambi scritti in una condizione di semi-veglia, alle tre del mattino circa, l'ultima settimana del dicembre del 1939, dopo aver udito delle terribili notizie su una donna che amai». Ho provato anch'io a lavorare nel dormiveglia, e ri-creare rime, mezze-rime, rime al mezzo, e consonanze per una lingua che è fondamentalmente consonantica e gutturale. Ho tentato di ascoltare, ricordare e riprodurre quella musica, e spero, che la si possa in parte udire nell'unica traduzione qui acclusa.

Un'intervista con Sorley Maclean (1995)

Non avevo l'ambizione di diventare uno scrittore, ma la poesia, sia in gaelico sia in inglese, mi venne durante l'adolescenza. Questi versi erano normalmente generati dall'attrazione per le ragazze pensate come scenari naturali, specialmente i boschi, le colline e le montagne. Attorno ai vent'anni, scrissi versi che esprimevano il mio fallimento a tenere fede ai miei ideali di condotta. Ero affascinato dalla fu-

sione di "musica" e poesia in molti canti gaelici, e frustrato dalla mia stessa incapacità di cantarli, come invece facevano i miei familiari. Ero urtato dai miei tentativi di "migliorare" i canti gaelici.

I miei genitori non seppero delle mie poesie fin quando non videro la rivista dove pubblicai, nel 1938, la poesia "The Highland Woman" (Donna delle Highlands). Disapprovarono fortemente il suo tono "anti-religioso", ma non disapprovarono la poesia in generale. Al contrario, a mio padre piaceva molto la poesia, la conosceva. Era un fine cantante e un suonatore di cornamusa.

Si tennero molte discussioni sulla poesia tra i vari gruppi di studenti e coloro che provenivano dalle Highlands discutevano spesso dei canti gaelici; volavano spesso attacchi contro coloro che volevano perfezionare quei canti. Traducevo oralmente molta poesia gaelica, e scrissi a quel tempo delle traduzioni letterali per Hugh MacDiarmid che le mise in poesia. Arrivai ad amare il "grido lirico" in poesia e accettai ansiosamente le idee di Croce sulla natura lirica di tutta la poesia. Non mostrai le mie poesie a nessuno, fin quando nell'ultimo periodo dei miei studi mi decisi a darli a James Caird. Quando tornai a Edimburgo, nel gennaio del 1939, ne mostrai alcune anche a Robert Garioch. "The Ship" fu letta alla Cena Universitaria Annuale della Società Gaelica nel 1934. È un testo simbolista, e il suo contenuto politico-letterario.

A quel tempo mi piaceva molto la poesia di Shelley, ma nulla di ciò

che scrissi di mio fu da lui influenzato, eccetto forse il fatto che possedevo un po' della sua "passione per la riforma del mondo". Avevo grande ammirazione per le poesie brevi di Blake. Le mie letture in inglese dovettero essere ampie, ma ammiravo la poesia latina e quella francese e, soprattutto, la poesia greca che lessi in traduzione. Lessi anche selezioni di poesia italiana, e tutta la Divina Commedia in un'edizione bilingue. Dei francesi mi piacevano soprattutto Baudelaire, Verlaine e Villon. Lessi tutti i poeti gaelici di Scozia che riuscii a trovare, ma ero particolarmente affezionato a quelli del sedicesimo e diciassettesimo secolo.



L'idea di Valery che il lavoro del poeta consista meno nel cercare parole per le sue idee che idee per le sue parole e i suoi ritmi è valida, anche se non per tutte le poesie e tutti i poeti. Norman MacCaig diceva spesso che lui si sedeva per scrivere una poesia e quando le parole venivano lasciava sviluppare il testo da solo. Se approvava il risultato conservava il testo. Al contrario, lo bruciava. Penso che in qualche modo il fine della traduzione che Yeats fece del famoso testo di

Ronsard appoggi le parole di Valery, che rimangono comunque a me molto oscure.

La gestazione di un testo è frequentemente semiosciente, o perfino a stento semi-coscienza. Direi questo di almeno due o tre dei miei testi, in particolare "Dogs and Wolves" (Cani e lupi) e la parte conclusiva di "The Cuillin" (I Cuillin), entrambi scritti in una condizione di semi-veglia, alle tre del mattino circa, l'ultima settimana del dicembre del 1939, dopo aver udito delle terribili notizie su una donna che amai.

Ciò che citi di Stevens, a proposito della sua convinzione che la poesia sarebbe quell'essenza che potrebbe sostituire la funzione redentiva della fede in Dio, potrebbe applicarsi dopo una grande disillusione per un ideale o per degli ideali, o per una perdita terribile; eppure, nella maggior parte dei casi non sarebbe di nessuna applicazione.

Penso che il gaelico possieda un grandissimo patrimonio di poesia per le canzoni, e anche per questo motivo il gaelico deve essere preservato. Le canzoni non possono essere davvero apprezzate se non da gente che conosce la lingua. Penso che il gaelico abbia delle grandi qualità sintattiche; per esempio, la sua abilità di indicare gradi e posizioni delle enfasi attraverso delle naturali inversioni, o delle particelle. Inoltre, è stata la lingua della mia gente per un numero di generazioni che non riesco neanche a contare. Le qua-

lità sintattiche del gaelico, che ho menzionato, lo rendono ancora più difficile da tradurre in inglese moderno.

Quando traduco tento di essere il più letterale possibile. Penso che il “pensiero” in se stesso possa essere tradotto abbastanza bene, e che le immagini visive possono essere parimenti ben rese, ma che sia impossibile tradurre le immagini sonore che costituiscono la sensualità uditiva predominante della poesia gaelica. Inoltre, il gaelico non rientra nella principale tradizione europea in quanto non possiede quel vasto lessico greco-latino della maggior parte delle lingue di questo continente.

Ciò che dice Wilhelm von Humboldt a proposito di una basilare sensibilità umana e di una struttura profonda universale che accomuni tutte le lingue è una sciocchezza. L'affinità elettiva che invece Poggioli commenta nel suo libro *On Translation* è per un traduttore vera in molti casi, se non nella maggior parte di essi.

MacCaig dice: «Non c'è consolazione». Sono scettico sulla consolazione, tranne in rari casi; sono ancor più scettico sulla redenzione nell'arte. Penso che lo stesso Yeats ebbe qualche tipo di consolazione dalla poesia, in quello che chiamò “gioia”. La poesia redentiva di Eliot è inventata e preziosa.

Sì, penso ci sia la possibilità per un cambiamento costituzionale in Scozia in futuro; eppure, l'occasione di un'indipendenza comple-

ta non sarà ancora ottenibile fin quando ci troveremo in presenza d'una diffusa fruizione della terribile politica del thatcherismo.

Tutta la poesia che non sia pura immaginazione deve avere un senso della realtà o deve essere basata piuttosto sulla realtà. MacCaig diceva che non aveva fantasia, eppure la sua abilità di rendere magnifico l'ordinario è sicuramente il prodotto d'una fantasia magnifica. Le mie poesie più realistiche sono le poche poesie di guerra che ho scritto e le poesie di “Broken Image” (L'immagine infranta) [August 1941-April 1944, *n.d.c.*]; le poesie di “The Haunted Ebb” [December 1939-July 1941, *n.d.c.*] sono un mascheramento fantastico d'una realtà terribile, una tragedia d'amore in condizioni estreme. Le mie due poesie migliori, “The Woods of Raasay” (I boschi a Raasay) e “Hallaig” contengono la stessa tacita realtà. Le prime 11 ottave di “The Woods of Raasay” sono d'un tipico realismo descrittivo, mentre il resto della poesia oscilla tra tragedia fantasticamente celata e piacere per le vedute e i suoni della natura.

Coin is Madaidhean-allaidh

Thar na siorraidheachd, thar a sneachda,
 chì mi mo dhàin neo-dheachdte,
 chì mi lorgan an spòg a' breacadh
 gile shuaimhneach an t-sneachda:
 calg air bhoile, teanga fala,
 gadhair chaola 's madaidhean-allaidh
 a' leum thar mullaichean nan
 gàrradh,
 a' ruith fo sgàil nan craobhan fàsail,

a' gabbaì cumhang nan caol-ghleann,
 a' sireadh caisead nan gaath-bheann;
 an langan gallanach a' sianail
 thar loman cruaidhe nan àm cianail,
 an comhartaich bhiothbhuan 'na mo
 chluasan,

an deann-ruith a' gabbaì mo
 bhuanan:
 rèis nam madadh 's nan con iargalt
 luath air tòrachd an fhiadhaich
 tro na coilltean gun fhiaradh,
 thar mullaichean nam beann gun
 shiaradh;
 coin chiùine caothaich na bàrdachd,
 madaidhean air tòir na h-àilleachd,
 àilleachd an anama 's an aodainn,
 fiadh geal thar bheann is raointean,
 fiadh do bhòidhche chiùine gaolach,
 fiadhach gun sgur gun fhaochadh.

