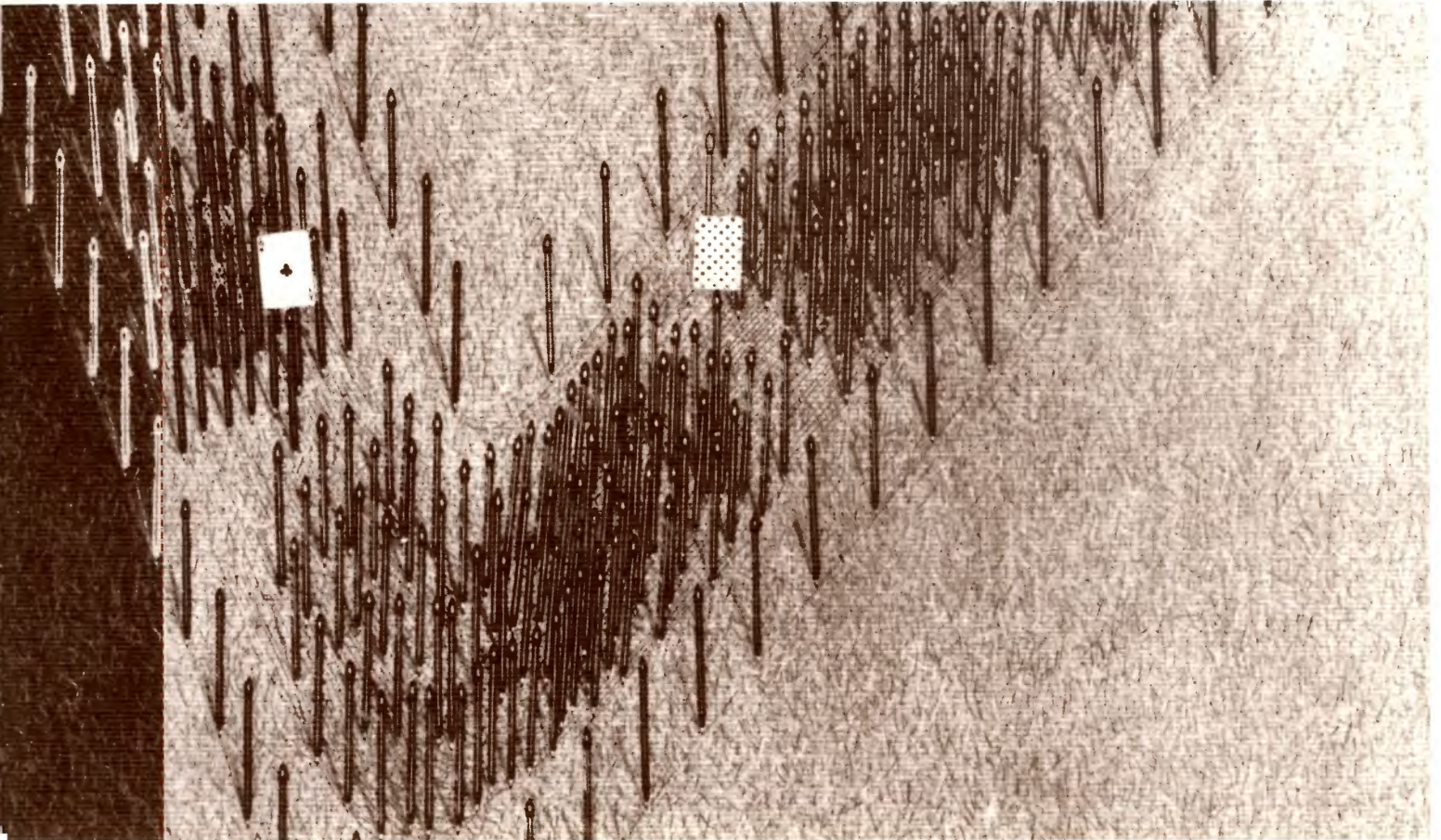


# Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



TUDIO  
LT2

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

Orlando Furioso, XIV, 65

01 09

XII, primo fascicolo - ANNO 2009

---

# Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIO  
LT2

XII, primo fascicolo - ANNO 2009

**Il Tolomeo**

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

ISBN 978-88-88028-28-6

Copyright © 2009 - Studio LT2

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo - elettronico, meccanico, fotografico, digitale - se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore.

**REDAZIONE**

Direttore:  
*Giulio Marra*  
 Vice-direttori:  
*Armando Pajalich*  
*Francesca Romana Paci*  
*Anna de Vaucher*

**COMITATO DI REDAZIONE**

- Inediti e Interviste:  
*Carmen Concilio*
- Prospettive critiche:  
*Alessandra Di Maio e Luisa Pèrcopo*
- Eventi, cinema:  
*Armando Pajalich*
- Africa:  
*Claudia Gualtieri, Itala Vivan*
- Canada:  
*Francesca Romana Paci,  
 Biancamaria Rizzardi*
- Caraibi:  
*Franca Bernabei, Roberta Cimarosti*
- Francofonia:  
*Anne de Vaucher,  
 Alessandro Costantini*
- India:  
*Shaul Bassi, Esterino Adami*
- Inghilterra postcoloniale:  
*Itala Vivan*
- Australia e Nuova Zelanda:  
*Matteo Baraldi, Silvia Albertazzi*
- Scozia:  
*Marco Fazzini*
- Irlanda:  
*Francesca Romana Paci,  
 Giuseppe Serpillo*
- Malta  
*Bernadette Pace Falzon*
- Italoфония:  
*Cristina Lombardi-Diop*

**DIREZIONE E REDAZIONE**

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

**EDITORE**

Studio LT2  
 Dorsoduro, 1214  
 30123 Venezia  
 Tel. +39.041.2415372  
 Fax +39.041.2415371  
 studio\_lt2@libreriatoletta.it  
 www.studiolt2.it

**GRAFICA ED IMPAGINAZIONE**

Ideazione - Vigonza (PD)  
 www.studioideazione.eu

**STAMPA**

Litocenter srl - Limena (PD)

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

# INDICE

## IL TOLOMEO RICORDA

- 5 Cecil Skotnes (Itala Vivan)

## INEDITI

- 7 Joe Rosenblatt, *My Chauffeur* (Biancamaria Rizzardi)

## PROSPETTIVE CRITICHE

- 8 Claudia Gualtieri e Itala Vivan, *Dalla Englishness alla Britishness 1950-2000. Discorsi culturali in trasformazione dal canone imperiale alle storie dell'oggi* (Annalisa Oboe)
- 9 Mauro Buccheri, Elio Costa and Donald Holoch (eds.) *The Power of Words, Literature and Society in Late Modernity* (Sara Florian)
- 11 *Ponts/Ponti (langues, littératures, civilisations des Pays francophones)* (Marie-Christine Jamet)
- 13 Sharon Rose Wilson, *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction: from Atwood to Morrison* (Giuseppina Botta)

## AFRICA ANGLOFONA E FRANCOFONA

- 16 Biyi Bandele, *Burma Boy and The King's Rifle* (Francesca Giommi)
- 18 Ceridwen Dovey, *La moglie del comandante* (ed. or. *Blood Kin*) (Elettra Tamborrino)
- 19 Elleke Boehmer, *Nile Baby* (Claudia Gualtieri)
- 20 Tierno Monénembo, *Le roi de Kahel* (Awah Mfossi)

## AUSTRALIA

- 23 Peter Carey, *Piccolo Fuorilegge* (Ilaria Oddenino)
- 24 Tim Winton, *Breath* (Pablo Armellino)
- 26 Ouyang Yu, *The Knightsbury Tales* (Igor Maver)
- 27 *The Ghosts Trilogy* di Janis Balodis: *Too Young for Ghosts, No Going Back, My Father's Father* (Giulio Marra)
- 33 Helen Garner *The Spare Room* (Leanne Grech)
- 35 Gwen Harwood, *'Mappings of the Plane': New Selected Poems* (Cassandra Atherton)

## CANADA

- 39 Branko Gorjup (ed.), *Words & Images – A Celebratory Bilingual Anthology of Contemporary Canadian Poetry* (Francesca Romana Paci)

## CARAIBI E OCEANO INDIANO

- 43 Paule Marshall, *Triangular Road. A Memoir* (Franca Bernabei)
- 44 Marcus Rediker, *The Slave Ship. A Human History* (William Boelhower)
- 46 Kei Miller (ed.), *New Caribbean Poetry. An Anthology* (Sara Florian)

## INDIA E PAKISTAN

- 48 Aravind Adiga, *The White Tiger – Aravind Adiga, Between the Assassinations* (Esterino Adami)
- 50 Altaf Tyrewala, *No God in Sight* (Luisa Pellegrino)

- 51 Manjula Padmanabhan, *Escape* (Esterino Adami)  
 52 Mohammed Hanif, *A Case of Exploding Mangoes* (Sandra Lila Maya Rota)  
 53 Daniyal Mueenuddin, *In Other Rooms, Other Wonders* (Sandra Lila Maya Rota)  
 54 Amruta Patil, *Kari* (Luisa Pellegrino)  
 55 Bhatia, Nandi, *Modern Indian Theatre. A Reader* (Sandra Huisman)

## IRLANDA

- 58 Tim Ecott, *Stealing Water – A Secret Life in an African City* (Francesca Romana Paci)  
 60 Richard Allen Cave (ed.), *The King of the Great Clock Tower and A Full Moon in March* (Giuseppe Serpillo)  
 61 Mary O'Donell, *Storm over Belfast* (Loredana Salis)  
 63 Benjamin Black (John Banville) *The Lemur* (Patricia Kennan)

## ITALOFONIA E EUROPA POSTCOLONIALE

- 65 Camillotti, Silvia (a cura di), *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo* (Klara Uhlirova)

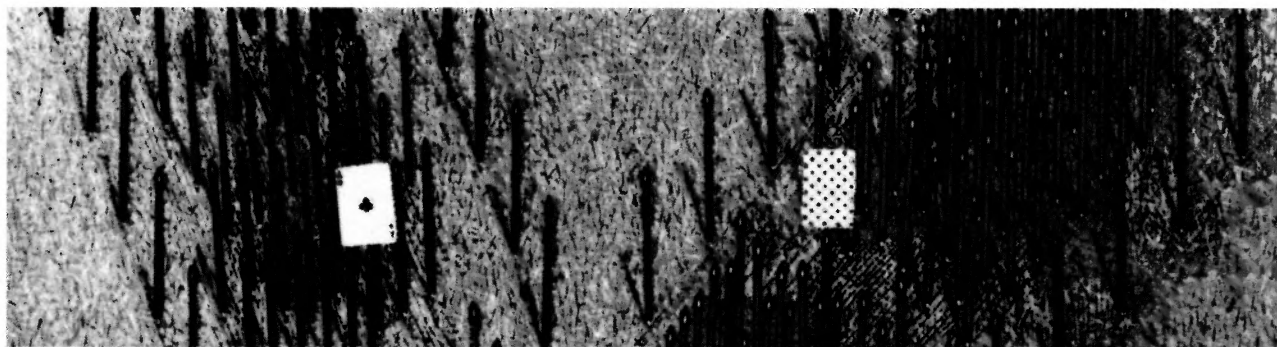
- 67 Fflur Dafydd, *Twenty thousand saints* (David Newbold)  
 69 Robert Crawford, *Full Volume* (Valerio de Scarpis)

## EVENTI

- 71 Colloque '*Pour saluer Léon-Gontran Damas: héritiers et héritages, trente ans après sa disparition (1912 - 1978)*' (Université d'Anvers, 4-5 décembre 2008) (Juliette Malfait)

## INTERVISTE

- 73 The Gift of Poetry: Margaret Atwood in Conversation with Marco Fazzini  
 78 Un regard vers le futur: Interview de Patrice Nganang (Giusy Cutri)  
 81 Niyi Osundare in Conversation: on Writing and Teaching (Alessandra Parissonne)



# Obituary dell'artista sudafricano Cecil Skotnes

Il 10 aprile scorso è morto a Città del Capo, a 82 anni, Cecil Skotnes, la cui lunga e ricca carriera di artista figurativo ha segnato la storia dell'arte moderna in Sudafrica e che lascia dietro a sé un profondo e largo rimpianto.

Nato a East London nel 1926, fu chiamato al servizio militare dopo l'entrata in guerra del Sudafrica a fianco della Gran Bretagna e combatté contro i nazifascisti nella campagna d'Italia. Dopo la Liberazione rimase nel nostro Paese e si stabilì a Firenze dove studiò pittura con Heinrich Steiner. Quando riandava al suo passato e alla sua formazione intellettuale e artistica, Cecil si soffermava sempre a ricordare quanto dovesse all'Italia, la cui arte lo aveva incantato in gioventù, facendogli capire quale fosse la sua strada. E dell'Italia parlava sempre con affetto e nostalgia, accomunando il richiamo che su ognuno esercitano i ricordi giovanili alla rilettura di quella fase della vita in cui aveva per così dire scoperto se stesso, trovando una vocazione che ben presto si delinè decisa e fortissima.

Al ritorno dall'esperienza italiana si iscrisse all'Università del Witwatersrand a Johannesburg e conseguì un BA in Belle Arti: diploma cui si aggiunsero, in anni maturi, le lauree *ad honorem* di cui lo insignirono l'Università di Cape Town e la Rhodes University di Grahamstown. Al culmine della carriera, il nuovo Sudafrica gli conferì il più alto riconoscimento del Paese, il Gold Order of Ikhamanga.

La prima parte della sua vita di artista la trascorse a Johannesburg, dove ben presto si affermò soprattutto come scultore e incisore di straordinaria potenza e originalità e dove iniziò a esporre con successo i suoi lavori. Cecil Skotnes, però, non era un artista remoto dalla realtà in cui

viveva – il Sudafrica dell'*apartheid* – ma una persona politicamente impegnata, con un incrollabile radicamento in ideali di libertà e di giustizia che non esitò a trasferire anche nel suo agire quotidiano. Nel 1952 accettò la nomina a *cultural officer* che gli venne dall'allora governo coloniale britannico e grazie a tale ruolo si dedicò a un'intensa politica culturale che andava contro il razzismo dilagante nel Paese; fra le sue iniziative più importanti va ricordata la creazione nel 1952 – l'anno della *Defiance Campaign* organizzata dall'*African National Congress* di Mandela – del *Polly Street Adult Centre*, un'istituzione culturale aperta sia ai bianchi che ai neri. Il *Centre* di Skotnes formò molti giovani artisti anche neri nella cui opera è ancor oggi visibile l'influenza del suo stile, anzi, di quella che lui soleva chiamare la sua 'grammatica'. "*Most of my life* – mi disse infatti un giorno, raccontandomi di sé – *is conversation with myself – and then, I make the terminology become my work*".

Fu a Johannesburg che Skotnes si conquistò la sua prima reputazione artistica, grazie a una ricca produzione di scultura, pittura, grafica che lo vide spesso alleato a scrittori e letterati suoi contemporanei per intrecciare discorsi comuni. Fra le sue collaborazioni più significative va ricordato il bellissimo libro *The Assassination of Chaka* (McGraw Hill 1974) con testi del poeta Stephen Gray. E fu proprio l'immagine di copertina di quel libro che Cecil mi permise di usare per l'edizione italiana di *Chaka* di Thomas Mofolo, che mostra ancor oggi la figura torreggiante, monumentale, del leggendario eroe zulu, rosso e giallo su fondo nero. Il discorso figurativo di Skotnes portava sempre alla visione della figura umana analizzata nella sua anatomia forte e dolorosa, con effetti appunto di monumentalità che nel tempo si accentuarono, sino a portare alla creazione di sagome immense di antenati che sembravano sorgere dal paesaggio e far parte integrante di esso, in una stilizzazione eroica. Tale prospettiva nasceva da un'estetica imbevuta di umanesimo, da una filosofia esistenziale che esibiva la condizione umana tragica ma allo stesso tempo pregna di potenza. Non v'è dubbio che Skotnes sia stato profondamente influenzato dalla grande tradizione della scultura africana, cui guardava con viva attenzione, così come continuava a coltivare la sua prima passione giovanile, il Rinascimento italiano, che aveva contribuito a condurlo a una esaltazione dell'uomo al centro dell'universo. Una rara combinazione di stile astratto, il suo, innervato però nel realismo; un esempio di straor-

# Cecil Skotnes

dinario discorso postcoloniale dagli esiti altissimi, in cui il lontano insegnamento della tradizione italiana si fonde mirabilmente con l'urgenza della modernità.

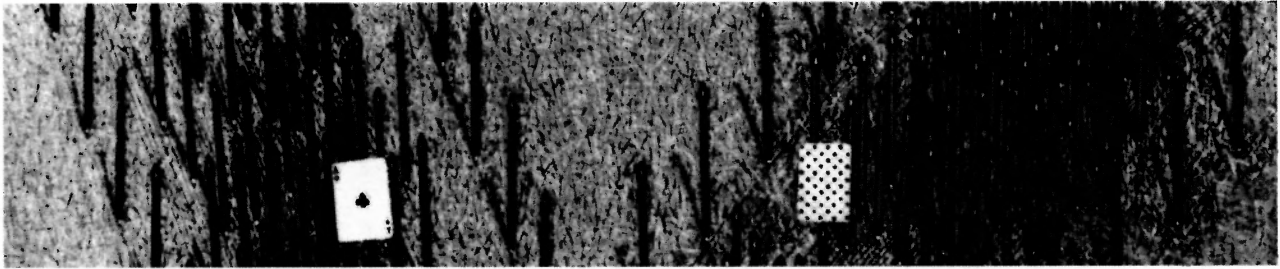
Frequentò sempre molto il mondo degli scrittori, fra i quali annoverava molti amici; oltre a Stephen Gray, a Cape Town vi furono Richard Rive, Patrick Cullinan, Stephen Watson e altri. Più innanzi fondò un gruppo di artisti denominato *Amadlozi* (Spirito degli antenati) che comprendeva, oltre a Skotnes, Sydney Kumalo, Giuseppe Cattaneo, Cecily Sash e lo scultore italiano Edoardo Villa. E a Cape Town Cecil Skotnes si era ormai trasferito insieme a Thelma, compagna della sua vita, e ai figli John e Pippa, oggi entrambi artisti affermati.

Le rassegne personali e le partecipazioni a grandi manifestazioni si moltiplicarono (fra l'altro, espose anche alla Biennale di Venezia, alla Biennale di Grafica di Firenze e a quella di San Paolo del Brasile), insieme alle commissio-

ni private per opere anche molto importanti. All'apice della carriera fu ufficialmente invitato in Svezia ove si recò insieme a Thelma e ricevette onorificenze e riconoscimenti che apprezzò particolarmente anche perché la sua famiglia paterna era di origine scandinava.

Con lui scompare un personaggio che ha avuto grande rilievo nella storia culturale sudafricana, su cui ha impresso un segno indelebile. Gli amici ne rimpiangono l'estro creativo, la dedizione agli ideali di vita e d'arte, ma anche la calda cordialità e la gioia del vivere che facevano di lui un sincero *bon vivant* e un piacevole commensale. Io lo ricorderò con nostalgia, ripensando alle molte animate conversazioni, alle interminabili visite al suo studio, ma anche alle gite che facemmo per andare a guardare le balene che danzavano nell'oceano lungo la costa orientale del Capo.

*Itala Vivan*



## Joe Rosenblatt, *My Chauffeur*

.....

Autore tra i più originali e insieme tra i più vivaci e divertenti, della poesia di lingua inglese di oggi, Joe Rosenblatt è nato a Toronto nel 1933 e da anni risiede sul Pacifico, a Qualicum Beach nell'isola di Vancouver. Pittore e poeta del sogno e della minuta osservazione naturale, poeta e pittore del mare e dei più profondi stati della psiche, Joe Rosenblatt ospita spesso nelle sue poesie e nelle sue tele curiosi personaggi animali, ritratti con tale intensità di percezione da rappresentare come attori privilegiati l'esistenza nel teatro della natura. La metamorfosi dell'umano, che sorprende in tante poesie di *Poetry Hotel* (1963-1985) e di *Madre Tentacolare* (1994), è da leggersi come il tentativo di rintracciare nella natura le prime radici di un bestiario interiore. È altrettanto evidente che le peregrinazioni nella natura di un io poetico in apparenza scherzoso e irridente sono provocate e condizionate dai problemi di un'epoca che, con il coraggio di una volontà demistificatoria come poche altre, ha subito la perdita di grandi valori tradizionali e nella sua sfida epistemologica è giunta alla consapevolezza della sua impotenza a sostituirli. Con il tempo, la sua scrittura, spesso oscura e irta di complesse ambiguità,

si è andata illimpidendo e chiarendo, senza perdere le tracce, e la profonda suggestività, della sua matrice surreale.