Cani e lupi

Attraverso l'eternità, attraverso
 le sue nevi
 le mie poesie mai scritte vedo
 la traccia delle loro zampe vedo
 chiazze l'ignaro biancore della
 neve:
 con le lingue insanguinate, i manti
 infuriati,
 magri levrieri e magri lupi
 saltano sopra i muri
 corrono sotto l'ombra d'alberi
 desolati,
 imboccano gole di valloni difficili,
 muovono verso i declivi di monti
 ventosi;
 ulula quel latrato stridente
 attraverso l'estrema nudità d'epoche
 terribili,
 il loro abbaiare incessante nelle mie
 orecchie,
 il loro precipitare che dilania la mia
 mente:
 corsa di lupi e cani misteriosi

veloci lungo i sentieri della preda,
dentro foreste senza deviazioni,
per le cime dei monti senza
inversioni;
i docili cani impazziti della poesia,
lupi incalzanti la bellezza,
bellezza dell'animo, bellezza del
volto,
un cervo bianco per valli e colline,
il cervo della bellezza tua calma e
luminosa,
una caccia senza tregua, senza
alcuna posa. ■

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

SORLEY MACLEAN, *Poems to Eimhir*, traduzione dal gaelico di Iain Crichton Smith, Newcastle on Tyne, Northern House, 1971

SORLEY MACLEAN, *Reothairt is Contraigh: Taghadh de Dhàin 1932-72/ Spring Tide and Neap Tide: Selected Poems 1932-72*, Edinburgh, Canongate, 1977

SORLEY MACLEAN, *Ris a' Bhruthaich: The Criticism and Prose Writings of Sorley Maclean*, a cura di William Gillies, Stornoway, Acair, 1985

SORLEY MACLEAN, *O Choille gu Bearradh/From Wood to Ridge. Collected Poems in Gaelic and English*, Manchester, Carcanet, 1989

SORLEY MACLEAN, *Dàin do Eimhir/Poems to Eimhir*, a cura di Christopher Whyte, Edinburgh, Association for Scottish Literary Studies, 2002

Somhairle MacGill-Eain-Sorley Maclean, introduzione di William Gillies e catalogo a cura di Ann Matheson, Edinburgh, National Library of Scotland, 1981

RAYMOND ROSS & JOY HENDRY (a cura di), *Sorley Maclean: Critical Essays*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1986

PETER MACKAY, *Sorley Maclean*, Aberdeen, Centre for Irish and Scottish Studies, 2010

Marion Duvernois, Guido Furci

Habiter professionnellement le monde: Jan Baetens, *Pour une poésie du dimanche*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2009, pp. 62

.....

Publié en 2009 aux Impressions Nouvelles, le recueil *Pour une poésie du dimanche* (62 pages, digressions incluses) est à la fois un projet original et un essai de critique littéraire. Dès l'épigraphe, les intentions de l'auteur sont claires: si seul "le métier" plonge les artistes et les écrivains dans un monde, certes plus prosaïque, mais néanmoins épanouissant en raison des artifices qui le gouvernement, alors mieux vaut arrêter de jouer la comédie, renoncer à toute posture intellectuelle qui aurait pour but de nous protéger de l'extérieur par le biais d'une rhétorique de circonstance, et, finalement, assumer le statut – faussement contraignant car souvent plus honnête – de «créateur en marge», préférant parler «de quelque chose plutôt que de soi», dont on sait, malgré tout, beaucoup trop ou pas assez. Une chose est certaine: Jan Baetens (entre autres professeur d'études culturelles à la Katholieke Universiteit Leuven) n'avait pas manqué d'y faire allusion, en filigrane, dans ses travaux précédents; cela dit – et pour écarter toute équivoque –, ce n'est qu'avec son dernier texte, hybride bien qu'homogène, qu'il élève ses réflexions au niveau d'objet d'étude à part entière. Ainsi, placé de manière significative sous l'égide d'une anecdote quelque peu décalée par rapport à l'œuvre proprement dite, le discours qui en découle complète et prolonge les propos qui l'ont précédé, non pas

avec l'intention de dresser un bilan, mais plutôt dans l'espoir d'éclaircir leur légitimité. Bien entendu, il ne s'agit pas là de contaminer les vers par un emploi démesuré de l'argumentation; au contraire, s'il y a contamination, c'est entre les registres, dichotomiques à première vue, du commentaire composé et de l'«autobiographie par procuration», tous deux caractérisés par l'énonciation à la première personne – preuve et remise en cause d'une quelconque véracité. En ce qui concerne la structure générale de l'ouvrage, nous trouvons d'abord une citation de Pierre Cabane, tirée des *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris, Belfond, 1967) ¹. Elle donne le ton aux pages qui suivent et mérite d'être reprise: «Quand je suis arrivé avec mon *Nu descendant un escalier*, ils ont su que cela ne correspondait pas à leur théorie, que ce n'était pas une illustration de leur théorie. Et de fait, il y avait dans ce tableau plus que du cubisme, à savoir l'idée du mouvement, sur laquelle les futuristes travaillaient dans le même temps. Alors ils ont jugé que ça n'était ni l'un ni l'autre, ni futuriste ni cubiste, et ils l'ont condamné. [...] J'ai trouvé cela insensé de naïveté. Alors cela m'a tellement refroidi que par réaction contre un tel comportement, venant d'artistes que je croyais libres, j'ai pris un métier» (7). Ensuite, une courte section à titre introductif, visant à définir la démarche choisie – cette fois-ci, c'est Jan lui-même qui (nous) parle: «L'auteur de ces pages est un poète du dimanche... En fait, j'écris tous les jours, y compris le dimanche, tout en exerçant un second métier que je n'ai jamais ressenti comme un obstacle à la création. Si l'idée de vivre de sa poésie me paraît agréable [...], elle me fait aussi très peur. Je sens confusément [...] que

la situation du poète [tout court] n'a pas que des avantages: elle oblige en effet à écrire, sans que le poète ait toujours la liberté d'écrire ce qui le tente. [...] De son côté, le second métier n'achète pas seulement la liberté – celle d'écrire ce que l'on veut, celle surtout de ne pas écrire quand le désir fait défaut –, il nourrit aussi l'acte littéraire» (11). Enfin, une galerie de portraits provisoires – plus ou moins fiables et classés par ordre alphabétique, de façon à ce que tous se côtoient non sans ironie –, chacun consacré à une personnalité dont l'engagement professionnel a eu un impact considérable sur son style d'écriture, voire sur ce que l'on pourrait qualifier d'"histoire intellectuelle". Tel un triptyque, nous ne pouvons percevoir les résonances entre les volets que par un jeu de rapprochements. D'un paragraphe à l'autre, d'une strophe à l'autre, les voix reprises, mimées, empruntées, se donnent la réplique, pour mieux signifier ce que seule l'illusion de la polyphonie semble pouvoir suggérer: une autonomie d'ensemble, d'autant plus probante qu'elle s'affiche en dépit de toute convention actancielle traditionnelle. D'une certaine manière, il en va de même pour le choix du sonnet. En effet, malgré son agencement figé, celui-ci se prête bien à encadrer les histoires qui l'habitent, sans pour autant les vider de leur spécificité propre. Autant dire que, s'il est question de ligne de conduite ou de règle à suivre, une fois de plus c'est pour mieux s'amuser avec la forme que le sujet y a recours. De ce point de vue, d'ailleurs, il est important de souligner que les innombrables ajustements auxquels est soumise la langue – en l'occurrence une langue d'adoption, dont l'attrait réside avant tout dans sa syntaxe – ne sont pas le fruit d'une

nécessité esthétique, mais bien d'une exigence, si l'on veut, documentaire. En quelque sorte, l'auteur atteste par là de son adéquation avec un champ culturel bien précis, admettant en même temps son incapacité à dire les choses avec la musique qui aurait dû lui être la plus familière.

A quelques détails près, c'est ce qui ressortait déjà lors des entretiens accordés suite à l'obtention du prix triennal de Poésie de la Communauté française de Belgique. A cette époque, Jan Baetens ne perdait jamais une occasion de souligner que si la question de l'outil linguistique fascine les lecteurs et les institutions, belges notamment, il n'est pas certain qu'elle revête autant d'intérêt pour lui-même, pour qui l'option du français demeure «inféodée à toute une série d'autres désirs et d'autres décisions, qui malheureusement passionnent beaucoup moins la critique» (Jean Baetens, *Flamand parmi les francophones*, 2009, 34-39). Parmi ceux-ci et à titre d'exemple, des questions aussi déterminantes que: «Pourquoi écrire – plutôt que de s'adonner à autre chose (ou rien)? [P]ourquoi écrire de la poésie – ce qui condamne n'importe quel auteur à une solitude quasi absolue [...]» [C]omment avancer en poésie, et dans quelle voie – car toutes les options sont permises à qui veut faire de la poésie de nos jours, sans qu'aucune ne s'impose directement au détriment de toutes les autres». (Jean Baetens, *Flamand parmi les francophones*, 2009, 34-39).² Si l'on ne trouve ou si l'on ne peut leur apporter de réponse – et peut-être cela vaut-il mieux pour le bien de la littérature –, ces interrogations hantent aussi bien l'écriture que les représentations dont elle se sert. Preuves en soient ces der-

niers mots, juste conclusion d'un compte rendu, sans doute modeste, mais qui se veut avant tout hommage et, pourquoi pas, remerciement (oui, parce qu'il est de plus en plus rare de se sentir redevable): «Faire un poème / Éteindre une cigarette / Autant dire rien / Deux fois rien // Même moins / Encore / Ou plus léger / Que tout // Mais le poème / Une fois écrit / Une fois atteinte // L'oreille d'un lecteur / Comment en arrêter / Le feu?». (34) ■

1 Réédité à plusieurs reprises, on peut également consulter une partie de cette contribution in: Cabanne P. & Duchamp M., *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1977.

2 L'article "Flamand parmi les francophones" est également consultable en ligne sur le site des Impressions Nouvelles à l'adresse suivante: http://www.onserfdeel.be/pdf/Septentrion_4_2009_web.pdf

Laura Togni

Identità performative da Azouz Begag al collettivo "Qui fait la France?": un dialogo cosmopolita

Laura Reek, *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond*, Lanham, Lexington Books, 2011, pp. 220

•••••

L'innovativo saggio di Laura Reek, che spazia dagli esordi della letteratura "beur" alle sue più recenti evoluzioni, merita attenzione sin dalla copertina. Su quest'ultima appare infatti il montaggio di alcuni fotogrammi misteriosi e accat-

tivanti, ripetuti in serie in bianco e nero, che inducono il lettore a domandarsi, immediatamente, chi sia e cosa stia scrivendo il personaggio ritratto, di cui peraltro non vediamo chiaramente il volto, se non una parte del profilo. L'unica informazione che possiamo trarre, banalmente, è che si tratta di uno scrittore. Null'altro ci viene comunicato o concesso di intuire, se non che l'immagine del ragazzo (uomo?) in primo piano è in qualche modo emblematica delle "identità letterarie" che saranno oggetto del libro. L'autrice sembra voler suggerire, tuttavia, con l'accostamento di questa immagine a un aggettivo così concreto nel titolo, "writerly", non tanto una letterarietà "canonica", da manuale, quella degli autori di cui già si crede di conoscere e aver detto tutto, quanto la costruzione di un'identità nuova in un processo di scrittura colto nel suo divenire.

Nel quinto capitolo si scoprirà che il profilo che intravediamo in copertina è quello dell'autore franco-algerino Rachid Djaïdani, cresciuto nella banlieue parigina di Carrières-sous-Poissy. L'immagine è tratta dal documentario performativo *Sur ma ligne* (2006), attraverso il quale Djaïdani ha voluto "reinquadrare" la ricezione della propria opera, realizzando un film non tanto sul processo creativo di un libro, ma su un autore che, scrivendo un romanzo e filmando tale processo, documenta in ogni istante la propria specifica posizione. L'autore, soggetto e oggetto del documentario, non vuole comunicare alcuna verità oggettiva sulla propria essenza umana e di scrittore. Si limita a lasciare che sia il documento della sua esperienza soggettiva e insostituibile, nell'improvvisazione e nel gioco delle identità, a parlare di lui. Non

gli interessa tanto essere recepito come "scrittore di banlieue" (non c'è traccia, infatti, in *Sur ma ligne*, della vita nelle *cités*), quanto come scrittore *tout court*.

In questo senso, l'esperienza di Djaïdani rappresenta un *turning point* nella storia degli autori – non solo scrittori – oggetto di questo saggio. Infatti, lo studio della Reeck, come prefigurato nella chiarissima *Prefazione*, parte da autori di romanzi detti "beur" e continua con "scrittori di banlieue" le cui voci perdono le connotazioni etniche degli esordi, per porsi all'interno di una corrente più ampia della letteratura francese – il realismo alla Stendhal. Tale scansione accompagna il lettore nello sviluppo cronologico di questa letteratura non canonica supportandone la comprensione con riferimenti puntuali e sistematici al contesto francese, che forniscono tutte le necessarie coordinate storiche e teorico-critiche, in un continuo movimento dal contesto al testo che struttura il saggio.

L'Introduzione che, a riprova di come nell'opera della Reeck i vari linguaggi artistici interagiscono abilmente, riprende l'approccio e il linguaggio cinematografico dell'apertura, delinea prima il *background* storico e socio-politico in cui i romanzi esaminati hanno avuto origine, per poi portare in primo piano i frutti letterari di tale generazione, nella loro evoluzione. Dopo aver delineato un quadro di rara completezza sull'argomento, che va al cuore delle ragioni storiche e culturali del rifiuto della società francese di fronte all'immigrazione – dall'afflusso massiccio dal Maghreb a partire dagli anni '60, alla generazione della "Marche des Beurs", che ripercorreva le tappe dei padri e portava le proprie rivendicazioni identitarie all'atten-

zione dell'opinione pubblica – un ultimo "zoom" colloca i romanzi, che trovano origine proprio in tali urgenze politiche, in un nuovo filone. L'autrice utilizza a tal proposito l'espressione "*Bildungsromane* postcoloniali", ovvero romanzi di formazione con una particolare valenza politica che esplorano, come sottolinea in un'articolata e originale analisi, altre modalità di appartenenza e di relazione con il mondo. Lo strumento per sondare questa evoluzione è un "io narrante" da cui l'autore prende apertamente le distanze, allontanando così la tentazione di un'interpretazione autobiografica. Le "writerly identities" che assumono consistenza in queste scritture "performative" sono dunque opache, poiché si sottraggono coscientemente a facili categorizzazioni. Per questi autori «engagés», le proprie identità letteralmente divengono nella scrittura, al punto che l'arte sembra essere per loro non un gioco estetico, ma un impegno con il mondo, con la «realtà» che pur la Reeck sospende tra virgolette.

Fornito un primo quadro interpretativo, l'autrice affronta dunque, in tre sezioni che corrispondono ad altrettanti momenti della letteratura in questione, una serie di autori e di scritture che spaziano da Azouz Begag al collettivo *Qui fait la France?*. Queste pagine sono tutte percorse da pregnanti metafore, soprattutto spaziali, che catturano il lettore e lo aiutano a situare, molto concretamente, gli autori in rapporto al canone francese.

Laura Reeck dedica la prima parte del suo studio ai romanzi di due autori "beurs" degli anni '80, Azouz Begag e Farida Belghoul. In essa analizza come, attraverso un drammatico apprendimento della lingua francese, venga imposta ai protagonisti un'assimilazione che

censura le differenze e li induce a tentare di farsi spazio, con le proprie scritture volutamente infantili, in una vera e propria “guerre de mots” non dichiarata ma, per questo, più incisiva. Cedendo la voce al personaggio omonimo, a sua volta autore, Begag dichiara il fallimento dei sogni di integrazione della società francese. La stessa risposta si legge nel silenzio che Farida Belghoul impone a se stessa rinunciando, al culmine della carriera, alla visibilità pubblica, di scrittrice e di attivista. Una risposta all’assurdo “postcoloniale” che caratterizza il suo romanzo *Georgette!* e porta alla morte la protagonista, nel mirino dello sguardo di una maestra che nega la sua identità e dignità. Questo il *fil rouge* che la Reeck sceglie: la metafora del campo visuale traduce la tensione – la cerazione – dell’identità della protagonista tra ossessiva visibilità e invisibilità.