(Nota di Biancamaria Rizzardi)

### My Chauffeur

It is the end of fantasy:  
the matured bones have returned home  
to sit in the old wicker chair  
& dwell on a mystery drive  
down a country road with pebbles flying.

My spirit is an invisible chauffeur, nameless  
his engine runs on air, it purrs  
its thoughts like a clean electrical animal

We park beside a dream, by the leaves at a lake  
The dark water widens her brow, a woman  
whose stillness is love on a picnic Sunday  
& whose breathing is heard by the infants of memory.

In a small sky the driver is less than invisible:  
I see the knuckles of his white gloves, his existence  
is irrelevant: what is important is the lie  
& the motion that follows the footsteps into the water.



# prospettive critiche



**Annalisa Oboe**

**Claudia Gualtieri e Itala Vivan, *Dalla Englishness alla Britishness 1950-2000. Discorsi culturali in trasformazione dal canone imperiale alle storie dell'oggi*, Roma, Carocci, 2008, pp. 279**  
.....

I volumi rosa con le scritte verdi dell'editore Carocci di Roma ormai rappresentano un *leitmotiv* nei programmi di molti corsi di studio delle nostre università. *Dalla Englishness alla Britishness 1950-2000*, pubblicato nell'ottobre 2008 e frutto della collaborazione scientifica e didattica di Itala Vivan e Claudia Gualtieri, è un'aggiunta pregevole all'insieme degli strumenti di lavoro offerti a docenti e studenti negli ultimi anni, in particolare per quanto riguarda gli studi culturali e le culture contemporanee che richiedono, proprio per i caratteri di immediatezza e costante trasformazione dell'oggi, riflessioni e aggiustamenti continui.

Lo scopo di questo nuovo contributo e la sua utilità, le scelte contenutistiche e gli intenti teorico-metodologici sono chiaramente delineati nell'introduzione al volume, che nella sua necessaria essenzialità mantiene per davvero ciò che promette. Le autrici individuano i fruitori del loro lavoro fra gli studenti che avvicinano la cultura britannica all'interno di corsi di laurea per mediatori culturali, traduttori, interpreti e specialisti in lingue e

letterature. Ma più in generale intendono rivolgersi ai giovani, per i quali hanno pensato un percorso formativo intellettualmente stimolante, improntato alla flessibilità e alla varietà, alla comunicazione chiara e non gerarchizzata del sapere, che riguarda l'ultimo mezzo secolo di vita culturale della Gran Bretagna, e considera in particolare l'evoluzione del concetto d'identità nazionale nelle diverse forme della *Englishness* e della *Britishness*. In tal senso il volume si pone in un rapporto di dialogo complementare, estensione e revisione di altri testi di taglio culturale, quali *Englishness* (Carocci, 1999) di A. Marzola e *The Shape of Culture* (Carocci, 2004) di C. Pagetti e O. Palusci, rispetto ai quali interviene privilegiando la seconda metà del Novecento e operando una scelta attenta per quantità e qualità, e spesso alternativa, di testi primari in lingua originale da offrire al lettore. *Dalla Englishness alla Britishness* è infatti sia un ragionamento su che cosa sia la cultura, su come se ne affronti lo studio e quali siano i mezzi a disposizione per comprenderla nel suo farsi nel tempo presente, e anche una rassegna di testi di rilevanza culturale e politica ampia, che permette di avvicinare senza facili modelli interpretativi pre-costituiti la complessità di cosa significhi essere inglesi o britannici alle soglie del terzo millennio.

La prima parte del testo è costituita da un insieme di saggi critici che delimitano e discutono alcune zone cen-

trali all'indagine culturalista e su cui le due autrici intervengono ciascuna con la propria voce e il proprio stile. In un testo accorato e visionario che si muove in passi di danza aperti sul futuro, Itala Vivan si sofferma sulla funzione della mediazione culturale (per la quale, raccogliendo suggestioni di origine africana, invoca un ruolo quasi sacrale) e interviene su questioni quali la crisi del mondo contemporaneo, il ruolo degli intellettuali, la necessità del dialogo fra le culture che oggi si muovono, si spostano, s'incrociano, non solo in Gran Bretagna, ma anche da noi in Italia, e nelle nostre università. E il suo secondo saggio fa perno proprio sul coraggio e la lungimiranza necessari per cogliere tutte le potenzialità implicite nell'incrocio, nell'ibridismo che, come dimostra la letteratura inglese postcoloniale, sa essere fonte di grande, giocosa e ironica bellezza. La rappresentazione e la costruzione dell'identità in opposizione o in dialogo con l'altro sono preoccupazioni centrali nei contributi firmati da Claudia Gualtieri, che approfondisce i significati attribuiti all'alterità nei discorsi dell'impero britannico e riafferma la pervasività delle strategie di esotizzazione nelle pratiche culturali del post-impero e della contemporaneità. È la scrittura esotica nella cultura occidentale a far da filo conduttore e a illuminare questa riflessione sulla presenza costante della stereotipizzazione nell'approccio all'altro, ma anche della meraviglia e dello stupore

re che invitano alla conoscenza. A questi input più teorici e di ampio respiro si sommano, sempre in questa prima parte, alcuni strumenti di fruizione più immediata, quali una cronologia della storia della Gran Bretagna (che dall'*Act of Union* attraversa l'età dell'impero e giunge fino alla *Black Britain*), e agili introduzioni di alcuni concetti cardine dell'analisi culturalista, secondo il modello rinvenibile nei dizionari di studi culturali – alterità, colonialismo, cultura, discorso, identità, ideologia sono le voci su cui inevitabilmente le autrici si soffermano, con buon taglio critico-metodologico, sostenuto da riferimenti all'ampia bibliografia finale.

I discorsi che sono oggetto d'analisi nella parte seconda di *Dalla Englishness alla Britishness* seguono quattro filoni principali in altrettanti capitoli che possono essere letti in modo trasversale, con percorsi multipli e incrociati. Al centro sono l'impero e le sue trasformazioni, che portano la Gran Bretagna a dover riconoscere per gradi e a più livelli un secondo dopoguerra decisamente *post-imperiale* da un punto di vista storico, politico, sociale, razziale, etnico, e a produrre una revisione o reinvenzione del proprio immaginario esistenziale ed estetico. Per ciascuno di questi filoni (che si identificano con le *master narratives* canoniche della *Englishness*, le nuove cittadinanze, il dopo impero, e le identità multiple della *Britishness*) il testo offre un'antologia di discorsi istituzionali (monarchici e governativi) e di interventi teorico-critici, letterari, politici e culturali, affiancando così la Storia alle storie, le parole dei potenti e dei re a quelle della gente comune, degli intellettuali, delle donne, degli scrittori, dei giovani, che ricompongono e riscrivono un racconto contrappuntistico sulla nuova identità *British*. Leggendo trasversalmente, ma sempre inseguendo un filo cronologico, si può rinvenire un sentiero che dai programmi di J. M. Keynes e Winston Churchill, passa attraverso l'analisi socio-culturale di William Beveridge, i venti di cambiamento di Harold Macmillan, i fiumi di sangue di Enoch Powell, il conservatorismo thatcheriano, per arrivare al riformi-

simo *soft* di Tony Blair e al nazionalismo *British* di Gordon Brown. Ma si può anche inseguire un filone etnico, o *pop* o di genere, a seconda degli interessi e delle necessità. Molto forte è l'accento postcoloniale che le autrici del volume, evidentemente e a ragione, ritengono utile alla messa in discussione della *Englishness* ed essenziale alla definizione della *Britishness*. Nell'avvicinarsi al presente la selezione dei testi sembra farsi più squisitamente letteraria, o meglio appoggiarsi alla capacità di visione e proiezione dell'immaginazione letteraria e artistica e sembra dirci che le istituzioni – o le loro parole – contano sempre meno a fronte di una molteplicità di voci prepotenti che parlano di arte, verità e politica; di vita comune, città e futuri possibili, in testi narrativi e poetici, canzoni e interventi ideologici di autori bianchi e di varia provenienza etnica. La sezione *Black British* è forse la più curata e propositiva da questo punto di vista. È chiaro che la scelta offerta dal volume, per quanto consapevole dell'impossibilità di fissare con chiarezza un panorama culturale ancora in movimento, punta di fatto alla canonizzazione del canone alternativo, alla circoscrizione per quanto problematica di una contro-cultura che ormai ha tratti ben riconoscibili e che non si colloca più in una condizione subalterna, bensì al centro della *Britishness*, pensata come categoria utile a raccogliere un insieme di trasformazioni del concetto di identità nazionale con particolare riguardo agli ultimi trent'anni. La Gran Bretagna di fine secolo ha definitivamente lasciato alle spalle la completezza insulare e la monocromatica sicurezza identitaria che ne ha contraddistinto la modernità: il presente è certamente un punto sospeso e in perenne ridefinizione, ma quel che è certo è che l'isola tardo-moderna che ci viene raccontata in questo libro ha decisamente cambiato colore, è in realtà un'esplosione di toni e sfumature diverse.

A completare il volume è un'utile appendice bibliografica, che contiene le fonti originali dei testi antologizzati, una selezione di riferimenti a saggi critici e metodologici generali con

indicazione di eventuali traduzioni italiane, una scelta di siti internet attendibili e anche una filmografia riferita alla produzione cinematografica inglese che inizia dai documentari di guerra e dei registi del Free Cinema e include le opere più recenti di Ken Loach, Stephen Frears e Neil Jordan – una specie di invito al cinema che segnala la complementarità e la forza rappresentativa dell'immagine che è impossibile catturare attraverso la parola e nella scrittura e che solo vedendo si può fruire.

*Dalla Englishness alla Britishness 1950-2000* è un testo agile, pieno di spunti per la riflessione, di materiali primari per la conoscenza diretta del discorso culturale, di informazioni vagliate con cura filologica e attenzione storica per quanto si è pubblicato in Italia e all'estero che possa servire allo studente/studioso che affronta questi argomenti con occhi nuovi e curiosi, o a chi desidera spaziare, rileggere, approfondire, uscendo dagli schemi che tengono divise cultura alta e bassa, letteratura e subculture pop, discorsi politici e progetti estetici. Questa commistione che vorremmo comprendere, e in cui viviamo ogni giorno, non riguarda solo la cultura britannica ma è anche la nostra contemporaneità, per la quale questo libro rappresenta uno strumento metodologico e di lettura utile e propositivo. ▸

**Sara Florian**

**Mauro Buccheri, Elio Costa and Donald Holloch (eds.) *The Power of Words, Literature and Society in Late Modernity*, Ravenna, Longo Editore, 2005, pp. 306**  
 .....  
 .....

Ciò che fa da sfondo a questa raccolta di saggi, pubblicata nel 2005 da Longo Editore, è la ricerca delle direzioni che la società, la cultura e la letteratura stanno prendendo nel terzo millennio. Le domande hanno una portata così larga che i curatori Mario Buccheri, Elio Costa e Donald Holloch hanno deciso di approcciarle da angolazioni diverse, cercando di

rendere conto di diversi punti di vista e di letterature diverse, così come di diverse provenienze sociali. Infatti ciò che risulta da questa raccolta di saggi è un'interconnessione generale tra campi differenti e una fertilizzazione incrociata di discipline che, tutte insieme, potrebbero aiutarci a dare una valutazione prospettica in merito a queste direzioni future.

Il libro è diviso in tre parti. La prima parte tratta di considerazioni generali sulla relazione tra letteratura e ipertesti, ovverosia il rapporto tra le nuove tecnologie e la persistenza della letteratura. Il saggio d'apertura è *Books, Texts and Hypertexts* di Umberto Eco, in cui il semiotico italiano analizza la presenza quasi paradossale dei libri di carta in un mondo futuro fatto di ipertesti e libri in cd-rom. Ma, vista la vastissima conoscenza che Eco ha del Medio Evo, innalza la paura medievale dell'avvento del nuovo Millennio a pietra di paragone per non pensare al timore di perdere i libri nel futuro, perché le nuove tecnologie non soppiantano necessariamente le vecchie, come la televisione o il cinema non hanno ancora soppiantato la letteratura; la domanda è analizzata con interesse ermeneutico, ma anche in tono ironico. Il secondo saggio di John O'Neill è intitolato *The Word's Millennial Power* e analizza alcuni dei lavori dello scrittore italiano Italo Calvino come *Sei Proposte per il Nuovo Millennio*, *Cosmi-comiche* e *Le Città Invisibili*, in cui Calvino sostiene l'importanza della figura dell'intellettuale in risposta all'entropia culturale e come una figura 'eroica' che combatte l'amnesia culturale. In realtà, O'Neill sostiene, dobbiamo combattere per ricordare e non dimenticare, in quanto, come sostiene Calvino, "La letteratura (...) ri-mitologizza il mondo, razionalizzato al punto della barbarie, per evitare di cadere nell'amnesia culturale e la schizofrenia storica." (12). Il tema della conoscenza è affrontato anche nel saggio seguente di Lubomir Dolezel, *The Power of Words: Literature, Cognition and Practical Life*. Dolezel spiega perché pensa che il ventesimo secolo sia stato un "secolo linguistico", facendo riferimento al linguista DeSaussure, il filo-

sofo Derrida, e il semiotico Eco. L'approccio al linguaggio viene così affrontato da angoli differenti e, replicando alla convinzione post-strutturalista che il linguaggio sia monofunzionale, il saggio sostiene invece la sua polifunzionalità nell'abbracciare tutti gli interessi delle nostre vite intellettuali e pratiche. Le opere di Eco e di Calvino ritornano di nuovo nelle speculazioni del saggio di Rocco Capozzi, *Hypertextuality and Cognitive Experiences in the Labyrinths of Words and Images*. Il concetto della molteplicità della letteratura di Calvino e il pensiero di Eco sull'ipertestualità si amalgamano nella convinzione di Capozzi che il computer e gli ipertesti siano in fondo "strutture rizomatiche" (13). *The Return of Orpheus, or the Persistence of Literature and Myth* di Mauro Buccheri conclude la prima parte del libro prendendo la figura di Orfeo come un simbolo di persistenza della letteratura e del mito come una figura in grado di diminuire le distanze.

La seconda parte del volume riguarda questioni più storiche e filosofiche, specialmente relative alle preoccupazioni marxiste o bachtiniane e al collegamento tra il ruolo dell'intellettuale e del mercato. *Literature, History, and Philosophy: Some Reflections on Gramsci's "Quaderni del Carcere"* di Esteve Morera considera i *Quaderni* di Gramsci come un ipertesto che si riferisce, per la sua natura composita, a molti aspetti della vita e della cultura contemporanea, pur essendo un pezzo di letteratura storica, culturale, sociologica. Nel saggio di Morera, il concetto di Gramsci dell'egemonia e della figura dell'intellettuale – che Gramsci sostiene debba essere coinvolto politicamente e socialmente – ingloba anche la natura dell'opera d'arte, sia essa di natura rivoluzionaria o reazionaria, come ad esempio *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni. Ma l'attenzione si sposta da Marx a Bakhtin nel secondo saggio, *Language, the Market and the University: Bakhtin, Benjamin and the Intellectual in Late Capitalism* di David McNally. McNally considera *Rabelais and His World* di Michail Bakhtin come sito letterario per discutere il ruolo del

libero scambio di idee nel mercato pre-capitalista. McNally si scaglia contro la "commodification" della cultura e il ruolo che la Chiesa e lo Stato hanno esercitato nel controllo culturale. *Marxism, Literature and the Curriculum* di Robert Dombroski ritorna a un approccio Marxista, sostenendo che il prendere le distanze da un approccio Marxista alla critica letteraria nei *curricula* universitari è stato determinato dalla paura di un'onda silente di protesta o di pensiero, provocando la separazione del pensiero politico marxista dalla critica letteraria. Dombroski affronta le correnti letterarie del Nuovo Storicismo e del Postmodernismo, osservando che il primo si poneva alcune preoccupazioni marxiste nonostante criticasse il Marxismo, mentre il secondo è in qualche modo una negazione della luce della ragione, allorché una delle maggiori preoccupazioni della critica letteraria dovrebbe essere il farci capire come funziona il mondo con tutti i suoi problemi sociali, politici e culturali. Di vedute totalmente differenti è il saggio *Narrative, Human Nature and Post-Modernism* di Robert L. Fisher, che conclude la seconda parte del libro. Fisher pensa che la letteratura ci separi dal mondo reale e che, di conseguenza, sia derivata dal nostro bisogno di dare significato alla vita e all'indifferenza del mondo.

La terza sezione del volume tratta invece della letteratura mondiale, abbracciando molti territori e aprendosi a problemi sociali e culturali della contemporaneità. *Desiring to Belong? The Politics of Texts and their Politics of Nation* di Rinaldo Walcott analizza tre opere di narrativa canadese: *Any Known Blood* di Lawrence Hill, *Slammin' Tar* di Cecil Foster, e *Childhood* di André Alexis, per trattare i problemi dell'integrazione, dell'esclusione, del vivere ai confini o in una comunità che non appartiene. Il tema dell' 'appartenenza' è visto attraverso questi esempi di 'counternovels', dove le letterature cosiddette di minoranza diventano un altro modo di guardare ai problemi politici, sociali e culturali. Un altro problema legato alle minoranze emerge da *Smaller Languages, Greater Identities: The*

*Power of Words in Québec* di Sergio Maria Gilardino, in cui l'autore affronta la questione della minoranza francofona in Canada, con tutte le implicazioni politiche e linguistiche che ne derivano, ma la forza di un linguaggio e di una letteratura non dipendono necessariamente dal fatto di essere lingue di una minoranza, e nel dire questo l'autore sottolinea nuovamente il potere delle parole e del linguaggio nella letteratura. *Power Without Responsibility: The Function of Words in Augusto Roa Bastos' "Yo El Supremo"* di Keith Ellis parla della figura del dittatore Francia in Paraguay. L'analisi che Ellis fa rivela toni politici che affrontano il tema della resistenza alla globalizzazione e l'analisi dell'autobiografia del dittatore con la sua distorsione dei fatti storici. La preoccupazione di uno scrittore di una letteratura di minoranza con preoccupazioni politiche più ampie è il focus di *From the Depth of Commitment to the Shallow of Despair: The Career and Identities of René Depestre* di Zilpha Ellis. Ellis considera la carriera del poeta e scrittore haitiano Depestre per ricercarne un'evoluzione nel suo impegno: dagli anni militanti della sua giovinezza, al suo contributo alla letteratura caraibica, alle battaglie per la liberazione in Africa. Allo stesso modo, Ato Sekyi-Out osserva nel suo *Enigmas of the World, Proverbs of the Human Condition: Revisiting Some Postcolonial African Novels* come le questioni dell'indipendenza politica e delle battaglie per la libertà abbiano dei riverberi nei proverbi africani e, di conseguenza, nella narrativa africana. Sekyi-Out si sofferma in particolar modo sui romanzi *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* e *Two Thousand Season* di Ayi Kwei Armah per vedere come i proverbi ghaniani portino la filosofia africana ad abbracciare questioni politiche vecchie e contemporanee, prendendo le mosse dalle preoccupazioni sociologiche e politiche di Franz Fanon. Il saggio *Literature and Dystopia: Narrative and the State in China* di Donald Holoch conclude la terza parte e la raccolta. Holoch analizza *Shiji* di Sima Qian come un resoconto di ciò che la dinastia cinese Han portò alla tradizione e situazione poli-

tica cinese e come possa essere visto anche come un approccio distopico alla letteratura, più realistico di altri anche se letterario.