Dall’«introverted authorship» di Belghoul, la Reeck passa nella sezione successiva alle «introverted adventures» dell’immaginazione, documentate nei diari di viaggio di Shérazade, eroina dell’autrice franco-algerina Leïla Sebbar. La categoria ormai superata dell’Orientalismo lascia il posto al nuovo ideale di Cosmopolitismo, come auspicato da Anthony Appiah ed Édouard Glissant: all’approccio esotico o di conquista del territorio e della verità dell’Altro si preferisce il racconto di una lunga conversazione tra casuali compagni di viaggio – Shérazade e un camionista, per esempio – che non vuole forzare le naturali barriere conoscitive, ma rispettare i tempi e il mistero dell’altro. In questa “opera aperta” il lettore è invitato a continuare la conversazione riempiendo libera-

mente di significato le lacune del collage personale di riferimenti a scritture di viaggio altrui che vanno a costituire i *Carnets de Shérazade*.

Una continua proiezione verso l’esterno contraddistingue invece, nell’analisi di Reeck, la scrittura di Saïd Mohamed, autore di *La honte sur nous*. La sua «extroverted auto-fiction» parte dall’idea che il rapporto con la realtà extratestuale sia vitale all’opera letteraria, e che per scrivere si debba essere consapevoli della propria identità autoriale ma anche umana: questa *quête* ci chiede di spingerci fuori dai nostri confini – e dai nostri limiti. Ricerca urgente ed esigente, che non dà pace neanche all’autore del già citato *Sur ma ligne*. Come il protagonista del suo romanzo d’esordio, *Boumkoeur*, Rachid Djaïdani dice di scrivere perché «vuole esistere»; sa bene quanto potente sia, nella “société du spectacle”, l’immaginario che si è creato attorno alle seconde generazioni, e intende ridefinirlo. Outsider nella sua stessa *cit*é, il personaggio di Yaz affida la sua testimonianza sociale, fra realtà e finzione, alla collaborazione con un alter-ego dei bassifondi, Grézi, un accordo suggellato dalla convivenza simbolica in un bunker in cui i due si rinchiudono per scrivere. Nel patto narrativo e nell’attenzione reciproca allo sguardo dell’altro che lo definisce, Yaz comincia a riflettere su se stesso. Uscito dal bunker, ha imparato a guardare la sua *cit*é e, nel rapporto con essa, ha preso coscienza della propria esistenza. Può negare la sua opera, bruciandola, ora che essa gli ha restituito se stesso.

La “vitalità turbolenta” delle banlieue esplose nelle scritture emergenti all’indomani delle ri-

volte del 2005. Laura Reeck vi dedica l’ultimo capitolo, che ripercorre le opinioni sull’accaduto di diversi autori appartenenti al collettivo letterario *Qui fait la France?*. L’opera di cui Reeck sceglie di parlare è destinata a scioccare il lettore. Il ciclo della violenza testimoniato nel romanzo *Dit violent* che l’autore, Mohamed Razane, *chef de file* del collettivo, vede alimentato dalle stesse istituzioni francesi, non vuole essere l’ultima parola; solo il linguaggio della poesia – che così inaspettatamente si mescola al realismo più crudo – ha ancora qualcosa da dire al “Centro” letterario francese, di cui Razane, con gli altri membri del suo *Collectif*, si sente parte integrante.

Queste scritture che dialogano con il cuore culturale francese sono, per Reeck, l’espressione letteraria di una visione del mondo cosmopolita, nella direzione di un nuovo auspicato universalismo francese. In esso lo scrittore, al contempo cosciente del proprio radicamento in un Luogo – comunità etnica, culturale, religiosa in seno alla società francese – e aperto al mondo, dà il proprio contributo a una letteratura francese universale che abbraccia il particolare. Tale approccio si riflette nel patto col lettore, in nome di quello che l’autrice chiama «readerly cosmopolitanism», inteso come attenzione e ascolto delle storie altrui senza la pretesa di “possederle” dandone un giudizio definitivo. In linea con questo ideale, la Reeck presenta i punti di vista degli autori in maniera rispettosamente neutrale, non dando per scontata l’originalità delle proposte, ma cercandone e soppesandone le ragioni, per lasciare spazio alla discussione e alla critica. ■

Linda Brindeau

Des A.N.I. aux cowboys: l'aventure scripturale d'Akli Tadjer

Akli Tadjer, *Western*, Paris, Flammarion, 2009, pp. 313

En l'espace de quelques instants, à la suite d'une nuit sans sommeil, la banalité matinale d'Omar Boulawane, un journaliste-écrivain, se retrouve chahutée lorsqu'il recueille Jules, le neveu de sa voisine partie inaugurer le deuxième souffle de sa carrière de "Clodette" en Tunisie. En ce matin du 1^{er} avril, à la mauvaise "blague" d'Odette, s'ajoute l'irruption de deux "amis" tentant de se subtiliser à la vengeance certaine des frères Attias. Oskar Godaski, petite crapule plus connu sous le nom de Godasse, et Kader Houssel, ancien champion de boxe en proie à la schizophrénie, viennent chercher refuge chez Omar après le fiasco d'un nébuleux match de boxe soit disant truqué. Pour qui aura eu la chance de suivre Akli Tadjer depuis ces débuts en 1984 avec les *A.N.I du Tassili*, *Western* prendra l'allure d'un énième épisode dans le petit monde du personnage dorénavant bien ancré qu'est Omar Boulawane. Rencontré également dans *Courage et Patience* (2000), Omar, écrivain-nègre à Paris, rentrait d'Algérie (voyage auquel il fait allusion dans *Western*, p. 167) où il avait enterré son père. De retour à Paris, il se retrouvait accablé par la crapule lui faisant office de patron ainsi que par la présence d'un cousin un tant soit peu envahissant. Le parallèle entre *Courage et Patience* et *Western* publiés à presque dix ans d'intervalle est sans équivoque. Dans *Western*, le "fardeau" d'Omar, toujours écrivain dans cette nou-

velle fiction, ne se présente plus sous la forme d'un parent éloigné mais d'un enfant chétif de onze ans abandonné par sa famille. De même, pour les lecteurs de *Bel-Avenir* (2006), l'incursion des personnages de Godasse et de Houssel, ainsi que le poste de journaliste au Nouveau Siècle d'Omar ne se révéleront pas comme fortuits. Notons enfin que la présence d'Omar à l'âge de dix ans dans *Le porteur de cartable* (2001) nous permet d'avoir une vision assez globale de ce personnage lorsque l'on aborde les premières lignes du dernier opus d'Akli Tadjer. Malgré l'omniprésence d'Omar et l'intervention récurrente des mêmes personnages dans la majeure partie des romans de Tadjer, chaque roman s'affirme comme une unité complète et indépendante des œuvres précédentes. Plus remarquable encore que la reprise de ses personnages fétiches, est la capacité de Tadjer à faire du neuf avec des motifs et thèmes non-renouvelés. Ainsi retrouve-t-on la femme rêvée, évoquée, absente, l'amour maternel et paternel questionné, et les sujets chers à l'auteur tels que le racisme latent (thème central notamment dans *Alphonse*, 2005), la politique d'"intégration" et la misère sociale. Le titre *Western* s'explique à bien des niveaux. Tel le genre cinématographique, *Western* tient le lecteur en haleine grâce à une intrigue dans laquelle abondent les rebondissements et où s'affrontent le bien et le mal, les gentils et les méchants. À plusieurs reprises, les moments de solitude d'Omar se doivent d'être interprétés à la lumière de la vie de solitaire des héros de *Western*. D'ailleurs, "héros" est le terme choisi par Jules pour définir Omar. Si Omar est un héros pour Jules, Jules, lui, est la raison qui sauve Omar du suicide.

Dans un monde où Leïla, l'amour de sa vie, et ses parents sont subitement décédés, Omar se sent abandonné et esseulé. Ainsi peut-on voir une réflexion amère qui explique peut-être la compassion d'Omar pour Jules, le jeune laissé pour compte qui doit assurer sa survie et vaincre les obstacles à la manière d'un John Wayne ou d'un Clint Eastwood. Outre ces similarités, les références aux classiques du genre abondent tout au long du roman; le parallèle le plus évident est sans doute *Le bon, la brute et le truand*, incarnés respectivement par Omar, Kader Houssel et Godasse. Les aventures rocambolesques des personnages clés rappellent celles du Far West. Lors d'une conversation avec Jules, Omar offre, au demeurant, une comparaison entre les indiens et les cow-boys que l'on peut concevoir comme une référence directe aux divisions entre les Français "couleur lavabo" et "les Arabes". Plutôt que de meubler l'intrigue d'exemples indéniables de xénophobie, Tadjer souligne les expressions d'un racisme pervers et accepté, c'est-à-dire le racisme sous sa forme la plus pernicieuse. Au sein de la rédaction où travaille Omar, celui-ci est continuellement confronté à ce racisme ordinaire, racisme quotidien devenu si banal qu'il n'apparaît plus comme déplacé, ce qu'illustrent par ailleurs les réflexions de Martial Duvernoy, le rédacteur en chef. Le choix de Tadjer en matière de distribution des rôles reflète les motivations d'Omar lorsqu'il avait «proposé un article sur les Arabes, les Noirs et autres métèques suburbains qui [avaient] réussi» (35). Article pour lequel il avait, évidemment, essuyé un refus de la part de sa direction. Les parents de Jules ainsi qu'Odette, sa tante,

se soustraient moralement et littéralement et sans trop de remords à leur rôle de parents et d'adultes responsables. Godasse est présenté comme «le seul blanc» dans la cité et les frères Attias comme des «Juifs Séfarades». Les frères Attias, tout comme Godasse, sont les malfrats incorrigibles dans cette intrigue alors qu'Omar – qui subit pourtant tous les affronts – est non seulement journaliste dans un grand journal mais également le seul adulte qui s'inquiète du bien-être de Jules.

Le tour de force de Tadjer réside dans sa capacité à transfigurer les stéréotypes au moyen d'une subversion subtile, notamment en ce qui concerne la cellule familiale et son rapport avec les dogmes. Si Tadjer n'omet pas de dénoncer l'attitude patriarcale adoptée par les trois frères de Leïla, il ne ménage pas pour autant la famille de Joséphine, responsable d'un embrigadement des plus vulnérables. Dans chacun des cas, la précarité sociale a mené les plus démunis vers des extrêmes doctrinaires. Plutôt que de mettre en évidence les dérives religieuses justifiant l'intégrisme et les écarts des frères de Leïla, Tadjer incrimine la fragilité mentale qui naît de l'absence de repères. L'exemple de la manipulation et de l'escroquerie orchestrées par le Mage Évariste, instigateur de «l'Académie de la Vie», affranchit Tadjer de toute critique religieuse au profit d'une condamnation des extrêmes sectaires. Le personnage du Mage Évariste permet aussi à Tadjer de soulever les traumatismes de la guerre d'Algérie à travers une diatribe catégorique

attribué au Mage et qui commence ainsi: «Quel beau gâchis l'Algérie, tu ne trouves pas? Si vous ne nous aviez pas fichus dehors, on en aurait fait un paradis de votre pays...» (242). Malgré des thèmes quelque peu lugubres et un ton souvent cynique, l'œuvre de Tadjer met à mal le pessimisme omniprésent grâce à un style à la fois original et enjoué. Le sentiment d'ensemble qui surgit de ce style espiègle s'apparente davantage à un soulagement qu'à un malaise. Parmi les techniques déjà rodées dans ses précédents romans, on retrouve l'usage d'expressions adaptées; ainsi le narrateur ne «broie» pas du noir, mais il «pile» du noir (226). De même, il ne s'agit ni d'une pharmacie de garde ou encore d'un chien de garde mais d'un Mc Donald de garde (229). Plus efficaces encore sont les descriptions émanant de l'esprit extrêmement vif d'Omar. Ainsi se traduit son dialogue au téléphone avec Jonathan Attias: «Passé la gare de Deauville, Jonathan Attias m'a appelé. Il a crié des phrases à l'attention de Godasse avec tout plein d'enculés de sa mère après le complément d'objet direct. [...] Je lui ai [...] proposé de me retrouver dans le port d'Amsterdam parce que là-bas y a des marins qui chantent les rêves qui les hantent... et j'ai raccroché» (227). Alors que la vie de Godasse est en jeu, Omar, au niveau diégétique, se permet d'attiser la haine des frères Attias. D'un point de vue extra-diégétique, le sarcasme et l'ironie permettent d'alléger une situation inquiétante. Grâce aux métaphores et aux comparaisons, l'auteur incite le lecteur à s'engager dans l'interprétation comme

l'ont montré les deux extrêmes dérives religieuses et culturelles. Avec le ton, la prégnance des thématiques dramatiques telles que l'abandon, la délinquance, la solitude, le racisme ou encore la précarité est atténuée grâce à une écriture imagée, non-conventionnelle et qui fait appel à des références multiples.

Les déboires de Godasse et Housel sont certes évoqués sur un ton facétieux et ce malgré la sévérité de leurs conséquences. Néanmoins, la tonalité change lorsque le narrateur évoque une histoire d'amour avec Leïla, une jeune fille décédée subitement alors qu'il la présentait à ses parents en vue d'un mariage imminent. L'histoire de Leïla n'est pas racontée de manière linéaire et survient toujours dans les moments les plus sombres pour Omar. Son apparition est souvent si soudaine que l'on en vient à douter de son existence, d'autant qu'Omar se pose lui-aussi la question: «Leïla a-t-elle seulement vécu ailleurs que dans ma tête?» (226). La femme rêvée et désirée, motif récurrent, vient une fois encore hanter la vie d'Omar.

Fidèle à son style, Akli Tadjer continue d'explorer la difficulté des rapports humains sous tous ses angles. Les noms de villes, cités ou encore journaux (Ville Nouvelle, Bel Avenir, Bonneville, Le Nouveau Siècle) sont à la fois neutres, ce qui suggère un certain universalisme des situations décrites, et ironiques quand on connaît la réalité quotidienne de ces endroits. Ce roman est une fois encore une belle aventure. ■

india e pakistan



Esterino Adami

Sarnath Banerjee, *The Harappa Files*, New Delhi, HarperCollins Publishers India, 2011, pp. 215

.....

All'interno del ricco panorama delle letterature e culture anglofone uno dei filoni più interessanti e innovativi è rappresentato dai *graphic novels*, la cui sapiente miscela di parole, testi e disegni funziona come strumento di narrazione della realtà mutevole di questa epoca. Il nome di Sarnath Banerjee è ormai noto e meritatamente lodato (ricordiamo i precedenti lavori a fumetti: *Corridor* del 2004 e *The Barn Owl's Wondrous Capers* del 2007), ma nel caso di *The Harappa Files* l'etichetta di *graphic novel* mi pare decisamente approssimativa in considerazione della ricchezza testuale che emerge dal questo volume. Più che di una vera e propria storia a fumetti, per quanto eccentrica secondo lo stile di Banerjee, si tratta di un libro di vignette, di immagini che scandagliano le rappresentazioni culturali dell'India moderna, con il suo retaggio di icone, simboli, rimandi, significati. Il titolo rimanda alla Great Hara-

ppa Rehabilitation, Reclamation & Redevelopment Commission, un fantomatico ente il cui scopo è quello di «conduct a gigantic survey of the current ethnography and urban mythologies of a country on the brink of great hormonal changes» (11). Emerge subito l'intenzione di osservare un paese complesso come l'India non da una prospettiva sociologica, ma piuttosto applicando filtri culturali di altro tipo, muovendosi fra retaggi del passato, echi del mito, inquietudini postmoderne e dubbi esistenziali. Per affrontare un contesto così stratificato, Banerjee dispiega colori, chine, foto, forme che si fondono reciprocamente in un processo di contaminazione culturale altamente prolifico in una nuova impostazione semiotica. A tale proposito, i personaggi che compongono il «communication team work» di questa immaginaria commissione affermano coralmente che «to tell / new / stories / one / needs / new / languages» (12), dando quindi voce a un'esigenza di nuovi codici comunicativi capaci di catturare le manifestazioni e contraddizioni di un mondo in rapida evoluzione qual è l'India del 21° secolo, e che secondo l'autore funziona come una «fast capitalizing society that

suffers from bipolar disorder» (15). Il volume si compone quindi di una serie di «documenti» (o capitoli o sezioni), che corrispondono a «an examination of the near past and attempt to resurrect, examine and catalogue cultural, human and material relics» (15) e presenta una ricca varietà di icone e riferimenti, organizzati in un'architettura testuale complessa. Parole e immagini ritraggono consumi, sentimenti, idiosincrasie, in bilico fra passato e futuro, spaziando dalla pomata Boroline, originariamente inventata nel 1929 da un mercante bengalese come antisettico per piccole ferite, ora famosissima in India, trattata nel file # 5984 / 32G del testo e impiegata «for any cuts or bruises on the path to success» (74), al sapone Lifebuoy, originariamente prodotto in Inghilterra a partire dal 1895 ed esportato in diverse zone dell'impero («Jugat Bahadur smelled of Lifebuoy soap, as did the gardener, driver, cook and the entire canteen staff in my father's office. It was the smell of the working class», 82), alle auto della contemporaneità, fra cui ovviamente troviamo la Nano, i SUV, ma anche l'aristocratica Jaguar, come emblema di nuove classi sociali proiettate verso mutazioni

culturali. L'intricato bricolage intertestuale – quasi antropologico potremmo dire – espande in maniera centrifuga quegli elementi culturali che sono costitutivi di un reticolo di identità, narrazioni, memorie, e lo stile pantagruelico di Banerjee celebra la pluralità di significati e di rimandi, in un paese che trae linfa dal suo passato per avviarsi sul sentiero del futuro.