Al decadimento sociale, politico o economico – una delle preoccupazioni del libro si riallaccia al “decadimento dell'università”(10), – già il titolo del volume dà una possibile risposta, se non la migliore: il potere delle parole. L'appropriato commento introduttivo sottolinea che “le parole hanno potere, le parole possono fare la differenza, le parole sono le nostre armi” (10). Quindi se gli accademici, gli uomini di potere, gli scrittori, gli economisti, i sociologi, i politici usassero le parole come armi positive per migliorare la società, anche la cultura e la letteratura ne guadagnerebbero tantissimo. La preoccupazione del sistema contemporaneo, globalizzato, inter-disciplinare della realtà è in qualche modo confortato da questo riconoscimento del potere e dalla convinzione che le discipline umanistiche continuino a giocare un ruolo fondamentale nell'educazione e nella società. ▽

## Marie-Christine Jamet

*Ponts/Ponti (langues, littératures, civilisations des Pays francophones)* N° 8, 2008  
*Etudes linguistiques*  
 Alessandro Costantini, *Ecrivez-vous petit nègre? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation*  
 Michele di Gioia, *Analyse comparée d'adverbes figés (français-italien-québécois)*

Le numéro 8 (2008) de la revue *Ponts* propose un numéro centré sur la thématique des monstres et la section linguistique offre deux articles de deux chercheurs italiens, spécialistes de la francophonie, qui s'y rattachent en quelque manière. Alessandro Costantini, dans sa contribution, *Ecrivez-vous petit nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation*

(p. 109-136), part précisément de la constatation que les expressions *petit nègre* sont considérées le plus souvent comme des *monstres* linguistiques, à savoir des variantes dégradées et de ce fait dévalorisées et dévalorisantes. Pour Michele di Gioia dans son étude *Analyse comparée d'adverbes figés (français-italien-québécois)* (p. 137-149), le lien n'est pas explicite, mais du fait que le chercheur voit dans l'objet de son étude le *cauchemar* du traducteur, le glissement est aisé du songe angoissant vers ce qui l'a provoqué, à savoir la nécessité impérieuse de dominer dans le processus de traduction les *monstres* linguistiques que sont les expressions figées, dans ce cas, adverbiales. Alessandro Costantini se situe dans une perspective sociolinguistique et il propose de mettre de l'ordre du point de vue définitionnel sur des variétés de langage appelées selon un usage particulièrement flou *petit nègre*, *français tirailleux*, *négro-français* ou encore *petit français*. Il est conscient que l'idéal pour un sociolinguiste serait de pouvoir avoir accès à des productions orales authentiques sur une ample période historique, mais l'inexistence d'un tel corpus le contraint à choisir ses exemples dans un corpus littéraire qui intègre ce type d'énoncés dans les dialogues des personnages.

Se référant à des textes du début du XX<sup>e</sup> siècle et aux recherches menées dans la seconde moitié du siècle (dont témoigne la riche bibliographie), il montre combien à la fois l'objet même – cette variante dont le nom n'est pas même fixé – et son interprétation scientifique sont instables. S'agit-il d'une variante parlée par les noirs s'adressant à des blancs en déformant le français normé, ou par les blancs s'adressant à des noirs en utilisant des structures stéréotypées et artificiellement simplifiées ou bien n'est-ce qu'une image caricaturale aux relents colonialistes comme en témoigne *Tintin au Congo*? Est-ce une variante parlée dans un contexte militaire seulement ou ailleurs? S'agit-il d'un *sabir*, d'un *pidgin* ou simplement d'un *charabia*? Est-ce un parler instable ou qui montre des règles fixes?

Costantini remonte aux premiers écrits qui affirment l'existence de ces variantes, ceux du linguiste Delafosse qui, dès 1904, dans son *Vocabulaire comparatif de plus de 60 langues et dialectes parlés en Afrique*, affirme que le *petit nègre* n'est pas une déformation du français limitée à dire *moi* suivi d'un infinitif, mais qu'il est comparable à un *pidgin* (langue mixte issue du contact avec l'anglais). Le 2<sup>e</sup> texte fondamental pour les chercheurs date de 1916 et n'a été retrouvé et analysé qu'en 1984: il s'agit d'un manuel militaire anonyme donnant des instructions pour parler aux tirailleurs africains où, dans l'introduction, l'auteur compare le *petit nègre* au *sabir* – le mot n'ayant pas à l'époque la valeur générique d'aujourd'hui (langue mixte hétéroclite) mais désignant précisément le parler composite mêlé d'arabe et de langues romanes en usage en Afrique du Nord et dans le Levant.

Costantini cite les recherches de Valdman (1978) qui opte pour un classement dans la catégorie des *sabirs* ou plutôt *pseudo-sabirs* (c'est-à-dire sur le modèle du *sabir* original) caractérisés par le fait d'être des parlers unilatéraux et multiformes autant qu'il y a de locuteurs. Or les deux exemples que cite Costantini montrent que cette variante est parlée en interaction par deux Africains et même par un Africain et un Européen (un tirailleur et son capitaine): par conséquent, on se rapprocherait d'un *pidgin* bilatéral. En outre ces deux exemples présentent des caractéristiques linguistiques communes qui s'écartent de l'usage caricatural et idéologique de la célèbre publicité *Y'a bon Banania* ou de la bande dessinée d'Hergé dont plusieurs traits linguistiques apparaissent en décalage avec le *français tirailleur* décrit par des linguistes. En effet, la représentation du *petit nègre* à visée humoristique et exotique – et c'est le terme définitif que retiendra Costantini pour cette variante – apparaît sans fondement linguistique réel; elle a comme destinataires des blancs et de ce fait présente une connotation nettement dévalorisée. Les linguistes Manessy et Wald (1984) par contre font l'hypothèse que le *français*

*tirailleur* ou *petit français* serait une forme institutionnalisée de français simplifié au sein de l'armée, avec une visée pratique, sans aucune marque caricaturale – même si parfois il peut prêter à sourire – et perçue des deux côtés, blanc et africain, comme un français certes diminué mais performant du point de vue communicatif. Cela est perceptible dans les textes autobiographiques de l'écrivain Hampaté Bâ qui a baptisé cette variante, qu'il désigne également comme *français tirailleur*, le *foroffon naspa*. L'expression rappelle, selon l'analyse étymologique de Daphné Le Blanc, le *n'est-ce pas* des colons, tandis que le premier terme serait en quelque sorte onomatopéique à partir des sons du français tels que les perçoivent des Africains. Costantini propose l'utilisation exclusive du terme de *français tirailleur* pour cette variante. Car il réserve le terme de *petit français* à la troisième variante issue de la précédente, parlée par les Africains, même après la période coloniale, dans la vie de tous les jours, et donc en dehors du cadre de l'armée ou de l'administration, variante ni caricaturale, ni dévalorisée.

La littérature offre des exemples où l'emploi du *petit nègre* relève de préjugés idéologiques colonialistes dévalorisants pour la figure des personnages noirs. Costantini cite deux textes français et antillais du XIX<sup>e</sup> siècle où les auteurs mettent dans la bouche de leurs personnages des phrases en *petit-nègre* teinté de créole (les limites étant parfois difficiles à tracer), mais sans aucun souci de réalisme, car ce qui prime est de conforter le lecteur blanc dans sa représentation de l'autre inférieur, attitude que Costantini retrouve dans la littérature américaine à l'égard des esclaves noirs. Pourtant aujourd'hui, la littérature africaine semble renverser les valeurs, avec un auteur comme Amadou Kourouma qui revendique explicitement le fait de parler *petit-nègre*, et le lecteur s'attend à ce que le *petit-nègre* envahisse tout l'espace de la narration à la première personne et ne figure plus seulement dans les dialogues. Ce *petit nègre* échappe à la définition que donne Costantini du

terme, comme le souligne le chercheur lui-même, car en réalité le romancier ne s'éloigne quasiment pas du français normé et la déclaration de Kourouma apparaît plus idéologique que réelle. La proposition de Costantini est que, de par leurs formes pidginisées, ces variantes s'inscrivent au sein des études créoles, puisque, comme il le souligne, aucune forme linguistique ne peut échapper à l'observation du linguiste. Le chercheur a délimité ici le champ sociolinguistique d'un phénomène digne de l'attention des linguistes, pouvant aujourd'hui faire l'objet d'une véritable analyse linguistique avec les moyens techniques qui n'existaient pas à l'aube du *français tirailleur*.

Michele di Gioia inscrit son article dans le cadre des recherches inspirées par la théorie linguistique du lexique-grammaire définie par Maurice Gross et dans la continuité des travaux qu'il a lui-même entrepris sur les adverbes. Ce dernier terme s'entend au sens large car sont incluses dans la catégorie des constructions plus ou moins figées (au moins deux éléments) qui jouent dans la phrase le même rôle que des adverbes simples. S'appuyant sur les listes établies par Gross pour le français, par Labelle pour le québécois et par lui-même pour l'italien, où les adverbes sont regroupés dans des classes (donnés dans un tableau à la fin de l'article) selon leur construction syntaxique, Di Gioia se propose de montrer quels seraient les critères permettant de traduire une expression d'une langue à l'autre, en faisant jouer d'une part le principe d'*invariance sémantique* – nécessaire à toute traduction – mais aussi le principe d'*invariance idiomatique*. Ainsi l'article est-il finalisé à une identification, à travers des exemples types, des différents cas de figures de traduction. Le point de départ est une expression québécoise, traduite en français et en italien. Quatre cas sont identifiés où l'invariance sémantique s'accompagne d'un degré plus ou moins grand d'invariance idiomatique. Le premier cas implique l'écart le plus grand entre l'expression de départ et sa réalisation dans les autres langues, lorsque

la traduction n'est pas symétrique du point de vue morphologique. L'adverbe figé de départ est traduit par un adverbe mais qui n'est pas figé comme dans l'ex. 2 où le québécois *Max a réussi presque* correspond au français *Max a réussi quasiment*, tandis que l'italien choisit un adverbe libre *c'è riuscito quasi*; ou bien l'adverbe figé correspond à une structure également figée mais non adverbiale comme dans l'exemple 4 où l'adverbe québécois correspond à toute une phrase figée en italien: *il fait froid comme chez le loup = fa un freddo della madonna*. Le 2° cas apparaît lorsque l'expression d'arrivée maintient la même nature morphologique adverbiale figée comme, par exemple en québécois, *il travaille à la journée longue* et en français à *longueur de journée*, mais sans autre contrainte. Le troisième cas est une variante du précédent lorsque l'adverbe figé dans la langue d'arrivée appartient également à la même classe de construction syntaxique comme dans l'ex. 6: en québécois *travailler d'un fanal à l'autre*, en français *travailler du matin au soir*, en italien, *lavorare da mane a sera*. Le dernier cas enfin offre une traduction transparente dans la mesure où non seulement la construction syntaxique est parallèle, mais que le lexique est équivalent: le français québécois et hexagonal *manger comme un cochon* correspond à l'italien *mangiare come un maiale* (ex. 11). Toutefois il existe aussi des cas où le parallélisme lexical n'est que partiel, que l'écart soit infime (le québécois *se débattre comme un diable dans l'eau bénite*, correspond au français *se débattre comme un diable dans un bénitier*), soit pour des raisons culturelles (le québécois *avare comme Séraphin* correspond entre autres au français *avare comme un écossais* et à l'italien *avaro come un genovese*). Ainsi ces quatre cas de figure se déclinent-ils sur les trois langues, les rapprochant ou les opposant par deux ou par trois.

Michele di Gioia – qui poursuit ses recherches comparatives trilingues – nous fait toucher du doigt dans cet article, à travers le choix de quelques exemples types pertinents, le poten-

tiel d'exploitation de ce type de recherche à la mesure des *corpus* extrêmement riches dont les chercheurs disposent dans les trois langues pour ces expressions figées adverbiales. Il envisage un travail exhaustif de mise en relation des expressions par couples de langue qui permettrait de constituer de véritables dictionnaires d'expressions figées où seraient mises en évidence également les correspondances syntaxiques dans les traductions proposées. Ainsi le principe d'*invariance idiomatique* pourrait guider le choix de la meilleure traduction. Incontestablement, un tel outil pourrait grandement aider les traducteurs, et notamment la traduction automatique, et l'on ne peut que souhaiter son prochain avènement. ▸

**Giuseppina Botta**

**Sharon Rose Wilson, *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction: from Atwood to Morrison*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, pp. 207**

.....

In *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction: from Atwood to Morrison*, Sharon Rose Wilson analizza l'uso e le rivisitazioni dei miti e delle fiabe attraverso un ventaglio di otto autrici, in un arco temporale compreso tra il 1966 e il 2005.

L'autrice muove dalla considerazione che un universo fiabesco e mitologia siano spesso ritenuti elementi meramente decorativi di un testo; tali contesti, invece, nelle mani delle scrittrici in questione, diventano veri e propri strumenti sovversivi che, capovolgendo totalmente gli schemi degli originali (nella fattispecie le fiabe dei Grimm, l'*Odissea* omerica, episodi biblici, mitologie), aprono verso tematiche quali la ricerca dell'identità, la relazione tra i generi sessuali, la problematicità dei contesti culturali e sociali. Ne emerge una tipologia testuale nuova, che si nutre di elementi mutuati al passato, ponendoli come intertesti. Le opere di Margaret

Atwood, Doris Lessing, Toni Morrison, Louise Erdrich, Iris Murdoch, Kerri Hulme, Jean Rhys e Rosario Ferre decostruiscono gli intertesti favolistici e mitologici di riferimento invertendo i generi, rendendo i personaggi inattendibili, quasi che essi non siano più i detentori della verità assoluta del testo, e utilizzano immagini forti e simboli. Il linguaggio, che nel mito e nella favola serviva per comunicare il vero e l'assoluto, in queste metanarrazioni (così come le denomina Wilson, mutuando il termine da Jean-François Lyotard) defamiliarizza, sovverte, arriva a parodiare, a sovvertire. È così, quindi, che gli intertesti mitico e favolistico abbracciano problematiche politiche che non attengono solo al genere, ma anche alla condizione postcoloniale.

Nei primi tre capitoli, riagganciandosi idealmente a un discorso già aperto in passato con testi quali *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics* (1993) e *Margaret Atwood's Textual Assassinations* (2003), Wilson riattraversa il testo atwoodiano con la disamina di tre opere, *The Robber Bride* (1993), *Oryx and Crake* (2003) e *The Penelopiad* (2005), in cui la componente mitologica e favolistica è molto marcata.

In *The Robber Bride*, ad esempio, l'autrice ravvisa una forte connessione con le fiabe *Lo sposo brigante* e *L'uccello strano* dei fratelli Grimm, i cui tratti distintivi vengono calati nel testo per poi essere sovvertiti. Se *Lo sposo brigante* è la storia di uno stregone che cattura e uccide le proprie promesse spose, in *The Robber Bride* è la protagonista, Zenia, che esercita un ruolo di polo di attrazione verso tutti gli uomini del romanzo. Ella assurge a sé un ruolo che la tradizione ascrive al soggetto maschile, e si fa colonizzatrice. La sua identità emerge dai racconti delle sue amiche e di Toni in particolare, ma resta sempre evanescente, come se anche dall'oltretomba ella volesse camuffarsi. Ecco, quindi, che emerge il riferimento alla seconda favola, *L'uccello strano*, in cui la fanciulla trova nel camuffamento, nel travestimento nel bizzarro volatile, l'*escamotage* perfetto per sfuggire alla malvagità di

uno sposo, anche in questo caso, malvagio e assassino.

Come rileva Wilson, Atwood attinge anche ad altri serbatoi emblematici, rintracciati in letteratura, come nel caso di *Oryx and Crake*, in cui il mito di Frankenstein impregna l'intera narrazione. Il Dottor Frankenstein, nato dalla penna di Mary Shelley, è Prometeo, Faust, Satana, il presuntuoso essere finito e limitato, che pretende di sostituire la capacità, a esclusivo appannaggio femminile (e/o divino), di dare la vita. Il gioco di Crake, erede diretto di questa mentalità, è più sottile e ha l'ambizione non solo di generare la vita artificialmente, ma addirittura di sostituire il genere umano con una nuova e potenziata specie, i *Crakers*. Atwood usa l'ironia per dipingere gli esiti catastrofici di tale ambizioso progetto, coniando, ad esempio, neologismi con cui designare gli animali nati dall'incrocio di varie specie, quasi a voler testimoniarne la bizzarra brama di sperimentazione e di scientismo di cui Crake e i suoi collaboratori sono affamati.

L'ultima opera atwoodiana esaminata è *The Penelopiad*. Wilson pone a confronto le due Penelope, quella omerica e quella di Atwood e scopre che, quanto più la prima è silente, sottomessa al proprio destino e al marito, e paziente, tanto più la seconda dà voce ai propri sentimenti e pensieri e non si accontenta, neanche dall'oltretomba, da dove proviene il suo racconto, di essere la semplice moglie di un eroe. L'analisi delle opere di Atwood si rivela molto accurata e precisa, tuttavia appaiono molto forzate le conclusioni dei capitoli di riferimento, in cui Wilson pretende di attribuire alle opere della scrittrice canadese dei messaggi di speranza e di apertura al futuro che, in realtà, nei testi esaminati non sono affatto palesi e che, proprio per il sapiente uso dell'ironia e della parodia, potrebbero non esser altro che ulteriori elementi di scardinamento dell'apparato mitico e favolistico riecheggiato.

I capitoli 3 e 4 si concentrano su due opere di Doris Lessing: *The Memoirs of a Survivor* e *The Story of General Dann and Mara's Daughter; Griot and the Snow Dog*. Lo scenario di *The Memoirs of a Survivor* è anch'es-

so apocalittico; si tratta di una distopia costellata di immagini di decadenza, caos, frammentazione. Ma Wilson pone l'accento su una certa latente componente salvifica, che si materializzerebbe attraverso una rivisitazione del mito della Grande Madre e dell'Uovo Cosmico.

Per quel che concerne *The Story of General Dann and Mara's Daughter; Griot and the Snow Dog*, invece, a parte un forte legame con la favola *Hansel e Gretel*, Wilson rileva, ed è questa una tendenza nuova rispetto ai testi precedentemente esaminati, con una fusione di elementi provenienti da culture diverse, nella fattispecie con un riferimento a *The Mwindo Epic*, che apre sulla questione dell'ibridità, che reca con sé i concetti di casa, identità, nazione. Tale problematica è affrontata anche in *Beloved* di Toni Morrison (Capitolo 4), in cui ai miti tradizionali se ne sommano numerosi altri, provenienti dalla cultura africana, greca ed egizia. Ancora una volta un calderone di intertesti che si amalgamano, per aprirsi, questa volta, alla questione dell'identità postcoloniale e dell'importanza dello story-telling, che si pone come componente essenziale per la vita di un testo che continua a parlare anche dopo la fine della lettura.

Il concetto di *home*, casa, radici, si ripropone nel quinto capitolo con l'analisi di *The Beet Queen* di Louise Erdrich. In tale opera, Wilson rileva un abile uso della parodia da parte dell'autrice che, attraverso riscritture e revisioni degli intertesti mitologico e favolistico, critica le tendenze colonialiste, nazionaliste, sessiste, classiste e razziste della cultura dominante. L'apparato intertestuale di riferimento è costituito, qui, da rimandi al mito del Re Pescatore, a *Il Mago di Oz*, a *La Regina delle Nevi*, nonché a storie mutate dal *Ramayana*. L'elemento innovatore è rappresentato da taluni elementi quali la fata madrina maschio o la principessa ubriaca che, pur decostruendo il mito romantico e tradizione di *Cenerentola*, mantengono immutata la possibilità della costruzione di una *home* che porti con sé i concetti di famiglia, comunità e ibridità. Questo mito di *Cenerentola* viene rintracciato da Wilson anche in

*Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys (Capitolo 8). Il motivo della bella fanciulla che sposa il principe è calato nel contesto caraibico, nell'ambito di un Eden selvaggio, di cui la protagonista conosce tutti i segreti. Antoinette vive e soffre la propria condizione di ibridità, che la rende aliena e bizzarra, proprio come *L'uccello strano*, tanto ai neri quanto ai bianchi. Attraverso la lettura dei vari intertesti dell'opera (favole dei fratelli Grimm, bibbia, voodoo), Wilson ravvisa in *Wide Sargasso Sea* una volontà dell'autrice di porre l'accento sul "diverso", sull'altro che, invece di occupare un ruolo di nicchia nella narrazione, ne diventa il fulcro, consentendo riflessioni su una serie di problematiche che attanagliano il contesto postcoloniale, quali l'isolamento e lo sradicamento dalla società, il senso di smarrimento e di perdita e le varie forme di oppressione economica, razziale, coloniale, di classe e di genere.

Il Capitolo 6 è incentrato sull'analisi di alcuni racconti della raccolta *The Youngest Doll* di Rosario Ferre. Anche in quest'opera il sostrato favolistico è molto presente attraverso la rivisitazione di *Cenerentola*, *La bella addormentata*, *L'uccello strano* e *Le scarpette rosse*, anche se Wilson rileva anche la presenza dell'elemento folcloristico. Attraverso la descrizione dell'apparato socio-economico di Porto Rico, Ferre capovolge i comuni stereotipi femminili senza tuttavia concedere alle protagoniste quella capacità di parlare, di essere depositarie della verità come accade invece per la Penelope atwoodiana. Wilson sostiene che il ruolo degli intertesti, puntualmente parodiati dall'autrice portoricana, consista, in questo caso, in una precisa volontà di Ferre di stimolare il lettore in direzione di una critica dei retaggi culturali e di genere che paralizzano la società entro il cliché degli stereotipi.

Nel settimo Capitolo in cui analizza il romanzo *The Green Knight* di Iris Murdoch, Wilson sottolinea il legame, molto evidente sin dal titolo, con il mito medievale del Cavaliere Verde ricavato dal romance anonimo *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, ma anche con la figura archetipica

dell'Uomo Verde, simbolo del mistero. Murdoch trasla questa immagine dal contesto maschile a quello femminile, intrecciandola con quella della Grande Madre. In questo romanzo la favola e il mito si rivelano come strumenti di una sorta di incantesimo di cui i personaggi sono prigionieri, e da cui vengono ingannati. Essi concepiscono la loro vita in termini creativi, e la consapevolezza del sé costituisce una dimensione quasi evanescente che viene continuamente riscritta attraverso i vari intertesti. Murdoch, conclude Wilson, si avvale dell'apparto mitico e favolistico per sottolineare l'importanza dell'atto creativo (sia esso artistico o esisten-

ziale) in un universo postmoderno che si rivela ancora misterioso e sconosciuto.

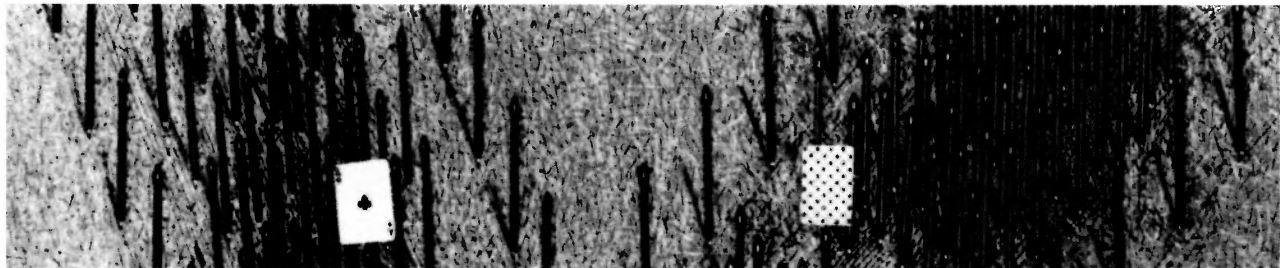
L'ultimo Capitolo è incentrato sul romanzo *The Bone People* (1984) di Keri Hulme. La collocazione spaziale della protagonista che vive in una casa simile a una torre, richiama già il legame con la favola *Raperonzolo* dei fratelli Grimm che s'intreccia con riferimenti biblici, ma anche con la mitologia Maori. La storia, infatti, è ricca di allusioni alla cultura Maori e alle molteplici difficoltà dovute alla colonizzazione. Quest'ultima problematica, tuttavia, non sembra circoscritta al microcosmo narrativo, ma viene estesa alla dimensione universale. Wilson

identifica la coesistenza dei vari intertesti come materializzazione di una dimensione ibrida che non è solo narrativa ma anche concettuale, che ha la pretesa di auspicare nuove forme di convivenza per l'umanità intera.

Nel complesso *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction: from Atwood to Morrison* si rivela un testo interessante, che rivela una profonda conoscenza da parte dell'autrice del sostrato mitico e favolistico che giace come sostrato in larga parte delle opere postcoloniali, specie in quelle della letteratura femminista, in cui la sovversione degli schemi tradizionali si apre a nuove possibilità di ri-scrittura e di ri-lettura. ▸



# africa anglofona e francofona



**Francesca Giommi**

**Biya Bandele. *Burma Boy*. London: Jonathan Cape, 2007. 218 pp. *The King's Rifle*. New York: Amistad, 2009, pp. 224**

.....

Publicato un anno dopo il ben più imponente *You Must Set Forth at Dawn: A Memoir* (2006) di Wole Soyinka, l'ultimo romanzo di Biya Bandele, *Burma Boy*, ha riportato all'attenzione di un pubblico internazionale vicende poco note della storia inglese e delle sue ex colonie, quali la partecipazione di soldati nigeriani tra le fila dell'esercito britannico durante la seconda guerra mondiale. Con l'opera del più noto connazionale, quella di Bandele condivide la volontà di ricostruzione storica e preservazione della memoria, la celebrazione di uno spirito nigeriano indomabile e l'amore per il paese d'origine che permane anche nell'esilio, forzato o volontario che sia.

In seguito a travagli e vicende storiche ben note, la guerra rappresenta purtroppo un'isotopia nella narrativa nigeriana di diverse generazioni, in patria e nella diaspora, da Chinua Achebe al giovanissimo Uzodinma Iweala, ed è stata rappresentata negli anni da diverse angolature e attraverso diversi registri narrativi. Ma dalla sanguinosa guerra civile – rinominata guerra del Biafra – che ha sconvolto il paese dal 1967 al 1970 e che ha alimentato per oltre tre decenni la narra-

tiva dei suoi progenitori e *peers* letterari, Bandele decide di tornare a un altro conflitto di più vasta portata, ma praticamente quasi rimosso dalla memoria collettiva nazionale, descrivendo il plotone nigeriano dei Chindit mandato in Birmania a combattere contro i giapponesi nell'inverno del 1944.

Protagonista del romanzo è il giovane Ali Banana, liberamente ispirato alla memoria del padre dello stesso autore, veterano nella campagna di Birmania, dai cui racconti Bandele ha tratto ispirazione e materiale per questa ricostruzione/risrittura. Apprendista presso la bottega di un fabbro in una zona rurale della Nigeria, Ali Banana si ritrova, a soli tredici anni e d'improvviso ma per sua ferma volontà, catapultato in prima linea in una giungla all'altro capo del mondo a combattere contro temuti ma sconosciuti nemici. Il ragazzino diventa così uno di quei bambini-soldato presenti in molta della narrativa nigeriana di guerra sopra indicata, dall'indimenticabile *Sozaboy* di Ken Saro-Wiwa (1985), passando per il protagonista del racconto di Ben Okri *Laughter Beneath the Bridge* (1986), fino ad arrivare ai protagonisti dei più recenti romanzi di Chris Abani (*Song for Night*, 2007), Chimamanda Ngozi Adichie (*Half of a Yellow Sun*, 2006) e del già citato Iweala (*Beasts of No Nation*, 2005).

La D-Section capitanata dal Sergente Samanja Damisa – veterano della

campagna di liberazione d'Etiopia durante la quale ha perduto un orecchio in un combattimento corpo a corpo contro gli italiani – è composta da otto giovanissimi e inesperti nigeriani provenienti da etnie e regioni diverse del paese, che si ritrovano a combattere fianco a fianco per un unico re ed impero della cui esistenza erano fino a poco prima a malapena a conoscenza: "Eight men who not until so long ago were farmers, traders, fishermen, tailors and blacksmiths in a far away land called Nigeria. Now we are sojas all, come to fight King George's war".

Come già nelle opere di Saro-Wiwa, Abani e Iweala, il linguaggio è una componente fondamentale del romanzo, strumento insostituibile, ma anche limitato e insufficiente, per cogliere o almeno tentare di suggerire le atrocità di una delle più disumane esperienze, e dei suoi indelebili risvolti psicologici. (Si vedano al riguardo: Itala Vivan, "Uzodinma Iweala, *Beasts of No Nation*", in *Il Tolomeo*, n. X, fascicolo II, anno 2007, pp.24-25 e Francesca Giommi, "Chris Abani, *Song for Night*", in *Il Tolomeo*, n. XI, fascicolo I, anno 2008, pp. 29-31).

Banana sfoggia notevoli doti retoriche e affabulatorie – come quando ad esempio illustra ai suoi superiori la sua presunta illustre discendenza per non essere relegato a mansioni marginali – e nelle prime fasi del conflitto i ragazzi, ancora baldanzosi e ignari degli orrori cui avrebbero assistito,

# africa anglofona e francofona

spigionano buon umore e spirito cameratesco, raccontandosi storie che si riecheggiano l'un l'altra dalle varie regioni della Nigeria. Gli aneddoti e idiomi africani che infarciscono i loro dialoghi vivacizzano la narrazione e mettono in evidenza la frammentazione etnica, linguistica e culturale della popolazione nigeriana e la necessità di trovare una lingua comune in un territorio e una circostanza così alieni. Il passare del tempo durante l'assedio viene scandito dai progressi che i ragazzi fanno nell'imparare l'*hausa* o l'inglese, scelti per la comunicazione all'interno del gruppo, e lo stesso autore definisce assolutamente e storicamente verosimile l'aneddoto del libro nel quale un soldato giapponese tenta di dissuadere dall'assedio i Chindit rivolgendosi loro nella lingua *hausa* che ha imparato alla School of African and Oriental Studies di Londra. Il transnazionalismo e l'ibridismo che ne consegue sono componenti fondamentali dell'esperienza personale e artistica di Bandele: nato a Kafanchan, nel nord della Nigeria, nel 1967 da una famiglia di etnia *yoruba* convertita al cristianesimo, cresciuto fino a diciotto anni in un contesto culturale musulmano *hausa*, l'autore opera a cavallo tra lingue, culture e continenti diversi. Arrivato a Londra nel 1990 grazie a una borsa di studio, si definisce oggi uno scrittore completamente *sui generis* e rifiuta qualunque rigida etichettatura identitaria o artistica.

Partendo dalla descrizione vivida e particolareggiata di imprese militari e cruenti azioni di guerra, *Burma Boy* si sposta progressivamente verso un universo interiore turbato e sconvolto da tanta disumanità. Dalla caratterizzazione realistica dei bambini-soldato, ci si avvicina in conclusione a quella metaforica dei bambini-spirito, cara alla narrazione africana e protagonista della trilogia che tanta popolarità ha portato a Ben Okri (composta da *The Famished Road* – vincitore del Booker Prize nel 1991, *Songs of Enchantment*, 1993 e *Infinite Riches*, 1998).

Alla stessa tipologia può essere assimilato per certi versi anche *My Luck*, il bambino-soldato di *Song for Night*,

dato alle stampe nello stesso anno di *Burma Boy*, ma scritto da una diversa "(trans)locazione", dato che Abani risiede a Los Angeles da quasi dieci anni. Attraverso la trasfigurazione del personaggio, la descrizione allucinata delle sue paure, paranoie e progressive ossessioni o le visioni dei suoi compagni morti o dispersi, questa nuova generazione di autori nigeriani universalizza i protagonisti dei loro racconti in archetipi immortali e senza tempo, che continuano a infestare e sollecitare le coscienze delle società occidentali in cui la diaspora postcoloniale li ha ricollocati.

Con Ben Okri, Bandele condivide anche l'utilizzo di elementi fantastici e metaforici inseriti in una narrazione che si professa realistica – in questo caso quasi una ricostruzione storica – e l'utilizzo di un ricco immaginario derivato in gran parte dalla tradizione culturale nigeriana – o meglio dalle più tradizioni etniche che confluiscono nell'opera di Bandele. Già nei primi due romanzi ambientati nella natia Nigeria – onirici e visionari, di stampo quasi surrealista – Bandele aveva dato prova di grande abilità narrativa, raccontando la violenza, la corruzione e il caos del suo paese natale, come hanno fatto anche Okri nelle opere dei primissimi anni '80 e Abani nell'acclamato romanzo di formazione *Graceland* (2004).

Artista eclettico e versatile, oltre alla narrativa, Bandele si è dedicato al giornalismo, alla televisione, al cinema, alla radio e soprattutto al teatro, contribuendo a rinnovare le tradizioni narrative e drammaturgiche nigeriana e britannica dall'interno e in maniera trasversale, sincretica, postcoloniale e squisitamente postmoderna. Con alle spalle un solido bagaglio sia tecnico che culturale tradizionale – acquisito in patria grazie agli studi di drammaturgia compiuti negli anni '80 presso la Obafemi Awolowo University – nel 1997 Bandele ha adattato per il palco *Things Fall Apart* di Achebe. L'impresa l'ha portato a un più che discreto successo di pubblico e critica sulle varie sponde dell'Atlantico, successo rinvigorito dalle recenti celebrazioni internazionali del cinquantenario del romanzo. Sulle orme

di Soyinka e Achebe, ma anche di Osborne, Beckett e Friel, Bandele ha lavorato per i più grandi teatri e con le più importanti compagnie inglesi, dalla Talawa Company (prima compagnia teatrale nera in Gran Bretagna) al Royal Court Theatre, e alla Royal Shakespeare Company, su commissione della quale ha adattato nel 1999 l'*Oroonoko* di Aphra Behn (1688), anche questo giunto a un pubblico internazionale grazie al tour statunitense della *pièce* realizzato nel 2008.

Lo stesso *Burma Boy*, dopo esser stato acquistato e ristampato in Gran Bretagna da Vintage nel 2008, è approdato negli USA nell'aprile 2009 con un nuovo titolo, *The King's Rifle*, e una nuova veste editoriale, ed è significativo che le immagini di copertina di queste ultime due edizioni – seppur diverse tra loro – richiamino immediatamente l'attenzione del lettore sullo stesso episodio divertente tratto dell'esperienza in guerra del protagonista: Banana, non avvezzo a indossare scarpe, preferisce piuttosto portare quelle della sua divisa appese attorno al collo per i lacci, lanciando una moda tra gli altri compagni del plotone. Questa capacità di rinvenire dietro all'atrocità della guerra il risvolto umano, in questo caso quasi fanciullesco, delle singole esperienze di quanti vi hanno partecipato, avvicina ancora una volta la figura di Ali Banana ai suoi predecessori, dal Sozaboy di Saro-Wiwa al *My Luck* di Abani. La spiccata attitudine alla caratterizzazione teatrale, derivata a sua volta dal gusto per il racconto orale e l'affabulazione, conferisce dunque vitalità e vivacità anche alla prosa di Bandele, costellata di indimenticabili personaggi a tutto tondo, come già era avvenuto nei romanzi giovanili, o ancor più con i protagonisti londinesi – anzi brixtoniani – che popolano *The Street* (1999).

Grazie alla sua opera così sfaccettata, ibrida e multiforme, che si muove con disinvoltura tra nazioni, lingue, generi e registri narrativi diversi, Bandele è diventato a pieno titolo uno dei rappresentanti più significativi e interessanti di quella nuova generazione di artisti londinesi e africani al tempo

# africa anglofona e francofona

stesso, che affonda le sue radici in ex-colonie dell'impero, ma che – per dirla con Stuart Hall – reclama la sua nuova centralità, rivendica affiliazioni culturali multiple e rifiuta il *burden of representation* dell'etichetta *black British*, per sondare nuovi orizzonti della creatività *tout court*. ▸

## Elettra Tamborrino

Ceridwen Dovey, *La moglie del comandante*, trad. it. di Chiara Spallino Rocca, Milano, Mondadori, 2009, pp. 187 (Ed. or. *Blood Kin*, Atlantic Books, 2007).

.....

*Blood Kin* (pubblicato per l'edizione italiana di Mondadori con il titolo *La moglie del Comandante*, che purtroppo non rende giustizia alle molteplici allusioni evocate dall'originale) è il piacevole romanzo d'esordio della giovane e promettente scrittrice di origina sudafricana Ceridwen Dovey, molto presto trasferitasi con la famiglia in Australia e in seguito in Francia. A stimolare la curiosità del lettore verso questo libro basterebbe il generoso commento (che la casa editrice italiana non ha esitato a stampare in copertina) con cui il glaciale J.M. Coetzee si è speso nei suoi confronti, definendolo “una favola sull'arroganza del potere”.

Come in ogni favola che si rispetti, in *Blood Kin* luogo e tempo sono immaginari (anche se, probabilmente, non immaginati): la cornice è la Residenza Estiva, il lussuoso palazzo in cui lo spietato e affascinante Comandante si è aquartierato con i suoi uomini dopo aver rovesciato il sanguinoso governo del Presidente (mai chiamato esplicitamente dittatore, ma la cui efferatezza si evince dai riferimenti ai numerosi morti per mano sua che affiorano nel corso del racconto). Nel romanzo si dipana quindi una storia senza tempo e senza luogo, narrata in forma di monologo dalle voci appartenenti ai tre protagonisti: un Ritrattista debole e malinconico, un Cuoco narcisista dedito all'edonismo più sfrenato e un

Barbiere ombroso e maniacale, che lavoravano per il Presidente. Il Comandante li tiene in ostaggio, risparmiando loro la vita in virtù della fama che ciascuno si è guadagnato nella propria arte e pretendendo, in cambio, che ora svolgano i medesimi servizi per lui. Ogni voce narrante apporta un differente punto di vista che arricchisce la trama con particolari e dettagli non trascurabili, ma è soprattutto interessante notare come le tre prospettive si integrino rischiarendosi a vicenda, mettendo in luce le ombre e le miserie che completano il ritratto di ciascun personaggio. Imprigionati nel principesco palazzo durante una torrida estate, ciascuno di loro si trova ad affrontare e a fare definitivamente i conti con un fantasma del passato, uno scheletro nascosto che riemerge nell'assurda circostanza che, loro malgrado, sono costretti a condividere: chi un proposito di vendetta prepotentemente riafforato, chi un legame crudele, un amore malato, a senso unico, coltivato in una mente ottenebrata, e chi, infine, l'illusione di un vigore e una bellezza ormai facenti parte del passato.

È questo un romanzo corale, in cui la trama si costruisce piano, pezzo per pezzo come in un puzzle: dobbiamo attendere la seconda parte del romanzo perché facciano il loro ingresso le voci narranti femminili – la figlia del cuoco, la moglie del ritrattista e la fidanzata del fratello del barbiere, divenuta amante dello stesso barbiere, nonché la moglie del comandante del titolo – che, se da un lato sono personaggi secondari, “minori” anche in senso letterale, perché costrette a vivere all'ombra del proprio alter ego maschile, dall'altro rappresentano un indispensabile contrappunto per dare senso a quelle altre voci che appaiono, a volte, troppo reticenti, altre addirittura inattendibili.

Uno dei concetti più interessanti che serpeggia in *Blood Kin* è quello di *contaminazione per contatto*, espresso per la prima volta dal machiavellico cuoco: l'entità delle nostre azioni, sembra suggerire il romanzo, si misura in base al peso delle conseguenze che gli altri sono costretti a pagare per noi? La piena accezione di questo

concetto si raggiungerà, però, solo alla fine del romanzo, una volta illustrate le conseguenze a cui può condurre la febbre del potere che, come re Mida quando tocca l'oro, contagia tutti coloro che in questo libro ne rimangono ammaliati, dal fascinosa Comandante allo stesso cuoco, forse il più riuscito dei personaggi.