Ma la vena creativa del fumettista non si restringe nel contesto indiano, poiché evoca anche altri riferimenti culturali, con raffigurazioni grafiche e fotografiche che includono Mao, Lenin, Jim Morrison, Che Guevara, Groucho Marx, ma anche personaggi fantastici come il vampiro, l'idra o i coboldi della tradizione mitteleuropea, questi ultimi quasi re-interpretati come agenti che il fato utilizza per dislocare persone e cose all'interno di divisione ben determinate: «The kobold comes from Germany, the most organized nation in the world. Perhaps that is why kobolds love to keep things neat and organized, and love regularity, routine and order more than anything» (176). Si tratta quindi di un sorprendente universo narrativo, stratificato e stravagante nella sua postmoderna molteplicità, ricco di sfumature e talvolta provocatoriamente ambiguo o sottilmente indecifrabile. Nel suo ambizioso progetto Banerjee scardina i modelli semiotici tipici del fumetto e della rappresentazione grafica – icone, simboli e indici – per esplorare nuove forme di significato, nuove modalità di rappresentazione.

I riferimenti toponomastici sono molti e ben precisi, di nuovo in equilibrio fra presente e passato, spaziando da rimandi coloniali a immagini postcoloniali della modernità. In particolare, i curiosi personaggi popolano le grandi città

indiane, e testimoniano il senso di trasformazione, come ad esempio quando «someone in a posh Delhi neighbourhood complains about the congestion» (28) oppure coloro che riflettono sul senso della Storia: «years later, I read about the great famine of Bengal in 1943 which originated from the Midnapur cyclone, when people walked around the streets of Calcutta begging for starch water and falling dead» (166). Ma l'elenco dei luoghi include anche diverse località inglesi (Limehouse, Whitechapel, Shadwell, Wapping, Shoreditch) ritratte durante il fosco periodo vittoriano, per poi dilatarsi sino a inglobare alcuni paesi africani e altri posti. Il tema della dislocazione spaziale è pregnante nel file # 1030 /15D, il cui titolo “City of Gates” ricorda le paure “mixofobe” – per dirla alla Bauman – che la postmodernità trasforma in termini concreti con cancelli, recinzioni, barriere, confini. Anche in molti contesti postcoloniali le città diventano luoghi di separazione, distretti scissi dai flussi umani, e in questo testo le famiglie dei quartieri “per bene” fanno innalzare possenti cancelli per difendersi da quelli che definiscono “furry things” (109) e che secondo un personaggio identificato come il prof. Mattoo dell'Istituto per lo studio della mitologia contemporanea sono «an embodiment of the collective meanness of the city that finds expression in the empty streets at night» (110). L'amara ironia di Banerjee nella sua divisione fra cittadini “rispettabili” e di seconda classe evoca frizioni di carattere sociale o castale, o di imposizione di silenzio per coloro che sono relegati ai margini della comunità.

L'altalenarsi di narrazioni, soggetti e voci si colloca perfettamente nello scenario multilingue e mul-

ticulturale tipico della vita indiana, con disegni e foto accompagnati da scritte e parole in Indian English e hindi, e sottilmente evoca le peculiarità calligrafiche nel miscelare ed elaborare parole diseguate, immagini, fotografie, pubblicità, mentre l'autore stesso interpreta «the use of image and text as the most appropriate way to bring out these complicated observations» (13) e si concentra nell'analisi di una varietà di personaggi curiosi e emblematici, periferici e centrali, violenti e imbroglianti. Lo spaccato sociale e umano include:

the self-involved Indo-Anglican writers / right-wing members of South Delhi's Resident Welfare Associations / Gadget-loving multinational executives / Tax-evading garment manufacturers / Green architects / Marxists of high birth / Kickback-collecting arms dealers / Distributors of industrial absorbents / Sari salesman in Calcutta / Pragati, the pragmatic housewife / Facebook enthusiasts (15-17).

Se non è possibile rendere solo a parole il senso multiforme del volume – vista la sua natura di testo multimodale, per il quale il lettore è chiamato non solo a leggere le parti testuali e didascaliche, ma anche a decodificare e tradurre gli schemi fattuali utilizzati attraverso il disegno, il tratto, il simbolo o l'icona, i colori e gli stili – vorrei comunque sottolineare, in conclusione, il vigore narrativo dell'opera di Banerjee, il quale riesce, con un genere non tipico del contesto indiano, a gettare luce su un mondo in veloce cambiamento, disordinatamente attraversato dai flussi della globalizzazione e contemporaneamente scisso nelle sue tradizioni e nei suoi atteggiamenti. ■



Sara Pahor

Spoke Mathambo, *Control*, directed by Pieter Hugo & Michael Cleary. Orange Films, Cape Town, 2010

.....

The photography of Pieter Hugo has recently found application in music videos. In 2011 the images of *The Hyena & Other Man* (2006) have been echoed by Beyoncé and Pantsula dancers in the video *Run the World (Girls)*, and in 2010 the freaks of the book *Nollywood* (2008) have become, under John Hillcoat's direction, the fantasy characters of Nick Cave and The Grinderman's video *Heathen Child*. Still, in 2010 Pieter Hugo and the photographer and cinematographer Michael Cleary have shot *Control*, a music video for the South African musician Spoke Mathambo. Shot in an abandoned building of Langa, Cape Town, *Control* is mainly performed by girls and boys from the local dance troupe "Happy Feet". *Control*, which has won the best Young Director Award at Cannes 2011, is an interesting project not only because Hugo is actively involved in its making, but because

its audio-visual nature guarantees a free though compressive space where contemporary South African visual art meets South African new music.

Spoke Mathambo (meaning "Skeleton") is getting acknowledged worldwide as an Afro-futurist artist who has blended various music genres into a new one. In an interview on video for the New York magazine *Big Shot*, Spoke Mathambo, born in Soweto in 1985 as Nthato Mokgata, explains that his musical roots are grounded in South African genres like kwaito, house and traditional Zulu mascandi as well as in afrobeat, metal, hip hop, rock, pop and British grime. The listening of this international sound and the "gigs" played as DJ HIVIP with the electro-rap bands Sweat_X and Playdoe in Cape Town and Johannesburg have led Mokgata to develop what he calls the "township tech" genre. Spoke Mathambo's debut solo album *Mshini Wam* (2010) gathers fourteen tracks the ninth of which, *Control*, is a dark kwaito-based remake of Joy Division's *She's Lost Control* (1979). After more than thirty years, one of the songs of the band from Manchester who gave a new direction

to the British punk of *Sex Pistols* in the post-punk genre has been "unburied" by Spoke Mathambo to expand his new dark wave within the South African music environment.

The video *Control* unsettles the meaning of symbols, colors and sounds by hybridizing them. In the opening of the video, Spoke Mathambo is in a cemetery, knelt on a Jewish grave as if he had just materialized out of it. He looks like a ghostly preacher in his white suite embroidered with Christian symbols of resurrection – a sunrise behind a cross with palm tree branches flanked by two doves. In the background, a decadent statue of an angel evokes the album cover of Joy Division's single *Love Will Tear Us Apart* (1980). Like a revived black-and-white Pied Pieper of Cape Town, Spoke spreads his anarchic Afro-Goth tune through a megaphone. The *she* of the original song becomes a *he* who *has lost control*. The vibrations of the low-pitched sound reach and possess kids in black boots and headscarfed girls who start shacking in an epileptic dance that recalls Ian Curtis's illness. As the preacher in white walks out of the cemetery and up to the abandoned build-

ing where the boys and the girls look like prisoners behind its iron bars, unknown hands close a book bearing a cross on its cover and the dance gets more frenetic. The preacher has the power to raise the tension as he approaches with his dark magic melody. Once he is in front of the building, flames come out of the window behind him, and the boys move like an “evil army”, whose reference to the name of a new wave trash metal band from Memphis is possible. More children gather in front of the building attracted by the music. Confusion grows as a girl blows a thick white dust onto another girl’s face. The kids and the girls fight and force each other to get their heads and bodies covered in white dust and white thick fluids. Even the preacher’s face is dusted in white. They all eventually return/go back to black in quick negative frames. Under the spell of Spoek Mathambo’s song, the boys and the girls become violent zombies who spit and throw up white blood and cover the preacher’s head in a black fluid while he sings louder *we lost control*. The children carry him on their shoulders like a champion, but in a backfiring rage they take the control back and beat him with pipes till he lies dead on the ground.

The video *Control* sets in motion a series of reflections over the identity of the South African youth. The play of contrasts of the quickly shifting black-and-white close ups suggests that Hugo, as a white South African young man, provokingly invites the viewer to wonder if and how skin color issues affect the youth in their sense of belonging to post-apartheid South Africa. Spoek Mathambo, in turn, seems to address his original music to

a future generation who will face a post-global society where new codes will finally take the control away from the ghosts of the past. ■

Giulia D’Agostini

Speaking against Oneself: Stereotypes and Biopolitics in *District 9*

•••••

The science-fiction blockbuster *District 9* (2009), directed by South African Neill Blomkamp, has been applauded by critics worldwide for providing an allegorical portrait of the apartheid regime and of xenophobic culture in contemporary Johannesburg, and has recently been at the centre of increasing scholarly attention, notably for what has been termed its “shameless embrace of stereotyping” (Marx 164). My critical contribution, which follows the interesting review by Luisa Pellegrino that appeared in the last issue of this journal, would like to add to the heated debate regarding the uses of the political incorrect in *District 9*. I will concentrate in particular on the caricatured depiction of “the Nigerians”, the lords of the criminal underworld of the District. This aspect has aroused great controversy as an example of alleged racist “relapse” on the director’s part, and I will argue in favour of a temporary, and strategic, suspension of the critique of stereotyping so as to analyze the function the Nigerians play within the representational politics of the film.

District 9 recounts the unplanned arrival on earth of a mass of malnourished alien refugees whose spaceship broke out in the skies of Johannesburg. The extraterrestrials are soon confined in a

barbed-wire fenced camp called District 9 – a name reminiscent of the historical District 6, the Cape Town Municipal District that in 1966 was declared a white-only zone by the apartheid government, with the consequent forced relocation of the blacks and coloureds who resided there into the so-called “Apartheid’s dumping ground” of the Cape Flats area.

The character at the centre of the narrative, Wikus van de Merwe, is a moronic bureaucrat who is in charge of a ruthless eviction operation aimed at transferring the aliens from District 9 into a larger camp, District 10, safely positioned more than 200 kilometres from the heart of the metropolis. Wikus works for Multi National United (MNU), a private military corporation that has been hired by the government to coordinate the relocation programme but is in fact carrying out biotechnological experiments on the extraterrestrials, for the purpose of studying the usage of their lethal weaponry, which is DNA-selective and hence not operable by human beings. The accidental ingestion of a mysterious alien fluid initiates Wikus’ metamorphosis into an alien, and his hybrid body, now «represent[ing] hundreds of millions, maybe billions of dollars worth of biotechnology», as one MNU scientist says, becomes a prime target of biopolitical exploitation. While the MNU executives give their researchers the green light for his vivisection, the group of Nigerian gangsters featured in the film intend to appropriate his newly acquired alien power by eating his raw flesh.

A number of commentators have highlighted the apparent paradox underlying a narrative that, while promoting an anti-racist message,

perpetuates the image of a homogeneous (Nigerian/African) alterity of savage thugs, drug dealers, lusty prostitutes, and power-hungry cannibals. The scriptwriters' choice to call the paralysed boss of the Nigerian gang "Obesandjo", a name that is clearly evocative of former Nigerian President Osegun Obasanjo, especially incensed the country's government, so much so that a few weeks after the release of the film Nigeria's Information Minister Dora Akunyili asked for public apology and even called for its confiscation in Nigerian theatres ("Nigeria"). It is undoubted that the ferocious caricature of the Nigerians is charged, and potentially offensive. Moreover, its (perhaps apparent, as will be noticed below) one-dimensionality, by triggering the understandable, but at times extremely violent, indictment of the clichéd depiction of Nigerians as inherently criminal, has often submerged the discussion of the darkly satirical social commentary that lies at its basis.

Some scholars, such as Andries Du Toit, have however observed that the Nigerians of *District 9* might not be Nigerian at all: as a matter of fact, they do not speak any recognisable Nigerian tongue, and, even more poignantly, they are called thus only by white characters. These details, Du Toit conjectures, seem to corroborate his hypothesis that Blomkamp is «not so much offering a racist caricature, as caricaturing racist stereotypes themselves». Other commentators have instead claimed that the «generically African language» resulting from the overlapping of «accents and words from around the continent» is a typically colonial construct, *à la* Conrad, and as such it perpetrates the old, contemptuous image of a «generic African»

who has been «untouched by the hands of civilization» (George; see also Quayson). Du Toit admits that the ironies that complicate the seeming endorsement of prejudiced beliefs about Nigerianness are «evident only to a fairly sensitive and conscious viewer». Moreover, as has been just noticed, even when such ironies are detected, they can be interpreted as carrying opposite implications. It is for this reason that I believe it might be rewarding to sidestep such an irresolvable analytical conundrum in order to address the essential function that the Nigerians, alongside their MNU counterparts, play within the representational politics of the film.

As Yara El-Ghadban has pointed out, the legitimate critique of the «vulgarity» of stereotyping has often the downside of leading to a frustrating impasse which prevents any consideration of the complex issues that popular culture has the power to put forth, as Bakhtin has shown, «by resorting sometimes to the most crude [...] tools». I would therefore argue that the portrayal of the Nigerians, be it racist stereotype or a caricatured ridiculing of stereotype, has the strategic, and provocative, aim of highlighting the disturbing capability of human beings to exploit their dehumanised neighbours.

In order to tackle this issue, I would like to draw a comparison between *District 9* and Blomkamp's 2005 short film *Alive in Joburg*, from which it originates. *Alive* has a mock-documentary structure similar to that of *District 9*. Set in 1990, it reports the hostile reactions of South Africans, both black and white, to the landing of helpless extraterrestrial beings in apartheid Johannesburg. The aliens of *Alive*, «captive labour» living in condi-

tions that are euphemistically defined "not good", stand as a metaphor for both the victims of apartheid and those black immigrants who, particularly after the end of the regime, have been the target of violent attacks in the country, for the most part at the hands of poor South African citizens.¹ The short, inviting such a challenging parallel, continuously requires dynamic negotiations on the part of a viewer who is faced with the difficult task of unveiling a multi-layered allegorical narrative. It is here crucial to remember that the majority of the footages in *Alive* where black South Africans express pungent opinions about the aliens are real interviews with South African citizens who were asked to comment on the Nigerian and Zimbabwean minorities residing in their homeland (Woerner).

Fear of the Other traverses both black South Africans and the country's «very conservative» Afrikaans minority, with a juxtaposition that uncovers the existence of a quasi-paradoxical communality of exclusionary interests between blacks and whites in a state that is still under apartheid rule. As one fictional commentator of *Alive* pinpoints, these diffuse, shared popular anxieties are exploited by the apartheid government in order to maintain the *status quo*, guaranteeing the survival of those very institutions that ensure the functioning of a segregationist society. Blomkamp's selective use of subtitling confirms that aliens and blacks, whose words are accompanied by English subtitles even when they speak in English, and «even though the Afrikaans accent used by many of the white actors is arguably just as difficult to make sense of» (Fowler), are representative of the same disenfranchised

subalternity whose voice is heard only, and problematically, through a process of hegemonic “translation”. Through the portrayal of black South Africans who speak, and act, «against [their] metaphorical sel[ves]» (Fowler), *Alive* thus offers a sharp insight into the self-defeating struggles amongst the dispossessed for the access to the essential resources they all are negated («Give us electricity [...] Give us running water», one of the aliens bemoans). The short visualises this contrast in the final scenes, by showing the footage of a march that draws upon anti-apartheid iconography but that, as the caption reminds us («Thembisa residents want aliens out»), is in fact a demonstration of black South Africans against the extraterrestrial “invaders”.