Quella della Dovey è una scrittura fortemente sensoriale ed evocativa: fra le parti più seducenti del romanzo vanno sicuramente menzionate le descrizioni dell'attività del cuoco, capaci di ricreare un mondo ricchissimo di odori, sapori, colori, gesti sensuali:

Al mio arrivo, posavo le orecchie di mare ancora vive sul pavimento della dispensa. Erano sempre tese dopo il tragitto, e dovevo calmarle prima di ucciderle, altrimenti la polpa si sarebbe indurita. Le lasciavo lì finché non avevo quasi finito di preparare tutto il resto, poi mi avvicinavo di soppiatto e le colpivo sul ventre molle con un manico di mattarello. Se avvertivano la mia presenza, si contraevano come un muscolo cardiaco e si guastavano. (p.12)

Una scrittura che si cala così pienamente e minuziosamente nella fisicità dei corpi, da potersi definire a tratti “tattile”:

non si tratta solo di rughe, ma di tutte quelle cose che nessuno ha mai menzionato. Dover urinare cinque volte per notte, scoprire che i muscoli del polpaccio cedono involontariamente, facendo inarcare le gambe, osservare le vene-ragno che tessono le loro ragnatele viola nell'incavo delle ginocchia, svegliarsi con le palpebre sigillate perché gli occhi non si lubrificano più. (p.66)

Il ritmo serrato della narrazione, la scrittura già sorprendentemente capace e matura e il finale inatteso riescono a catturare il lettore che, dopo questo felice esordio, si augura di incontrare presto nuove prove letterarie della Dovey altrettanto convincenti. ▸

# africa anglofona e francofona

Claudia Gualtieri

Elleke Boehmer, *Nile Baby*,  
Oxford, Ayebia Clarke Publishing,  
2008, pp. 265

.....

La produzione narrativa di Elleke Boehmer è giunta al quarto romanzo con *Nile Baby*, pubblicato nel 2008 dall'editore Ayebia di Oxford. Nata in Sudafrica da genitori olandesi e ora residente a Oxford nella cui università è *Professor of World Literature in English*, l'autrice per la prima volta colloca il racconto nel suo paese d'adozione, la Gran Bretagna, e non nel Sudafrica che aveva fornito l'ambientazione dei tre romanzi precedenti. *Screens Against the Sky* (1990), il romanzo d'esordio, racconta la vita claustrofobica e volutamente inconsapevole di una madre e della figlia che esemplificano la condizione dei bianchi nel Sudafrica dell'apartheid negli anni Settanta. Le loro vicende domestiche e le loro nevrosi quotidiane si pongono in netto contrasto con le violente situazioni di ribellione e di morte nei ghetti neri<sup>1</sup>. *An Immaculate Figure* (1993, recensione in *Il Tolomeo* 2, 1996) pure esplora il tema dell'esclusione incentrandosi sul personaggio di una fotomodella bianca, bella e frivola, che evidenzia l'esaasperata mancanza di responsabilità e di impegno politico della minoranza bianca dominante in Sudafrica nei confronti della maggioranza nera violentemente deprivata di ogni diritto umano e civile. *Bloodlines* (2000, recensione in *Il Tolomeo* 7, 2002-3), scritto dopo le prime elezioni democratiche in Sudafrica che portarono alla presidenza di Nelson Mandela, diversamente dai romanzi precedenti, mette in scena l'incontro doloroso e difficile tra una giornalista bianca, che indaga sulla morte del fidanzato avvenuta in un attentato, e la madre di colore dell'attentatore.

I romanzi di Elleke Boehmer non sono tradotti in italiano. Un racconto intitolato "La gara" è incluso nella raccolta *Il vestito di velluto rosso* a cura di Maria Paola Guarducci e un estratto di *Bloodlines* è stato tradotto per la rivista online *El-ghibli* da Tiziana Morosetti<sup>2</sup>.

*Nile Baby* marca una direzione nuova intrapresa dalla Boehmer, sia per l'ambientazione nella Gran Bretagna urbana contemporanea, sia perché i protagonisti sono due bambini di dodici anni e dunque la vicenda è narrata dal loro punto di vista. Tuttavia, anche in questo romanzo si legge in filigrana l'interesse della Boehmer per l'incontro culturale, che si esprime attraverso l'esplorazione della presenza dell'Africa, antica e costante, nella cultura e nell'identità britanniche di oggi. La storia può collocarsi nel genere del fantasy poiché, narrando una vicenda avventurosa accaduta ai due giovani compagni di scuola, si addentra nel regno dell'*uncanny*, del misterioso, dell'inspiegabile e inquietante. L'occasione è data da un embrione umano conservato in formalina che i due adolescenti sottraggono dal laboratorio di scienze della scuola, con il desiderio e il proposito di restituirlo al luogo d'appartenenza. Inizia dunque un viaggio fisico e introspettivo di scoperta che i protagonisti compiono assieme al loro insolito compagno. Il problema di come gestire l'oggetto, che gradualmente acquisisce una propria soggettività e indipendenza agli occhi dei protagonisti, aiuta a evidenziare le loro diverse personalità e di fatto costituisce l'argomento centrale dell'intera narrazione che si snoda attorno all'imprevedibile, grottesca e inevitabile relazione fra i tre.

Alice Brass Khan è una ragazzina di madre inglese e padre nord africano che vive con la madre e la sorella e ha una passione per le scienze. È determinata e spesso autoritaria verso Arnie Binns, il suo complice, che invece appare timoroso e tormentato. Le relazioni di dipendenza e di potere tra i due protagonisti sono espresse in prima persona da Arnie, che esplicita anche le sue riflessioni, mentre sono riferite in terza persona riguardo ad Alice. Il racconto si articola sull'alternanza di queste modalità narrative, interpretando diversamente le menti adolescenti dei protagonisti, i loro idealismi, le fantasie, le paure, le soluzioni che essi immaginano per risolvere problemi concreti (come quando Alice pensa di aiutare la sorella ad accettare una gravidanza

giovane e indesiderata mostrandole l'esemplare di feto umano) e l'evolversi delle loro considerazioni. Alice e Arnie appartengono a famiglie separate. Anche Arnie vive solo con la madre, non ha mai conosciuto il padre e la sua ricerca sarà concomitante a quella di un rifugio adatto per il *nile baby*.

Il feto, denominato *Fish* da Arnie, l'oggetto misterioso e completamente anomalo, l'*uncanny*, è riconosciuto dai due bambini come un esemplare di origine africana. Alice nota che le assomiglia, nel momento in cui lei e il compagno tentano di estrarlo dal suo contenitore e lo feriscono. E mentre Alice cerca razionalmente di controllare le sue reazioni verso l'oggetto senza vita, Arnie si sente colpevole ed è sempre più preoccupato di preservare l'incolumità dello spirito di cui il feto è portatore. *Fish* diventa lo specchio in cui i protagonisti vedono riflesse le loro stesse anomalie e complessità. Egli è orfano e senza casa, un simbolo mitico di alienazione e di abbandono simile a un Calibano<sup>3</sup>, e viene dal passato (è datato all'epoca della prima guerra mondiale). È morto da tanto tempo ma è rimasto tra i vivi nel presente e, paradossalmente, acquista una vita propria esattamente nel graduale processo di deperimento, ovvero nell'attraversare le esperienze della vita<sup>4</sup>.

Nel tentativo di sottrarre ad Alice il controllo del feto e di trovare un posto sicuro in cui metterlo a riposo per sempre, Arnie si recherà a Leeds alla ricerca del padre e incontrerà la sua nuova compagna nigeriana *ibo* che riconoscerà il significato dei segni di appartenenza impressi sul corpo della creatura. *Fish* si rivelerà dunque come l'infante *obanje*, che continuamente nasce dalla stessa madre e muore prematuramente, e manifesterà, incarnandolo, il legame antico e indissolubile tra l'Europa e l'Africa, tra le antiche storie di un soldato africano dell'esercito romano morto in battaglia e sepolto in terra straniera, quelle passate della madre di Alice e del marito nord africano che l'ha abbandonata, e quelle presenti di Alice e Arnie nella Gran Bretagna dell'oggi. Sono storie che segnalano la contaminazione cultura-

le e l'ibridazione che connotano l'identità britannica contemporanea, raccordate dalla difficoltà di affrontare ciò che è apparentemente anomalo e diverso, e dalle "deeply embedded presences of Africa in England today", come scrive Zoe Wicomb nella quarta di copertina.

Alcuni recensori di *Nile Baby* hanno evidenziato la coincidenza dell'uscita del romanzo con la pubblicazione, da parte della stessa autrice, di un saggio su Mandela azzardando un accostamento tra la figura del *nile baby* e quella del grande personaggio politico sudafricano<sup>5</sup>. In un'intervista alla Boehmer, Karina Magdalena Szczurek documenta questo approccio sostenendo come l'embrione del romanzo abbia anch'egli affermato la sua unicità, umanità e vitalità, confermando la centralità della riflessione sulla presenza africana in Europa e scardinando gli stereotipi che nell'immaginario europeo hanno a lungo classificato la diversità africana<sup>6</sup>.

In Gran Bretagna *Nile Baby* ha attirato l'attenzione di un pubblico vasto e diversificato. L'interesse dei lettori adolescenti pare giustificato sia dalle voci ben delineate dei protagonisti, sia probabilmente dal tema insolito e, per certi versi, fantastico, che può avvicinare *Nile Baby* alle produzioni britanniche fantasy di successo degli ultimi anni, come, per esempio, la saga di *Harry Potter*. Un pubblico più ampio è certamente soddisfatto dalle descrizioni dei paesaggi, delle aree suburbane e degli scorci locali, che dipingono un ritratto fedele e riconoscibile di certi luoghi geografici e ambienti precisi della Gran Bretagna contemporanea. L'ambientazione è squisitamente britannica così come sono specifiche le contingenze politiche e le problematiche culturali che sollecitano una riflessione sulla storia dell'Africa in Gran Bretagna, sull'appartenenza e l'identità, sull'eredità del passato e la collocazione presente, sulle conseguenze delle diaspore e delle migrazioni che hanno plasmato le relazioni tra due continenti che "have talked to each other for thousands of years". →

<sup>1</sup> Cfr. Gualtieri, Claudia. "Due esempi di scrittura femminile sull'Africa." In Albertazzi,

Silvia. A cura di. *Appartenenze. La scrittura delle donne di colore nelle letterature di espressione inglese*. Patron: Bologna, 1998, pp. 137-157.

<sup>2</sup> Guarducci, Maria Paola. A cura di. *Il vestito di velluto rosso. Racconti di donne sudafricane*. Traduzione e prefazione di Maria Paola Guarducci. Iesa: Edizioni Gorée, 2006. Boehmer, Elleke. "Dopo l'attentato". (Estratto da *Bloodlines*. Cape Town: David Philip, 2000). Traduzione di Tiziana Morosetti. *El-ghibli* 1, 4, 2004. [www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id\\_1-issue\\_01\\_04-section\\_3-index\\_pos\\_1.htm](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_01_04-section_3-index_pos_1.htm)

<sup>3</sup> Cfr. Flanery, Patrick Denman. "Nile Baby by Elleke Boehmer", *TLS*, 14 Nov. 2008, p. 22.

<sup>4</sup> Cfr. Smith, Angela. "Nile Baby by Elleke Boehmer. Family fortunes across space and time". *The Independent*. 31 Oct. 2008.

<sup>5</sup> Boehmer, Elleke. *Nelson Mandela. A Very Short Introduction*. Oxford: OUP, 2008.

<sup>6</sup> Szczurek, Karina Magdalena. "Exploring the In-Between: Elleke Boehmer, Writer, Critic and Long-Distance Friend". <http://www.itch.co.za/?article=167>

**Awah Mfossi**

**Tierno Monénembo, *Le roi de Kahel*, Paris, Seuil, 2008, pp. 262**

Le projet littéraire de Tierno Monénembo le long de son œuvre: *Les Crapauds-brousse* (1979), *Les écailles du ciel* (1986), *Un attiéké pour Elgass* (1993), *L'Ainé des Orphelins* (2000), *Peuls* (2004), est fortement marqué par une relecture du passé, une interrogation sociopolitique sur le présent, une attention particulière à la question de l'exil et de l'impuissance des communautés africaines face aux défis de la globalisation et de l'autonomie. Ce souci permanent de comprendre et non d'expliquer conduit de plus en plus le romancier à orienter son écriture vers l'histoire, la mémoire et le souvenir pour y puiser des marqueurs d'identité ou pour ressusciter des figures et des événements oubliés mais utiles pour une relecture de l'Histoire. Ainsi, dans son avant-dernier roman *Peuls*, explicitement historique, où le contexte se rapporte à l'identité peule, Tierno Monénembo évoquait

un personnage curieux dont le nom, visiblement, n'a laissé la moindre trace dans les traités d'histoire sur la colonisation française. Même dans les pages de *Peuls* plus concentrées sur l'odyssée et la saga peules, la figure de ce Français du nom d'Olivier de Sanderval, n'est passée qu'en météore. Et pourtant, entre l'histoire, les coutumes peules et la vie mouvementée de cet illustre inconnu de l'histoire coloniale française telle que l'on la découvre aujourd'hui, les relations relèvent d'une passion amoureuse, d'une aventure romanesque. D'où le choix de Tierno Monénembo de consacrer à ce chercheur d'Absolu et de royaume, confronté à la roublardise des Peuls et aux caprices de l'administration française, un roman.

Ainsi, avec *Le roi de Kahel*, prix Renaudot 2008, le romancier ressuscite l'histoire de ce Français nommé Aimé Olivier de Sanderval et descendant d'une riche famille lyonnaise installée à Marseille. Depuis les années 1880, cet insomniaque bâtit le grand projet presque farfelu de conquérir à titre personnel le pays Peuls, le Fouta-Djalon avant même la colonisation proprement dite. Cependant, ce projet se soldera par un échec parce que l'administration française l'aura récupéré sans le moindre signe de reconnaissance. Le bouillant Olivier de Sanderval sombrera dans la déprime, le désespoir, l'angoisse. Le roman s'organise en trois parties dont chacune constitue une étape forte de l'histoire de cette conquête tumultueuse.

La première partie (15-116) met en exergue la naissance du projet d'Olivier de Sanderval et son premier voyage d'exploration au Fouta-Djalon. Au moment où Olivier de Sanderval scelle ses malles pour se rendre en Afrique, sa femme lui rappelle, avec insistance, d'emporter avec lui son habit de *Méphistophélès* pour participer à l'opéra nègre en tant que Roi. En effet, l'idée d'aller se tailler un royaume chez les sauvages de l'Afrique de l'Ouest trottait déjà dans son esprit depuis quatre décennies: "Quarante ans, cela voulait dire toute une vie, les pieds sur la terre de France et l'esprit là-bas,

# africa anglofona e francofona

perdu dans la nébuleuse des Tropiques” (17). Le virus des colonies a atteint Olivier dès sa naissance en plein XIX<sup>ème</sup> siècle où les Français ne rêvaient que de trois titres pour leur avenir: poète, savant ou explorateur. Mais, pour Olivier, la question fut très vite réglée car il décida dès l’âge de sept ans de devenir explorateur, c’est-à-dire poète et savant par la même occasion. À l’âge de huit ans déjà, le projet évoluait et il n’était plus question pour Aimé Olivier de devenir seulement explorateur, mais aussi et surtout souverain des sauvages. Entre l’âge de dix et quarante ans, il avait eu le temps de scruter les récits d’explorateurs, de fréquenter la société des géographes pour mûrir son projet, de fonder sa famille et d’arriver enfin à l’essentiel qui était l’Afrique où il allait se “tailler un royaume” (20). Cependant, il arrive en Afrique et l’entrée dans le Fouta-Djalou n’est pas si aisée. Il lui fallait “un visa” pour accéder aux terres de la communauté Peule où les lois du roi suprême (l’*almâni*) étaient inviolables. Il s’est fait aider par les services consulaires anglais qui y étaient déjà installés et obtint un visa pour accéder au territoire de l’*almâni* sans enfreindre aux règles sacrées qui gouvernaient cette région. Néanmoins, pour rencontrer l’*almâni*, Aimé Olivier devra traverser des épreuves difficiles: mauvaises conditions de voyage, caprices des princes et princesses des sous-régions du Fouta, tortures, maladies et prisons peules. La seule chose qui lui permettait de tenir le coup, c’était incontestablement sa détermination à accomplir cette mission de conquête de royaume devenue sa raison de vivre. Il réussit, malgré tout, à rencontrer l’*Almâni* dans tout le protocole qui lui a été imposé et lui présente son projet de faire du commerce et de tracer un chemin de fer entre la France et le Fouta-Djalou. Le roi accepte d’abord le projet en partie, mais le soumet à l’assemblée des notables pour validation. Le pays conservateur peul étant organisé de manière très hiérarchique, ordonne au Blanc Yémé - Yémé est une acclimatation à la langue peule du nom français *Aimé* qui a été attribué à Aimé

Olivier de Sanderval pour la première fois par la princesse Taïbou, épouse du roi Aguibou de Labé, dont l’explorateur était amoureux, et qui est adopté par toute la communauté pendant le séjour de cet étranger au Fouta-Djalou. Le nom s’est d’ailleurs rallongé après son intronisation et en tant que roi de Kahel il va désormais s’appeler Yémé Wéliyéyé Sandarawalia – de prouver que son identité découle d’une royauté ancestrale française. La scène devenait très tendue et Yémé était prêt à passer à l’échafaud. C’est à ce moment que son costume de *Méphistophélès* entre en scène et lui permet d’échapper à la mort. Son accoutrement eut le miracle de rassurer les méfiants Peuls qu’il était bien de la lignée des rois de France. Désormais, les Peuls lui accordent un minimum de confiance et les dignitaires acceptent d’examiner son dossier, mais non sans quelques mesquineries qui se soldent sur une autre interminable attente. Après toutes ces péripéties, l’*almâni* le convoque pour lui signifier l’amitié des Peuls, à un moment où son état de santé s’était effroyablement détérioré dans une prison d’attente. Le chef suprême signa avec lui les traités approuvant son projet mais le somme en même temps de quitter le Fouta-Djalou. Cela se passe le 1<sup>er</sup> juin 1880 et le griot résuma les accords en ces termes:

Tu n’es plus un Blanc comme un autre. Tu es devenu un des nôtres, un frère de l’*almâni*, un ami du Fouta [...] On espère que tout ce que tu dis est vrai et que tu vas revenir [...] L’ennui est que vous, Blancs, on ne vous voit jamais deux fois. Lambert avait dit qu’il allait revenir et Lambert n’est jamais revenu. Nous avons honte de ne t’avoir pas toujours bien traité. En guise d’excuse, l’*Almâni* te fera parvenir de l’or et des peaux de tigre ainsi que cent porteurs. Tu partiras demain, l’*almâni* a décidé. Va-t’en, notre ami blanc, sois heureux et surtout pense à nous! (105)

Il quitte les Peuls le lendemain, mais satisfait d’emporter avec lui les accords sur papier et chaque épisode de son périple conservé dans son carnet de notes. Le voyage est difficile à

cause de sa santé de plus en plus fragile au point qu’il craint de mourir dans les entrailles du Fouta-Djalou. Ses fidèles réussissent à le traîner à Boké où il se fait réanimer par ses compatriotes avant de toucher de nouveau les terres bordelaises le 11 octobre 1880, physiquement atteint mais moralement heureux de voir son rêve de devenir Roi en Afrique devenir réalité.

Le point focal de la deuxième partie du roman (119-180) est son arrivée en France et ses démarches auprès du président de la société des géographes et des autorités gouvernementales dans le but de faire reconnaître ses traités et de soutenir ses actions chez les Peuls. Mais l’entreprise est rude parce que les autorités veulent croire que ce sont les intérêts de toute la France qui sont visés et non ceux d’un seul individu mégalo-mane dont on doute de la sincérité. C’est ainsi qu’une sorte de lutte d’influence se déclenche entre les administrateurs des colonies et les colonisateurs, chaque partie voulant faire valoir ses intérêts. La question se complique pour Olivier car à Timbo, il lui faut désormais affronter deux groupes: les colonisateurs français et les Anglais qui se disputent la colonie. Il prend la ferme résolution de rentrer pour concrétiser ses traités chez les Peuls après une longue et vaine attente en France espérant une réponse favorable de la part des autorités. C’est pendant ce deuxième voyage qu’il avoue son intention de s’établir sur les hauts plateaux de Kahel et cette nouvelle demande lui coûte d’autres tortures et nuits de prisons chez les Peuls qui n’étaient pas près à céder leur terre à un étranger. Mais, soutenu par d’autres rois influents pendant le conseil des notables, l’*almâni* finit par lui céder le plateau de Kahel: “Eh bien, voilà ce que je décide: le Fouta accorde au dénommé Yémé le plateau de Kahel et la falaise de Guémé-Sangan ! Il y sera comme chez lui, fera le commerce comme il voudra et cultivera ce qu’il voudra” (171). Aimé Olivier s’installe à Kahel où il devient roi de la région. Pour immortaliser l’événement, il va inscrire dans ses carnets de notes les mots sacrés de son intro-

# africa anglofona e francofona

nisation, qui marquaient les moments forts de cette cérémonie que les échos de la voix du muezzin portaient à l'attention de la communauté peule après la grande prière du soir:

À partir de cet instant, l'individu de peau blanche et de grande taille que le bon Dieu a dénommé Yémé Wéliyé Sandarawalia est déclaré peul, citoyen du Fouta et noble de la tête aux pieds. Respectable du royaume et seigneur de Kahel, seuls le bon Dieu et l'*almâni* lui sont supérieurs. Celui qui lui désobéit sera fouetté, celui qui l'insulte aura la langue coupée, celui qui le vole sera décapité. (171)

Il prend enfin possession de cette région sous un nom peul et, juste avant sa mort, il se taille "deux grands domaines, l'un à la pointe ouest de l'île ; l'autre du côté du promontoire" (181), qui aujourd'hui restent des sièges importants dans l'histoire de la Guinée Conakry (la présidence de la république et le musée de Conakry). La dernière partie du roman (185-260) présente le nouveau roi de Kahel écartelé entre son installation à Kahel et son retour auprès de sa famille en France où il pourrait tenter de faire aboutir les doléances de la reconnaissance officielle de ses traités. Olivier de Sanderval s'est approprié Kahel au point de développer sa propre monnaie frappée à son effigie: "Pile: un lion de Suze allant à gauche et surmonté d'un croissant. Face: le nom de Sanderval somptueusement calligraphié en *adjami*, à l'intérieur d'un cartouche finement dentelé" (186). De l'autre côté, les négociations avec les autorités administratives françaises n'avancent toujours pas, mais Aimé Olivier ne lâchera pas prise jusqu'au moment où le nouveau ministre De Laporte accepte ses doléances et signe les papiers qu'il envoie à ses détracteurs à Timbo. Malheureusement, De

Laporte sera évincé très rapidement et ses accords ne deviendront plus que des propositions de lois à examiner et à associer à des cas analogues dans les colonies. Le seul espoir reste le Général Faidherbe qui meurt aussi avant la signature des actes. Cette nouvelle et la mort de sa femme Rose l'anéantissent et le submergent de souci. Néanmoins, il publie le deuxième volume de ses notes de voyage sous le titre *Soudan Kahel, carnet de voyage*, et décide finalement de mettre sa fille en pension et de rentrer vivre dans son royaume avec son fils qui a abandonné ses études pour le suivre en colon. À Kahel, les choses n'évoluent pas en sa faveur à cause de l'interminable guerre entre les rois peuls et les traités signés par le nouveau roi (successeur de l'*almâni*) qui donne le pouvoir au général Bally à qui Aimé Olivier sera obligé de se soumettre. Cette situation le déstabilise sérieusement et il délire énormément pendant que Ballay lui rappelle que: "la question du Fouta-Djalon est réglée, et définitivement réglée, Olivier de Sanderval devenait un ami, un banal partenaire d'échecs, un agréable convive et c'était cela surtout qui était insupportable pour le roi de Kahel" (232). C'était une défaite pour le roi de Kahel après un si long combat: "son Fouta venait de lui échapper, son Fouta ne serait plus jamais le même. Seul et en proie à un effroyable abîme, il avançait, tête baissée, pas du tout pressé d'arriver à Kahel" (237). La réalité laissait entendre que le Fouta était désormais un protectorat français et non une colonie du roi de Sanderval. C'est pourquoi le gouverneur Ballay va chasser Aimé Olivier du Fouta-Djalon parce que sa présence à Kahel nuit à l'épanouissement de la France qui s'y est confortablement installée.

Le mérite de ce dernier roman en date de Tierno Monénembo est d'avoir

réussi à ressusciter un pan de l'histoire de la colonisation ouest africaine et surtout de sa Guinée natale. Le récit fournit des indices réels pour une reconstitution réelle des événements survenus, de l'odyssée de ce personnage que la fiction tente de rétablir ici. La manière de conduire ce récit participe de la théorie du roman historique telle que le préconise Georges Lukacs (1965). *Le roi de Kahel*, écrit avec beaucoup d'humour, de suspens et d'auto-dérision, met en évidence non seulement la noblesse et l'orgueil qui constituent l'identité de la communauté Peule, mais aussi rappelle les enjeux de l'appropriation des terres africaines qui, à cette époque, se géraient entre les colonisateurs européens comme des propriétés privées inhabitées. Contrairement à son idée préconçue d'apporter au Nègre "la lumière reçue d'Athènes et de Rome" (28) et de "faire fructifier les enseignements de Platon et de Michel-Ange" (29), le Vicomte de Sanderval s'est heurtée plutôt à une communauté politiquement et socialement organisée qui résistait à toutes violations de ses droits. À la lecture de ce roman historique de Tierno Monénembo, avec des dialogues enchâssés dans une histoire épique et vraie, racontée dans les détails finement travaillés, on pourrait s'interroger sur le but principal de l'auteur. À l'opposé de ce que l'on pouvait croire, Yémé n'a pas fini dans une marmite peule, mais ce sera le déshonneur et l'aigreur qui vont le conduire à la folie et à l'obsession de son *Absolu* que personne ne comprenait et finalement à sa mort. Est-ce au besoin de réinscrire l'histoire dans les pages de son roman *Le roi de Kahel*, à celui de donner forme et existence à l'œuvre inachevée *L'absolu* d'Aimé Olivier de Sanderval dit Yémé, que répond le projet littéraire de Tierno Monénembo? →

# australia



**Ilaria Oddenino**

**Peter Carey, *Piccolo Fuorilegge*,  
Trad. It. Vincenzo Mantovani,  
Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 288**  
.....

New York, 1972. Il piccolo Che Selkirk non ha ancora compiuto otto anni e la torre d'avorio in cui la nonna l'ha cresciuto, in una sorta di isolamento anacronistico e perfetto ('come un vero vittoriano'), alterna i contorni dorati di un lussuoso appartamento di Park Avenue con la calma irrealista di una villa di campagna a Kenoza Lake. I precari equilibri su cui si regge la vita del ragazzo, fondati su un totale isolamento dai media e su un rapporto esclusivo con l'anziana signora, diventano pericolosamente instabili quando la cameriera haitiana gli rivela ciò che si cela dietro lo schermo sempre spento del televisore: le immagini dei suoi genitori, rivoluzionari fuorilegge, ricercati dalla polizia. Di lì a poco il babysitter sedicenne, sostenendo un irrevocabile diritto del piccolo a sapere, svela alle spalle dell'ignara nonna Selkirk (alle cui cure, ora si scopre, Che era stato permanentemente affidato) le vicissitudini dei due. Che apprende poco a poco confuse nozioni sull'SDS (Studenti per una Società Democratica), su un fantomatico "Movimento", e su tante altre cose troppo grandi per lui e, sobillato dal suo adolescente informatore, inizia ad attendere paziente-

mente il giorno in cui i genitori verranno a liberarlo dalla sua condizione di "prigioniero politico". E così, quando la porta dell'appartamento newyorkese della nonna si apre per accogliere una giovane donna con uno zaino bitorzolato sulle spalle, il ragazzo non ha dubbi: la madre è finalmente venuta a prenderlo. La ragazza non assomiglia per nulla alle foto che la nonna tiene in casa, ma poco importa a un bimbo deciso a riconoscerla comunque ('era completamente diversa; ed era tale e quale'), felice come mai prima d'allora quando questa, che per lui è e rimarrà a lungo "la madre", lo strappa alla nonna per tuffarsi in una corsa trafelata che presto si scoprirà senza ritorno. La folle avventura parte dalla metropolitana di New York e, attraverso Filadelfia e Seattle, si conclude in una sgangherata comunità hippie nella foresta pluviale intorno a Yandina (Queensland, Australia), dove comincia per i due una vita ai confini della legge.

È ben noto l'interesse di Carey per coloro che potremmo generalmente definire *outsider*, interesse che si riflette con una notevole varietà di sfumature nella sua ormai trentennale produzione. I personaggi che popolano l'immaginario dell'autore conducono spesso vite ai margini. Penso ad esempio a due tra i suoi romanzi più noti, *True History of the Kelly Gang* (che ha come protagonista il famoso *bushranger* Ned Kelly) e *Oscar and Lucinda* (che

narra le vicende di una coppia mal assortita di amanti del gioco d'azzardo sullo sfondo di un'austera società vittoriana). In questo senso *Piccolo Fuorilegge* non costituisce un'eccezione. Ma forse l'eco più forte che si sente risuonare all'interno di questo nuovo lavoro è quella del primissimo romanzo dell'autore, *Bliss*, pubblicato nel 1981 dopo due raccolte di racconti. L'unione tra Harry Joy e Honey Barbara aveva infatti come cornice la stessa area geografica, con il suo corredo di colori, suoni, sapori, e, neanche a dirlo, con la sua immancabile comune hippie. Non mancano inoltre all'interno di *Piccolo Fuorilegge* riferimenti alla vita dello stesso Carey, che trova nella figura della "madre", da tutti conosciuta come "Dial", l'occasione per ripercorrere un tratto significativo della propria biografia, ma a ritroso. Con il procedere della narrazione si scopre infatti che Anna Xenos, questo il suo vero nome, si è da poco guadagnata una posizione come professore associato a Vassar, a cui rinuncerà (con rammarico) per vivere nella comunità "alternativa" di Yandina. Basta una rapida occhiata alla storia personale di Carey per apprendere che lo scrittore, negli anni Settanta, viveva proprio tra gli hippie di quella stessa zona, che abbandonò (chissà se con rammarico) per occupare una posizione di docente universitario negli Stati Uniti.

Ma quali sono i motivi che spingono Anna Xenos a dar ragione all'etimolo-



gia nascosta nel suo stesso cognome (Xenos: profugo, straniero) e a stravolgere non solo la propria esistenza, ma anche quella del piccolo Che? Attraverso un abile gioco di giustapposizioni prospettiche, che pone l'accento sulla molteplicità di angolature da cui è possibile guardare a una stessa vicenda, e grazie ai movimenti circolari di una narrazione che miscela sapientemente flashback e rivelazioni progressive, si compone gradualmente una storia che può essere così riassunta: Dial, vecchia amica della madre del ragazzo, viene convinta a prelevare Che per portarlo a Filadelfia e poterla così riabbracciare dopo tanti anni (ricordiamo che la mamma vive "underground", nella doppia accezione di "sottoterra", e quindi nascosta, e "clandestina"), per poi restituirlo alla nonna subito dopo. Le cose però prendono una piega inaspettata: la madre muore in un'esplosione da lei stessa architettata, la nonna mette la polizia sulle tracce di Dial, accusata di rapimento, e quest'ultima, che avrebbe potuto/dovuto semplicemente riconsegnare il ragazzo al suo tutore, cosa fa? Scappa con lui dall'altra parte del mondo, evitando inoltre per lungo tempo di chiarire l'equivoco che si è creato col ragazzo, di cui, chiaramente, non è la vera mamma. In un'intervista riportata da Deborah Bogle sulle pagine di *The Advertiser* (29/02/08), Carey spiega come il romanzo sia partito dalla semplice idea di una madre, o presunta tale, impegnata in una generica fuga con il suo bambino, come a dire che ciò che nel suo immaginario è sempre stato ben a fuoco era l'effetto e non la causa scatenante. Ed è forse proprio per questo che le ragioni addotte da Dial, una volta apprese, hanno il sapore di un mero pretesto, troppo debole per giustificare il senso di urgenza e ineluttabilità che pervade la nuova vita dei due.

Ciononostante, non si può non riconoscere al narratore una straordinaria abilità nel costruire passo per passo gli sviluppi emotivi della loro storia, che cresce nell'intimità dei luoghi più disparati - da squallide stanze di motel, a umide roulotte, alle instabili pareti di una casa nella foresta - e che porterà i due, una volta

superati crisi e conflitti, a instaurare un profondo legame che davvero si potrebbe definire madre/figlio.

Il rapporto di Dial e Che, come si è detto, cresce nel contesto di una sparuta comunità hippie nelle zone circostanti Yandina. Il loro ingresso nella vita alternativa è simbolicamente rappresentato, non senza una vena di sarcasmo, dal più classico dei motti della controcultura giovanile degli anni Sessanta, *'Turn on, Tune in, Drop out'*. Seguono vari incontri con personaggi talvolta ai limiti del caricaturale, da Adam, al Rabbitoh, a Trevor, colui che finirà per ricoprire un ruolo quasi paterno nella vita del piccolo. Vi è ben poco di poetico o di mistico nel mondo di queste persone, il cui fare maldestro è ben esemplificato dalla scena della riunione indetta per decidere le sorti del gatto di Che:

Dieci persone cercavano di mettersi d'accordo sul modo corretto di tenersi per mano e fare un cerchio. (...) Il ragazzo, seduto accanto a lei (Dial, n.d.r.), si sporgeva in avanti, ascoltando attentamente, mentre i loro vicini continuavano a discutere di quale braccio doveva stare più in alto, quale palma all'insù, quale palma all'ingiù, affinché quella sfera dorata di energia facesse tutto il giro

Sullo sfondo, in stridente contrasto con lo stile di vita dei loro nuovi vicini, si staglia la realtà di un Queensland che ha assunto i tratti di uno "stato di polizia". Il riferimento, come sottolinea il traduttore in calce al testo, è alla politica del premier conservatore Johannes Bjelke-Petersen, al potere tra il 1968 e il 1987, e alle accuse che partirono dai suoi avversari in merito alla violenta repressione delle proteste studentesche degli anni Settanta. Ma all'interno del romanzo il Queensland rimane soprattutto una terra dalla natura rigogliosa e dirompente (con le sue formiche toro e le pitte dalle ali blu, gli avocado e i manghi succosi, ma anche i cicloni e la calura terribile) che prende vita e diventa quasi personaggio nelle evocative descrizioni dell'autore. E proprio le magnifiche descrizioni rappresentano il dono più grande di Carey al lettore, grazie alla gamma di espressioni al

tempo stesso ingenue e accurate, economiche e ricche, improbabili ed esatte a cui il "piccolo fuorilegge" costantemente attinge per tracciare i contorni della nuova realtà che lo circonda. ▸

## Pablo Armellino

Tim Winton, *Breath*, Hamish Hamilton, VIC Australia, 2008. pp. 216

.....

Almost one year after its publication, numerous awards, reprints and translations, Tim Winton's *Breath* has been short-listed for the Miles Franklin Award. Winton has won this prize three times before - for *Shallows* (1984), *Cloudstreet* (1992) and *Dirt Music* (2002). In light of this possible event it is worth considering the significance of this novel and its author.

In Australia, apart from being a firmly established literary success, Winton is also a well-loved author. Winton comes across as a down to earth "bloke", someone you could sit and chat with about almost anything. His writing is much the same, grounded in Australian everyday living, and for this reason people can easily identify with the stories he narrates.

Lately, readers have had to wait longer and longer for each new novel, with *Breath* coming seven years after *Dirt Music*. Winton admits that this is partly due to a lifestyle change: "I'm getting older. I think I did 10 [books] in my 20's but [...] I can't live like that". Yet, this time he was in the middle of another book which was not going well and he "bailed and consoled [himself] with another story". Somehow, this is exactly what *Breath* feels like, a breath of fresh air taken after a period of apnoea. Short, deep and intense, the novel has the characteristics of a deep inhalation. It owes much of its beauty to the way its frame balances a melancholic undertone with the passion of youth.

The simplicity of the plot is a key to sustaining this equilibrium. Bruce

Pike, a paramedic in his fifties, is brought back to his youth after an emergency call at a house where a teenage boy died while practicing erotic asphyxiation. This event triggers a series of memories that make up the narration we read. The recounting of Bruce's youth gives this story the feel of a coming of age novel. Pikelet (Bruce's teenage nickname) grows up in a quiet country town where life revolves around the sawmill and the pub. His parents are devout Christians and, by common consent, unremarkable people. All this makes his life completely ordinary until he meets Looney, the publican's son, Sando, a surf guru, and Eva, Sando's American wife. These events are cornerstones in the maturation of the adolescent protagonist, yet these people do not have an exclusively positive influence. The damage done during those years has followed Pikelet all the way to the present, up to the moment he stops to revisit it all again.

Breathing is the thematic centre of this novel. Bruce Pike, as a middle-aged man, sits on his balcony blowing on his didgeridoo while recalling his adolescence. Circular breathing "like a memory, one breath, without pause, hot and long" is what gives him the steadiness necessary to re-examine the past events. Here, Bruce considers that "you never really think about breathing. Until it's all you ever think about". And Bruce has been thinking about it ever since he can remember, when he was still Pikelet, a boy in his room listening to his father's snoring: "The noise wasn't the worst of it. It was the pauses that really got to me. [...] At the end of those silences he'd let out a kind of braying gasp [...], and this was the sound of his body yanking him back to the surface from the limbo of apnoea, hauling him back to life in itself."

For Pikelet and Loonie holding their breath underwater is the first step into a world that seems to revolve around finding ways of fighting the boredom of ordinary life. They meet along the river, where Loonie pretends to be drowning and creates a commotion amongst onlookers. Their friendship

starts when they discover that they have a mutual passion for diving: "We scared people, pushing each other harder and further until often as not we scared ourselves." Fright and adrenalin are the essential components of the mix of feelings the two teenagers become addicted to. When they discover surfing, the beauty of this act immediately wins Pikelet's heart: "How strange it was to see men do something beautiful. Something pointless and elegant, as though nobody saw or cared." In surfing, Pikelet finds the missing ingredient of the mix; the gracefulness involved in "dancing" over the waves gives substance to what, in diving, had merely been thrill seeking.

Winton's descriptions of surfing are exquisite and, at times, verge on poetry. When talking about surf culture, the author, as a surfer himself, speaks with an open heart.

Yet his characters are pushed to the limit and when Pikelet and Loonie meet Sando, a retired professional surfer, adrenalin and breathing return to the centre-stage of the plot. Sando takes the two teenagers under his wing and trains them to follow him on increasingly perilous endeavours. Under his guidance they surf Barney, a bay patrolled by a great white shark, Old Smokey, a spurious wave that breaks only in bad weather and one mile off the coast, and the Nautilus, a monstrous deformity of a wave.

Many years later, while playing his didgeridoo, Bruce Pike considers: "More than once since then I've wondered whether the life threatening high jinks that Loonie and I and Sando and Eva got up to in the years of my adolescence were anything other than a rebellion against the monotony of drawing breath." For Pikelet, Looney and Sando the "monotony of drawing breath" is equivalent to ordinariness in life. In order to rise above this ordinariness they come up with ever more dangerous challenges: "What we did and what we were after, we told ourselves, was the extraordinary."

This trio is held together by the tension created by the implicit challenge between its members and, when Pikelet fails to surf the Nautilus, the

relationship falls off balance. Pikelet is left behind. First, he is left out of conversations and the subsequent expeditions to the Nautilus, and second, left stranded in Sawyer while Sando and Loonie go surfing in Asia. It is here that Pikelet endures the most deeply scarring experiences of his teenage years. Left behind with Eva – Sando's wife – he is drawn into an imbalanced relationship where teenage passion, sexual hunger and thrill seeking compose a bitter concoction. Eva, in her husband's absence, makes Pikelet her lover and manipulates him into becoming a partner in a dangerous sexual game, erotic asphyxiation. The teenage boy does not have the strength to refuse the more mature lover's will and, with a mixture of fear, guilt and disgust, is forced to suffocate Eva till she either "comes as a freight train" or she passes out and he sees "death ringing her as a bell."