The word “apartheid” is never mentioned in *District 9*, where the segregationist mentality is explored through the all-pervasive metaphor of the camp. The concept of the camp, as an entrenched site unknowable from the outside, has been recently employed by eminent scholars such as Giorgio Agamben (1998), Paul Gilroy (2004), and Zygmunt Bauman (2004) as a useful paradigm for the discussion of our conflictual modernity. A malleable notion, the camp has been variously defined as a locus where the human is reduced to “bare life”, which can be killed without committing homicide (Agamben), a symbol of contemporary fortified national/ethnic identities violently clashing against one another through the authorisation of racist discourses (Gilroy), the site where consumer societies confine the useless, the expendable, all that can – and, hopefully, will – be obliterated (Bauman). The above-mentioned theorisa-

tions overlap, and are epitomised, in the cinematic depiction of District 9, a refugee camp of (literally) non-human beings, a ghettoised fenced area where *they, the Others*, live, a dumping ground of squalor, poverty and filth. In this context, it is essential, and unsettling, to remember that both the Nigerians and the extraterrestrials live, more or less willingly, within the camp, are relegated outside the bounds of civil society, rejected by South Africans for their non-humanity, or sub-humanity. In the light of the comparison with the short, it becomes clear that Nigerians and aliens are, ontologically, the same. Still, it is evident that the relative position of the Nigerians in the social power structure of the film is higher than that occupied by the aliens, the “bare life” that lies at the bottom of *District 9*’s biopolitical pyramid. The exploitative nature of the relationship between the Nigerians and the aliens indicates that there is a rigid hierarchy even amongst those non-human (or sub-human) beings who have been consigned to waste. The aliens, the allegorical “bare life” representing the dehumanised victims of apartheid and of global xenophobia, are thus rejected and abused not only by the privileged, by those who live outside the camp, but also by their (black) metaphorical selves, whose only power, it seems, is that of profiting from their vulnerable condition.

The highest-ranking members of the film hierarchy are however the predominantly white MNU executives, embodied in the figure of Piet Smit, Wikus’ boss and father-in-law. Obesandjo’s above-mentioned cannibalistic desire of appropriation of the aliens’ power through the consumption of extraterrestrial body parts is paralleled

by the even more sinister biotechnological experiments conducted in the MNU bunker. While *paralysed* Obesandjo, we may suggest, strives to obtain a power that could enable social *mobility*, his MNU counterparts’ drive is purely economic.² Cannibalism, the commodification of the body of the non-human, is far from being portrayed as an exclusively Nigerian (or black African) feature in *District 9*. On the contrary, it is rampant capitalism that is presented as «the ultimate form of cannibalism. Cannibalism from the 21st century» (El-Ghadban). It is interesting to notice that while the Nigerians will be killed in the climactic ending, satisfying the viewers’ disturbing revenge fantasies (Rieder), nothing is said about the fate of the MNU executives. We are informed that the «illegal genetic research programme» of the corporation has been exposed by Fundiswa Mhlanga, Wikus’ right-hand-man, but it is him, and not Piet Smit, who is awaiting trial for this.

One could hardly imagine a bleaker picture of a contemporaneity where all forms of solidarity, based either on a feeling of common humanity, on familial bonds, or on class or race interests, seem to be erased – and where, moreover, no just punishment can be reasonably expected for the elites who control world economy. Ours, *District 9* admonishes, is a new-millennium state of nature of entangled, overlapping power relationships, a state of perpetual war in which even those marginalised, those whose lives have little or no apparent value, have infinite capabilities of exploiting the inhuman conditions in which their neighbours are forced to live. Demanding reflection over the nature and (ethical and monetary) value of the hu-

man, the film exposes the new, and dramatic, global frontiers of man's inhumanity to (non-)man. And the definition of symbolic types, notwithstanding its questionable lack of psychological depth, plays an undoubted functional role in this allegorical tale.

The film ends as alien Christopher "ascends" to the spaceship, with the promise to come back to earth in three years and save his fellow aliens (and Wikus) from exploitation. *District 9* thus leaves the many questions posed as the narration progressed pointedly unanswered, without envisioning any political alternative to racial segregation. Despite the absence of aesthetic closure, it is however arguable that the final scenes allow for some hope as to the possibility of reunion of the many, conflicting sides of a humanity that may, one day, be reborn from its own ashes. Tania, Wikus' wife, shows to the camera a flower, made out of scrap metal and wires, which she has found at her front door. While her friends advise her to throw it away, as it is just "a piece of rubbish", she handles it carefully, and keeps it wrapped in a handkerchief alongside the other hand-made gifts Wikus has given her during their marriage. In the following, and last, scene, viewers are presented with an alien who, sitting amongst piles of waste, is manufacturing a similar flower. Waste, the waste that has acquired such a visual and symbolic resonance in *District 9*, is now being artistically reshaped to create an artifact that is one of the few beautiful objects within the aesthetic imagery of the film – and one that is able to establish some form of communication between the by now completely transmogrified, and silenced, Wikus, and his wife, between two figures who are

living on the two sides of the fenced wall. Tania, for her part, is someone who senses, albeit not fully consciously, that rubbish might be more than "only rubbish". Out of what had been disposed of, there emerges beauty, and reconciliation: there is, perhaps, a chance of redemption. ■

WORKS CITED

ADICHIE CHIMAMANDA NGOZI, "Why Do South Africans Hate Nigerians?" *The Guardian*. 5 Oct. 2009. 9 Nov. 2011 [http://www.guardian.co.uk/world/2009/oct/05/chimamanda-gozi-dichie-nigeria-south-africa]

AGAMBEN GIORGIO, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1998.

BAUMAN ZYGMUNT, *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Oxford, Polity, 2004.

BLOMKAMP NEILL, "Interview: *District 9* Director Neill Blomkamp". Interview by Tasha Robinson. *A.V. Club*. 12 Aug. 2009. 9 Nov. 2011 [http://www.avclub.com/articles/district-9-director-neill-blomkamp,31606/]

DU TOIT ANDRIES, "The Alienation Effect: Further Thoughts on *D9*". *A Subtle Knife: Reflections on Myth, Politics and Desire*. 12 Sept. 2009. 9 Nov. 2011. [http://asubtleknife.wordpress.com/2009/09/12/the-alienation-effect-further-thoughts-on-d9/]

EL-GHADBAN YARA, "Is There Anything To Be Learned from *District 9*?" *JWTC Blog*. 10 Nov. 2010. 9 Nov. 2011 [http://jhbwtc.blogspot.com/2009/11/is-there-anything-to-be-learned-from.html]

FOWLER JK., "District 6 in District 9: The Metaphoric Menagerie", *The Mantle: A Forum for Progressive Critique*. 5 Nov. 2009. 9 Nov. 2011 [http://mantlethought.org/content/district-6-district-9-metaphoric-menagerie]

GAYLARD GERALD, "*District 9* and the Parktown Prawns", in Moses et al. "*District 9: A Roundtable*". *Safundi* 11.1-2 (2010): 167-169.

GEORGE ABOSEDE, "Who Are the Africans in *District 9*?" *The Zeleza Post eSymposium* 3 (2010). *The Zeleza Post* 9 Nov. 2011 [http://www.zeleza.com/symposium/952]

GILROY PAUL, *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. 2000, London, Routledge, 2004.

MARX JOHN, "Alien Rule.", in: Moses et al. "*District 9: A Roundtable*". *Safundi* 11.1-2 (2010): 164-167.

"Nigeria 'Offended' by Sci-fi Film". *BBC News* 19 Sept. 2009. 9 Nov. 2011 [http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/africa/8264180.stm]

PELLEGRINO LUISA, "*District 9* di Neill Blomkamp, Sony Pictures, USA 2009". Rev. of *District 9*, dir. Neill Blomkamp. *Il Tolomeo* 13 (2010): 50-51.

QUAYSON ATO, "Unthinkable Nigeria: The Social Imaginary of *District 9*", *The Zeleza Post eSymposium* 3 (2010). 9 Nov. 2011 [http://www.zeleza.com/symposium/956]

RIEDER JOHN, "Race and Revenge Fantasies in *Avatar*, *District 9* and *Inglorious Basterds*". *Science Fiction Film and Television* 4.1 (2011): 41-56.

WOERNER MEREDITH, "Five Things You Didn't Know About *District 9*". *iog.com*. 19 Aug. 2009. 9 Nov. 2011 [http://iog.com/5341120/5-things-you-didn%27t-know-about-district-9]

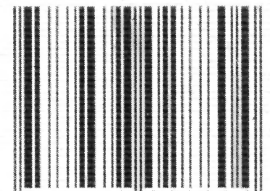
1 Particularly after the end of apartheid, South Africa has been torn apart by xenophobic phenomena that have culminated in the May 2008 killings, directed most of all against migrants from Zimbabwe, Malawi and Mozambique. It is however Nigerian immigrants who tend to arouse the strongest resentment in the country. As novelist Chimamanda Ngozi Adichie

has commented in a piece on the perception of her fellow countrymen and women in South Africa, Nigerians are generally deemed to be “worse” than other foreigners, «with their mercantile spirit, with none of the conditioning of the South African mental wage-earning experience and – yes – with that swagger».

2 Interestingly, also in James Cameron's *Avatar* (2009), an allegorical portrayal of colonialist fantasies, the main character, Corporal Jake Sully, is a disabled figure who, by appropriating an indigenous avatar, is given back full bodily mobility. For a comparison between *District 9* and Cameron's film, see Rieder.

Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-80-4



9 788888 028804