This endeavour is the last in Pikelet's adolescence and, when Sando returns from Asia, the old friendship cannot be resumed. At 15, Pikelet is left to himself to put his life back together, something he will never do properly. One failed marriage, two kids and a voluntary institutionalisation later, Bruce Pike is still nursing the same old wounds. While didgeridooing on his balcony, the protagonist is still trying to make sense of his life.

As previously mentioned, this novel owes its beauty to the way it balances a teenage outlook on life with mature introspection. In a recent interview, Winton explains that with this novel he intended to "write about the vulnerability of youth" from the perspective of middle age "where you become vulnerable in a strangely but recognisable way." As usual, Winton enriches his novels with experiences and feelings from his own past. If his previous novels all borrowed from his life – his grandmother living in a tent appears in *Cloudstreet*, his father working as a policeman appears in *The Turning*, etc. – this last one seems to be imbued in it. The author's real passion for surfing, his life in a country town on the coast of South Western Australia and, of course, the middle age perspective over those

years, are the autobiographical elements that make this novel and its characters come to life.

*Breath*, like many of Winton's other novels, is a story about common people tipped over the edge. When Bruce Pike walks into the room where the teenager lies unconscious he immediately takes it all in: "I can see the usual posters on the wall: surfers, rockstars, women in provocative poses. The bookshelf above the desk has its sport trophies and souvenirs from Bali ...". The ordinariness of Aaron's room stands in stark contrast to the tragic nature of his death. His mother comments: "Nobody will understand", to which Bruce simply replies "No, [...] probably not." However, just as the middle-aged paramedic recognises his adolescent self in the deceased boy, the reader too should be able to identify with the characters of this novel. After all, Pikelet, Loonie, Sando and Eva are just common people who overstepped a boundary, something that could happen so easily to anybody. Bruce Pike has never recovered from his trauma and manages his addiction to adrenaline by working in the Emergency Service. As he says "I'm hell's own paramedic" and "when the siren is wailing I am fully present; I am the best of me." For Pikelet, risk is a way to evade the dullness of life. As an adult, although channelled towards more positive goals, adrenalin still represents the same thing, a way to feel alive. With its simplicity, this novel is possibly Tim Winton's most mature accomplishment. It is both a stimulating story and a profound contemplation on the meaning of getting older. It is Winton at his best. ▸

## Igor Maver

Ouyang Yu, *The Knightsbury Tales*, Brandt & Schlesinger, 2008, pp. 102

.....

Why do Geoffrey Chaucer's *The Canterbury Tales* still represent an appropriate twentieth-century narrative framework with the Australian

literati is anybody's guess? Christina Stead with her book *The Salzburg Tales* (1934) only very loosely followed Chaucer's structure, where the "pilgrims" attending the Salzburg Summer Festival are in real and mythical settings motivated by their various social backgrounds, cultural and musical tastes, and now again there is Ouyang Yu with his "verse novel?" (15) *The Knightsbury Tales* and intercultural/transcultural travellers between China and Australia, a book that is "no match / For *The Canterbury Tales*" (15). Pilgrims are always a good opportunity to bring together people from various walks of life, a cross-section of society, which is also the case with Yu's multicultural and multiethnic Melbourne, where he lives part of the year while away from his home country China. Almost each poem featured in these "tales" juxtaposes China and Australia, their relations and the poet's own life caught up in the precarious migrant web of time and place and explores the various characters in present-day: Australia, wives, concubines, lawyers, diplomats, students, professors, factory workers, mental patients and foreign visitors, each from a colonial and post-colonial point of view, historical and non-historical figures from the time of the First Opium War (1839) to our very day. Yu's first programmatic poem in the collection makes it clear right at the beginning that the poet/the narrator is a cheeky and most versatile Chinese-Australian (or the other way around) trickster, whose art goes undisputed through the whole book: he chose the novel form to be written, "For novel readers / To get novel grant(s) / At the moment" (16). Perhaps the guess mentioned earlier is not all that unusual if one considers the fact that *The Knightsbury Tales* in Chaucer's format, including the rhetoric, low-brow and bawdy elements, are really the reflections of Ouyang Yu's own life story, himself an intellectual, cultural (and political) pilgrim down under, which represents a cross-section of society and Chinese-Australian cultural relations. Cultural translation, transformation and the fact of being caught up between cul-

tures are the main themes in *The Knightsbury Tales*: his intellectual estrangement in the new environment made him for a long time feel a total stranger, as he says in an interview, and he "had to kill /himself/ spiritually in order to gain a new life linguistically, culturally and spiritually". The newly found freedoms in Australia and its democracy (which he through punning calls "demon-crazy") soon made him disillusioned in the everyday routine of unfulfilled expectations and turned him into an angry poet, employing an acerbic, funny and very political poetic style, which most critics of his work have noted. Angriiness can, however, also represent a new beginning and it has indeed given rise to his impressive literary production to date (poetry, fiction, non-fiction, literary translations into Chinese), which is unique in contemporary Australian literary landscape.

Yu came from China to Australia in 1991 to study Australian literature and obtained a PhD from La Trobe University and established himself in Australia as a poet, fiction writer and translator who has received several literary prizes; as a translator of some of the major Australian texts into Chinese he thus acts as an important cultural mediator between the two countries. As a counterpart to the leading Australian cultural review *Overland*, he established *Otherland*, Australia's first Chinese-English literary journal. He is a Professor of Australian literature and Director of Australian Studies centre in the English department at Wuhan University in China. As he lives between Melbourne and China, his dividedness is very central also to his literary experience. The poems are thus a literal (and literary) site of collision between the two cultures, Chinese and Australian. The language he uses clearly illuminates this process: funny and laden with suggestive sometimes cacophonous references, Yu uses Australian English to explore all the poetic potentials of the differences, similarities and parallels between Chinese and English in a distinctly Australian context, using many Chinese words as well. As the

poet John Kinsella writes in his introduction to the collection, Yu through his rhetoric of “devastating images” creates a new language and new poetry altogether: “A new Australian poetry, a new Chinese poetry” (8).

Yu wrestles with sexual desire and love, both poignantly enticing, the former sometimes brought to the perverse and Chauceresque bawdy (*Ms Cui's Tale*, 31-2). The poet is also trying to deconstruct the negative (hetero) stereotypes that had been created in Australian literature, where they were essentially demonised, made look dirty and sinful: many Chinese names employed in the past contained the word *Sin* with the literal meaning of signifying sinful people, since they were not Christian people as opposed to the ‘heathen’ Chinese. He takes as a cue for *Two 'Bulletin' Tales*, the 14/4/1888 short story entitled “Mr and Mrs Sin Fat”, published in the (“male”) Bushman’s Bible *The Bulletin*, written by the colonial writer Edward Dyson. He does not see much change from then, however, himself going through the same kind of prejudice-based publishing (“female”) policy as he imagines the Chinese went through more than a hundred years ago:

But hang on and listen to my other male newspaper story that happens today / In which this female editor emails to say, in her response to the submission / Of something I wrote: “I’m afraid we can’t place this piece” / I wonder if the then male editor of the male newspaper had said something similar / Or in a more honest Aussie manner: I’m sorry, “Mr Sin or Mr Fat / But I’m afraid we can’t place this piss as we are full (of shit) till the end of 1888” (20).

In “An Aboriginal Tale” (21-2) Yu directs his rage over racism at the novels *Capricornia* and *Poor Fellow my Country* by Xavier Herbert, which he finds excruciatingly anti-Aboriginal in constructing the image of the ignoble savage: “Last night I thought of photocopying the pages where Suvitra / Is killed, raped and eaten by the Aborigines in *Poor Fellow My Country* / And mail them to him but, in the end, I gave up on

the thought, putting the book away / Never to be read again” (22). The twelve clusters of “tales” in the verse collection under review here (e.g. Historical Tales, Artists’ Tales, Philosophical Tales, Wuhan Tales, The Empire Tales), there are also Migrants’ Tales. These poems, which always contain clear political implications, reflect all the multiethnic diversity of Melbourne’s Kingsbury area: “In Kingsbury, English is not the only spoken language / Chinese, for example, is one of the many spoken, and written as well as read / Languages” (58). Ouyang Yu is throughout very funny, anti-consumerist, and as a person split between two countries and civilizations, at the same time anti- and pro-Australian and Chinese as well, seemingly accepting the best of both worlds. Clearly both can and do contribute. The first tale from Wuhan Tales speaks about the speaker’s own (intellectual) defection back to China from the Australian Western “demon-crazy”, because of his disappointment with some aspects of Australian “repressiveness” as regards the humanities (and scholars like himself who cannot get a proper job), as he claims in an interview.

Yu’s poems are the reflections of a displaced poet who translates his life experience in two systems, a poet of the in-between, split between two (non)homes, where Home is stripped of its spatial dimension. In his poem *An Oz Tale*, which reads like a companion piece to A. D. Hope iconic poem *Australia*, a desert country from which “prophets come” as Hope would have it, Yu describes Australia as “a land of mental darkness / Where the core values are metallic...., / a non-home kept there for you to return to, again and again / Oz, Oz, Oz / Oi/ly, Oi/ly, Oi/ly” (96), a land where no prophet is in sight. Despite the stark accusations of Australia’s “mediocrity kept alive as a national treasure” (96), the poet still laments his departure and expresses yearning for the land every time he leaves it behind: he dwells just as ambivalent in his affective allegiances to “her, him” as does Hope in his famous poem. Ouyang Yu’s verse is all but

light and easy on the senses: yet it makes one alert to the ethical and political ramifications of the contemporary Australian cultural condition. A powerful new Australian poetic, a read not be missed. ▬

#### Giulio Marra

**The Ghosts Trilogy** di Janis Balodis: immigranti ed esploratori. *Too Young for Ghosts* (1985), *No Going Back* (1992), *My Father's Father* (1996)

•••••

Nel 1981 la Sydney Theatre Company comunicò di essere interessata a un dramma dalle dimensioni epiche che potesse utilizzare appieno il grande palcoscenico della Sydney Opera House Drama Theatre. Janis Balodis propose *The Ghosts Trilogy*. Trilogie erano già state sperimentate nel teatro australiano, rimangono famose quella di Ray Lawlor con *Summer of the Seventeenth Doll* e quella di Peter Kenna con *The Cassidy Album*. Un tratto le accomuna. In genere il primo dei tre drammi è quello più efficace. Nel caso di Balodis si tratta di *Too Young for Ghosts* nel quale i protagonisti, emigrati latviani, vivono gli eventi terribili della guerra in Europa e le condizioni altrettanto severe dell’emigrazione: spaesamento, fame, inondazioni, rivolte, stupro, morte. I drammi successivi al primo sono meno ambiziosi, presentano una tela domestica, gli immigrati sono persone di mezza età, l’orizzonte si restringe, tutto si svolge in una cittadina del Nord Queensland e poi in una cittadina di Latvia. Janis Balodis complicò la prospettiva proponendo l’idea di combinare le vicende del gruppo di immigrati latviani arrivati in Australia nel 1948 con le esplorazioni di Ludwig Leichhardt nel Nord Queensland condotte un secolo prima, nel 1845-6. Questa corrispondenza costituisce un’idea interessante e, al tempo stesso, complessa da gestire, dal momento che i rapidi cambi spaziali e temporali necessita-

no di una sofisticata messa in scena per evitare difficoltà di comprensione allo spettatore. Oltre a questa duplicità strutturale ne esiste un'altra all'interno della storia dei latviani, che si vedono ora nel campo dei rifugiati a Stuttgart, ora nel Nord Queensland. Le loro traversie ricordano quelle subite dai genitori dello stesso Balodis. Arrivati a Sydney, i genitori di Balodis furono spediti in una piantagione di canna da zucchero del Nord Queensland, collocati in baracche di lamiera ondulata, gelide o roventi a seconda della stagione, analoghe a quelle descritte dai protagonisti della trilogia: due letti per molti inquilini, niente elettricità, "Feel the walls. All iron. Tiny room, iron walls, iron roof, iron stove, like an oven".

Le vicende presentate riassumono quelle di tutti coloro che arrivarono in Australia dopo la guerra trovando lavoro nei campi di canna da zucchero, nelle acciaierie, nelle fabbriche, negli impianti idroelettrici delle Snowy Mountains. In prima istanza si trattava di un trasferimento temporaneo in attesa del ritorno in patria, come pensa Karl in *Too Young for Ghosts*, in realtà, come era avvenuto per i genitori di Balodis che non riuscirono più a rivedere la loro amata Latvia, nessuno ritornerà a vivere in patria. I personaggi sono messi alla prova. Alla durezza delle situazioni si mostrano spesso disillusi, ma non sono mai personaggi che abbiano rinunciato alla speranza di migliorare le proprie condizioni di vita. Valga per tutti quanto dice Ilse che sopporta le difficoltà "because it won't always be that way. I'll go back to a city and crystal and china". Accurato testimone di momenti cruciali è il giovane Armand, una sorta di doppio dell'autore, che ha rinunciato alla professione medica a favore della pittura e della fotografia. La madre Ilse ne chiarisce la funzione quando lo invita a dipingere "for all of us, what we did, how we came with a vision for a better future, how we struggled, how we squabbled and lost our way because we didn't dare fail, how making it meant having things"; segue l'amico di famiglia Edvards: "You must paint more than us. Who are we? Figures in the landscape and then

we are gone. You must paint the vision, look to the horizon...", e conclude il padre Karl: "One thing is certain. We'll never be as young again". Sin dalla prima scena, che si apre nel Queensland, Balodis sottolinea la condizione dei protagonisti come "displaced persons". Lo fa ancora attraverso Ilse la quale - oltre a evidenziare le difficoltà pratiche relative alla lingua, al cibo, al denaro, alle misere baracche in cui sono relegati - sottolinea il senso di spaesamento degli australiani stessi, essi stessi "esuli", apparentemente disinteressati a costruire un ambiente civile, quasi che essi stessi "don't expect to stay" nella nuova patria australiana. Per contro, Ilse propone una sua filosofia esistenziale che rimarrà immutata nel corso della trilogia. Ilse ritiene che esista un momento, definito "border crossing", in cui le memorie vengono cancellate. È un processo psicologico che alcuni subiscono e altri rifiutano. Ilse cercherà con tutte le sue forze di crearsi una nuova vita anche se riconosce di ricordare "too much"; si dibatterà quindi tra forze antagoniste, il ricordo da un lato e la volontà di costruire una nuova vita dall'altro. Ilse è considerata uno dei grandi personaggi femminili del teatro australiano; è una donna dura, passionale, vulnerabile, amorevole, egoista, intelligente, forte. Il legame con il passato determina diversamente la psicologia del marito Karl, che ha programmato di rimanere in Australia fino alla conclusione del contratto di lavoro e poi di ritornare in Latvia. Ilse e Karl sono marito e moglie ma tra di loro c'è questa evidente discrepanza: Karl ha un progetto a breve termine mentre Ilse sa che non ritornerà indietro e, quindi, la sua, nei riguardi di Latvia, è una prospettiva puramente sentimentale. La diversità della prospettiva determina la qualità del loro rapporto. Si sono sposati in Australia dopo appena tre settimane e Karl si descrive in questo modo: "We look confused, like smiling dummies, as if we didn't know what we were getting into. Too true". Ilse, con la sua prospettiva a lungo termine, risponde dicendo che "Two lost people together stand a better chance than one adrift". Emerge un matrimonio *sui generis* determinato dalle con-

dizioni esistenziali e basato sulla diffidenza di Ilse, nel senso che Ilse è consapevole che Karl "can't be relied on"; questo la rende fortemente positiva riguardo a se stessa e al futuro. Dopotutto riconosce che la disposizione psicologica di autonomia personale è "a good way to deal with a strange country". L'opera si inserisce nel contesto degli studi e delle problematiche multiculturali, e mostra un taglio esistenziale, facendoci capire come la situazione reale informi la psicologia dell'immigrato. Ilse ne è consapevole, mentre Karl non lo è, prova ne sia la rigidità che mantiene davanti a una foto del loro frettoloso matrimonio: "I'll be paying the rest of my life, I don't know what the hell I had to smile in that photograph". Ilse replica con l'umorismo di cui è sempre capace e gli spiega che nella foto sorrideva perché lei gli stava pizzicando il sedere. I ruoli sono comicamente invertiti. Nel corso della trilogia Ilse procederà verso la realizzazione personale e della sua famiglia, mentre Karl ricorrerà all'abbondante uso di alcolici e al gioco d'azzardo. Ilse si dedicherà alla figlia che porta in grembo e allontanerà da sé un uomo che non ha saputo, come dice lei, crescere: "I won't carry you any more". Karl, coltivando il sogno del ritorno in patria, appare disorientato: "I'm lost in this country. I'm afraid to go and I'm afraid to stay. My luck has deserted me. I don't know what to do."

A Ilse e Karl si affianca la coppia costituita da Ruth e Edvards. Dato per morto, Edvards sorprende la moglie con un inatteso ritorno, sfigurato nel volto e nel corpo. Ma nel frattempo Ruth si è promessa all'amato Leonids e, incapace di affrontare la situazione, si propone di fuggire: "Two people should be able to disappear in a country this size" dice ricordando il treno che l'ha portata "in the night in the middle of nowhere". Le situazioni matrimoniali del dramma appaiono quindi estremamente fluide, a causa dell'emigrazione e per ragioni dovute alla guerra. Per mezzo di un opportuno flashback Balodis riprende la storia di Ruth riportandoci al campo di Stuttgart, nel momento in cui Ruth rivede Edvards sfigurato: qui la bel-

lezza di Ruth viene contrapposta alla distruzione operata dall'uomo che ha deturpato un'immagine divina: "I have been made by man, almost in his image". Edvards è un personaggio da questo punto di vista simbolico: "One face looks forward, one face looks back. Which is which?". La risposta non è semplice. Per Edvards il suo lato normale riguarda il passato e quello deturpato il futuro, anche se istintivamente lo spettatore riterrebbe che la speranza di un futuro migliore fosse identificabile con la parte bella del volto di Edvards. Ma Edvards pensa ai suoi rapporti con Ruth che cercherà invano di recuperare. E, in questa impotenza, si considera uno tra tanti "displaced people. No past and no future". Si lascerà andare ad atti che potremmo definire disperati, segnali inequivocabili della sua insofferenza verso la vita. Chiede del vino a Karl e per pagarlo si leva i denti d'oro che ha in bocca: "A man only needs teeth to tear meat from bones or to hold onto his lover ...". Edvards si mostra un uomo forte e lacerato, anche lui ha "a lot to remember", memorie che come Ilse si porta dietro e che, incise sul suo corpo, non lo lasceranno mai.

È opportuno ora prestare attenzione a quanto succede nella storia parallela dell'esplorazione condotta da Ludwig Leichhardt. Siamo nel 1845. Leichhardt è uomo d'azione, gli è accanto lo scienziato Gilbert. Rappresentano diversi modi di esplorare il paese, che potrebbero essere descritti con la contrapposizione tra macroscopico e microscopico. È una scena in cui Balodis drammatizza un concetto filosofico. Da un lato c'è l'esploratore che vuole aprire nuove vie senza occuparsi dei dettagli, dall'altro lo scienziato si sofferma sulle specificità floreali e faunistiche. Sono modalità contrapposte di conoscere il territorio. Uno tende a percorrerlo e a raggiungere una meta, l'altro tende a fermarsi. Ciò che preme a Leichhardt è l'orizzonte lontano, ciò che interessa a Gilbert è osservare come gli esseri viventi siano legati tra loro e alla terra. "You can learn so much just sitting here". Gilbert costruisce un'immagine dell'Australia notandone i dettagli. Leichhardt vuole creare le

condizioni "for your 'others' to follow"; in migliaia verranno dalla stagnante Europa a coltivare un continente che appare come un nuovo Eden. Un piccolo dettaglio sfugge a Leichhardt, cioè l'esistenza e la presenza dei nativi e dei loro spiriti; ma Leichhardt osserva drasticamente che i nativi sono vissuti in Australia per secoli e "They have hardly marked the soil". Queste parole indicano il futuro coloniale australiano, caratterizzato dalla conquista e dalla spartizione del territorio e dalla eliminazione dei nativi. Come dicevo in precedenza esiste la palese difficoltà di trovare una relazione tra le due storie della trilogia. Le analogie che si notano sembrano banali. In entrambe, ad esempio, sembra venga sottolineata la capacità dell'Australia di assorbire i conflitti europei, combattuti da popoli che si ammazzano "for a pocketful of soil". È possibile inoltre indicare una analogia tra lo stupro delle donne aborigene e la prostituzione di Ilse e Ruth con i G.I., dettata dalla necessità di sopravvivere (Il personaggio di G.I. Joe fu creato da David Breger come protagonista di una striscia a fumetti destinata alle riviste dell'esercito americano durante la Seconda Guerra Mondiale. La sigla "G.I." non sta come si crede per *government issue*, ma significa *galvanized iron*, ossia acciaio galvanizzato, espressione che nel gergo militare statunitense si riferisce a un soldato di fanteria). E c'è una differenza sostanziale nel modo di porsi verso l'Australia: l'esploratore la vede da un punto di vista fisico, l'immigrante da un punto di vista emotivo.

L'amore è un tema trasversale. In entrambe gli intrecci è rubato, obbedisce a una necessità fisica più che sentimentale. Ilse spinge Karl a fottela: "Get on with it. Four months without and you want to chatter". L'amore di Karl non si distanzia molto da un amore mercenario, lo scialle che le regala, Ilse lo interpreta come pagamento. Gli anni della guerra rimangono un segno indelebile nel rapporto tra i due; Karl trova costosi indumenti intimi di Ilse e vuole sapere dove se li è procurati; si ritornerà quindi con la memoria a Stuttgart. Nel campo dei rifugiati tedesco Ilse è

una donna sola e disillusa, ha perso la famiglia che non ritroverà più. Con i soldati americani si comporta come la necessità di sopravvivere le suggerisce. Mostra tuttavia una dose di orgoglio nel rifiutare il G. I. Joe, a cui morde rabbiosamente il labbro quando cerca di sedurla in modo plateale. Analogamente a Ilse, Ruth, amareggiata dall'impossibilità di realizzare il suo sogno con Leonids, coglie brevi momenti di passione con Leonids durante il sonno di Edvards. Agli impulsi e alle passioni i personaggi rispondono in modo immediato senza le restrizioni della società civile. Karl reagisce violentemente all'idea che Leonids faccia all'amore con Ruth sotto gli occhi del marito Edvards. Ma le suscettibilità non trovano spazio nel dramma, su di esse prevale la consapevolezza della situazione concreta. Edvards infatti non si offende, replica definendosi "I am man made. With all his imperfections. Half crazy. Half beautiful. Half ugly. And impotent. But not blind. (to Leonids) You made Ruth happy". Da parte sua Karl non si fa scrupolo di sedurre Angie, una donna di 35 anni, arrivata al campo. Ilse se ne accorge e, come Edvards, reagisce in modo risoluto badando alla realtà che sta vivendo: "I'm carrying your child, born of a whore, you think, and fathered by a pimp... But you come laughing from the bushes with that woman wearing a shirt I washed". Nella storia dell'esplorazione l'amore entra in scena quando Murphy comincia ad avere rapporti con le donne di colore. La promiscuità sfocia nella violenza, una notte vengono attaccati dai nativi e Gilbert rimane ucciso. Ma il sospetto è che la morte di Gilbert non sia da attribuire ai nativi, piuttosto che Leichhardt l'abbia eliminato perché contrario a procedere nell'esplorazione, che appare ormai fallimentare. In sostanza, il destino delle donne è quello di essere sopraffatte dagli uomini in entrambi i contesti. Balodis sovrappone le scene e le figure. Phillips e Murphy inseguono donne native cercando di attrarle con bottoni e altra chincaglieria: assumono l'aspetto di Ilse e di Ruth alle prese con i G.I. del campo di Stuttgart.

Nella seconda parte di *Too Young for Ghosts* subentra un cambiamento nella situazione lavorativa dei latviani. Li vediamo ingaggiati a tagliare boschi, ora a fronteggiare una pericolosa inondazione. La situazione si ripresenta nella storia di Leichhardt e Gilbert quando il fantasma di Gilbert – che continuerà a ossessionare Leichhardt nel corso della trilogia – racconta come il suo cadavere sia stato trattato dai nativi, che l’avevano trovato dopo una inondazione; Leichhardt replica: “Fire and flood”, incendi e inondazioni, la costa e l’interno, due tratti di questo paese, dove gli estremi si incontrano. Il livello epico della lotta dell’uomo contro la violenza degli elementi è un aspetto in cui le storie vengono fatte confluire. Più tardi Otto entrerà in scena dicendo di avere trovato delle ossa e un albero con una data incisa nella corteccia, 1845. Il ritrovamento e la data vengono confermati dal capomastro Bourke che mostra una “native bark coffin”. Nessuno, tuttavia, è in grado di interpretare il significato dei reperti e le ossa di Gilbert vengono gettate in acqua. Segue il commento di Leichhardt e di Gilbert. Leichhardt considera l’albero che ha inciso come “my marker tree. The last one... It’s a sign of hope”. Gilbert replica che chi l’ha ritrovato non l’ha capito (“They’ll make no sense of it”) e Leichhardt conclude dicendo che i personaggi sono tormentati “by the horrors of Europe”, tuttavia ripone fiducia in loro, nella loro gioventù e nella volontà di costituire il nucleo della nazione australiana, “And at the centre my tree”.

L’opera ha un epilogo tragico. Ruth e Leonids fuggono con una delle barche sfidando la piena e provocando la disperazione di Edvards. Questo è un tratto da non sottovalutare. L’emigrato sembra particolarmente vulnerabile quando si trova davanti alla perdita di un legame sentimentale, anche se, come nel caso di Edvards e di Ruth, Edvards è perfettamente consapevole della debolezza del loro rapporto. Tale consapevolezza tuttavia non è sufficiente a fornire una ragione di consolazione per la rottura definitiva. Ilse stessa, sentendo che il parto si avvicina, sogna la

presenza dell’amica Ruth, finita annegata con Leonids. “They found the boat. Washed up. Miles away. That’s all. They must have drowned”. In una scena immaginaria e simbolica Ruth e Leonids si trovano alla stazione ma non riescono a prendere il treno per Sydney, come fanno Otto e Lydia: “We’ll never get away or find any peace” è il commento di Ruth. Perché questa condanna sostanzialmente morale? È un quesito che rimane aperto. Si potrebbe fare l’ipotesi che, per Balodis, Ruth e Leonids abbiano ignorato criteri fondamentali legati alla sopravvivenza, criteri che censurano l’individualismo delle avventure sentimentali. Ilse, ad esempio, sebbene non abbia un buon rapporto con Karl, gli rimane legata dando l’idea della consistenza necessaria per sopravvivere. La medesima condanna riguarda Leichhardt che è stato divorato dall’ambizione alla quale ha sacrificato la vita di Gilbert e di molti dei suoi collaboratori. La sua vita diventa “like a vivid dream... a few impressions, satisfied vanity”. Quando il lettore si chiede cosa sia rimasto delle storie di questi personaggi la risposta sembra trovarsi nella figlia di Ilse.

Con il procedere della trilogia la dimensione epica viene meno lasciando spazio nelle opere successive al gioco dei rapporti sentimentali (*No Going Back*), al ritorno in Latvia (in *My Father’s Father*), quindi al ritorno in Australia. Il cerchio si compie, e dalle situazioni aperte e problematiche di *Too Young for Ghosts* si passa a quelle più riconoscibili di *No Going Back* (1992) e di *My Father’s Father*. I personaggi sono cambiati. Karl ha perso l’iniziale sicurezza e diventa ombroso e alcolizzato. Edvards cerca di coltivare una problematica relazione con Ilse e con Lauma. Il tono è quello di una dominante tristezza. Le strenue prove sostenute nel dramma precedente sembrano concludersi in una ottusa normalità. Solo la coppia di Otto e Lydia appare soddisfatta avendo riacquisito un benessere borghese che rimpiangeva in *Too Young for Ghosts*. Ritornano alcune tematiche, ad esempio la interdipendenza tra il territorio e l’identità personale e qui,

inoltre, si fa ricorso alla metafora del viaggio (l’opera inizia all’aeroporto); infine viene introdotta la presenza di personaggi aborigeni per comunicare l’occupazione bianca del territorio. Rimane sempre il problema di unificare la storia dell’esplorazione con quella degli immigrati. L’esplorazione continua a un livello di epicità, non così la storia degli immigrati.

Sono trascorsi trent’anni e siamo nell’estate del 1979-80. I nuovi personaggi sono Armand e Ruth, figli di Ilse e Karl. Si incontrano all’aeroporto. Armand ha rinunciato alla professione medica e fa il fotografo. Il suo è un modo di testimoniare e di descrivere la realtà, analogo all’attività scientifica di Gilbert che confezionava collezioni di uccelli. È ritornato dopo avere trascorso tre anni a Londra e gli pare di essere arrivato in un luogo affatto sconosciuto, a tal punto da non riuscire ad andare a casa il giorno dell’arrivo, “I need time to... get my bearings”. È una condizione eccentrica che crea delle aspettative. Una certa aspettativa viene creata anche dalla volontà di Ilse di farsi costruire una casa, e dall’arrivo di Otto e Lydia dalla città. Edvards commenta dall’esterno con la solita ironica amarezza nei confronti delle ambizioni di Ilse: “This show of prosperity, building this house”; nei confronti dell’arrivo di Otto e Lydia: “We hardly know them” dopo trent’anni: “All this fuss because Otto wants to show his sister, just arrived from Latvia what a pioneer he was in the old days”. Queste situazioni toccheranno in realtà proprio lo scettico Edvards che, dopo avere conosciuto Lauma, sorella di Otto arrivata da Latvia, inizia con lei una storia d’amore nel corso della quale egli manifesta il timore che sente nei confronti di se stesso e della solitudine in cui si trova. Vive adagiato sul letto di Procuste delle crudeli memorie del passato. La novità è costituita, come dicevo, dal personaggio di Armand che, ritornato in Australia, stenta a dare un senso alla sua vita. A parte le vicende sentimentali che lo dividono tra Mary e Jessica, Armand si chiede in generale: “How we came to be here. Why here and not somewhere else. What we’re doing, to ourselves, to each other, to the world”. Sono domande che rimangono

sospese, per ora solo vagamente legate alla sua situazione sentimentale. La sensazione di incertezza viene accentuata nella storia di Leichhardt alle prese con una nuova spedizione esplorativa. La situazione sanitaria del gruppo si fa critica, la poca farina va a male, i protagonisti soffrono di disturbi intestinali, le recriminazioni contro Leichhardt continuano, sembra che ogni prospettiva ideale sia venuta meno e che prevalga il puro spirito di sopravvivenza. Abbiamo davanti a noi un uomo malato, ossessionato da visioni di morte, deciso a morire piuttosto che fallire ritornando indietro, un uomo al quale la compagnia rifiuta di obbedire. Leichhardt si giustifica mettendo l'accento sulla coerenza e sulla volontà di non tradire la propria visione. È una questione, anche per lui, di identità che alla fine gli farà riconoscere la necessità di comprendere perché viviamo altrimenti siamo solo "wild grass". In questa inesausta ricerca non c'è mai vera pacificazione, se non quando alla giovinezza segue fatalmente la vecchiaia. La spedizione si ferma e Leichhardt decide di ritornare, ma si ripropone di ripartire di nuovo per Swan River. E non potrebbe essere diversamente. Leichhardt è un uomo ispirato, ossessionato dal desiderio di conoscere la sua terra, di esplorarne i misteri, di essere il primo a svelarla e a calpestarla.

La trama continua su queste linee, priva di vera tensione drammatica. L'arrivo di Otto e Lydia non aggiunge particolari novità. Edvards, come dicevo, inizia una improbabile storia con Lauma suscitando la gelosia di Ilse, che nel corso degli anni ha avuto con lui non solo un rapporto sentimentale ma una vera comunanza spirituale. Alla luce di queste rivelazioni, il rapporto tra Ilse e Karl assume luce diversa, acquista il valore di un rapporto non tanto sentimentale quanto cementato dagli avvenimenti, un rapporto che Ilse non romperà anche se sollecitata a farlo da Armand. Ilse è consapevole che il matrimonio è stato un fatto imposto a entrambi dalla situazione ma non ritorna indietro: "He can be an infuriating man to live with, but we manage". Armand continua invece a rappresentare la diver-

sa sensibilità della seconda generazione di immigrati che non conosce nulla delle traversie del passato, nulla di Latvia, patria di origine, e al tempo stesso non si sente australiano: "Maybe it's that it's still so new, so alien, that it has to be discovered and rediscovered, generation after generation before it's in our blood, in our bones". All'aeroporto Tim mette in evidenza la confusione nella vita di Armand che deciso a partire per Londra ci ripensa: "I already feel like an idiot. I don't have a good reason. I just have to stay". Le ragioni non vengono ora spiegate. E anche nella scena successiva dove cerca di esplicitarle, Armand non risulta chiaro; è in sostanza un personaggio alla ricerca di una collocazione che non riesce a trovare; conclude riconoscendo una ovvia verità: "I discovered that I am Australian, more even, than Latvian", senza indicare il processo che lo ha condotto a essa. La sua progettualità è quasi inesistente. Tale progettualità è in fondo svanita anche per la vecchia generazione; fa eccezione la decisione di Edvards e Lauma di vivere assieme e prevale la sensazione di Otto di avere perduto per sempre quel "sense of joy or wonder" che sentivano quando erano poveri e che ora, ricchi e bene accomodati, non sentono più. Si ripresenta a ogni istante quindi il senso della perdita che serpeggia nell'opera. Nell'ultima scena esso si intensifica e diventa il motore dell'azione. Lauma è dovuta ripartire dall'Australia per paura delle ritorsioni che la famiglia avrebbe potuto subire dai russi: "My children and their children are waiting. If I don't go who can say what might happen to them". E quindi Edvards vedrà tristemente svanire la possibilità di vincere la solitudine che il destino gli ha dato. Questo ci svela un Edvards finora sconosciuto. Ilse gli rimane vicino, dopotutto nel corso degli anni è stato un "compagno" per lei, un compagno a cui parlare di tutto, dalle piccole cose a quelle grandi come il mondo. Da questo momento Ilse perderà la presenza positiva di Edvards che si ammalerà avviandosi verso la fase finale della vita. Certi episodi fanno pensare a un inizio, come ad esempio l'incontro di

Edvards con Lauma, e la costruzione della casa di Ilse, ma sono tentativi che finiscono per preconizzare l'inevitabile conclusione.

Il senso della perdita tocca anche la nuova generazione. Un compagno è infatti quello che manca alla giovane Ruth: Tim è accondiscendente "No discussion, no debate, whatever I suggest... I married him, but he's not my companion". E durante la scena dello "house warming party" di Ilse, Tim riconosce che la situazione è cambiata "We were such good friends and lovers" e si chiede "Where did all the good times go?": è una domanda largamente condivisa, come se il destino di tutti questi personaggi fosse quello di sentire l'inesorabile perdita della felicità, presunta o reale. La soluzione di Tim e Ruth indica una mesta resa: "But we're intelligent people. If we can't work it out...". I giovani non presentano prospettive positive. Armand fatica a trovare la sua strada, Ruth è in crisi con Tim. L'eroicità e l'epicità della vita non appartiene a loro, rimane nel ricordo delle persone anziane.

Se in *No Going Back* predomina il senso della perdita, il tono di *My Father's Father* è tenebroso, qui il soggetto è la morte, la morte dei padri. Il territorio si è contratto anche per quanto riguarda Leichhardt il quale sembra abbandonare la dimensione epica e diventare una sorta di Gilbert, compiacendosi di fermarsi per capire e ricordare le emozioni che il territorio suscita in lui. Lo spettatore arriva alla consapevolezza che il tempo con i suoi inevitabili effetti è la forza che determina l'azione.

In *My Father's Father*, ultima fase di questa saga familiare in tono minore, Balodis ha spedito i suoi personaggi in Latvia. Già nel dramma precedente Ilse aveva espresso il desiderio di visitare la tomba dei genitori. Dopo la ritirata dei russi nel 1992 il desiderio di Ilse e di Karl si realizza, anche grazie al denaro che Edvards ha lasciato loro, alla condizione che lo spendano per ritornare in patria. L'azione si divide temporalmente. Da un lato Ilse e Karl volano a Riga dove incontrano i rispettivi parenti - Marta, sorella gemella di Karl, e Peter suo figlio; Olga, sorella di Ilse, e il fratello



Alfred – dall'altro si ripercorrono i momenti melodrammatici precedenti la partenza. Ne abbiamo un assaggio alla seconda scena quando Ilse e Armand si trovano ad accudire Edvards infermo, un Edvards che perde il contatto con la realtà e fantastica di parlare alla moglie Ruth offrendole delle rose, rivolge richieste sconce e patetiche all'anziana Ilse, un Edvards che nei momenti di lucidità si rammarica di avere trascorsa la vita in una forzata solitudine sentimentale. La morte di Edvards si trascina per varie scene tra momenti di realtà e di allucinazione. Rimane costante la presenza fantasmatica di Ruth dalla quale si aspetta amore, un amore che Ruth ha però concesso a Leonids morto con lei. Alla fine Edvards accetta l'iniezione eutanasi praticata dal dottor Macquaide alla presenza di Armand, avviandosi verso quello che egli stesso definisce "OK. The longest journey". Finisce un capitolo della storia. Ci colpisce la reazione di Ilse, sintomatica del suo carattere: dopo la morte di Edvards rifiuta il denaro che le ha lasciato e quando Armand le porge dei fiori provenienti dal giardino di Edvards li rifiuta e non li vuole in casa. È una donna che accetta tutto della vita anche e in primo luogo la morte, ma al tempo stesso rifugge da sentimentalismi, il suo dolore rimane chiuso in lei, è un personaggio che non si lascia mai andare, tranne che a Latvia davanti alla tomba della madre. È davanti a questa tomba che la sofferenza di Ilse emigrante si fa palpabile, nella consapevolezza di avere spezzato un legame che non ha più potuto recuperare. In un flashback risalente al 1944 Ilse rivive il tentativo di ritornare a casa a Jelgava dove la madre l'aspetta. È Ilse il personaggio che domina la scena in *My Father's Father*, anche se il titolo sembra dire il contrario. I padri del titolo sono i padri naturali di Karl e di Ilse, ma è Ilse che concretizza la passione della perdita in parole semplici e intense: "Knowing I would never see her again, see father again, never bask in her love though I knew she loved me and always would. I didn't get to sit at her feet again, my head on her knee, her hand on me, her love around me. I didn't get to hear her voice again, to

hear her call my name, to listen to her laugh, to see her cry". Questa è un'immagine di Ilse che non s'era vista nel corso della trilogia, a dire il vero poco spazio le viene concesso come madre di Ruth e di Armand. Il dovere e la dedizione prevale sull'emotività e sulle dimostrazioni d'affetto. Balodis ci mostra come l'evento dell'emigrazione cambi la personalità degli individui, imponga nuovi e più stringenti modi d'essere, sovverta le priorità mettendo in primo piano la tenacia e la volontà di sopravvivere. Il recupero della dimensione sentimentale può avvenire solo nella parentesi temporale trascorsa in Latvia e quindi c'è una ragione profonda per il viaggio di ritorno in patria, che occupa quasi interamente *My Father's Father*. La morte del padre ha un significato diverso per Karl. Ricorda l'anno 1965 quando fu ucciso dai russi, ma il nipote Peter teme che Karl sia ritornato per reclamare la terra appartenuta al padre, e questo inscena un banale conflitto. La situazione viene subito appianata quando, durante il pranzo a casa di Marta, Olga, Alfred e la stessa Marta parlano della miserevole situazione in cui verte la loro terra e la loro nazione: parlano della prepotenza dei russi, della povertà, della piaga dell'alcolismo, della degradazione del paesaggio. Siamo nel 1993 e il tentativo da parte dei latviani è quello di riuscire a recuperare quanto era stato distrutto e sottratto dagli invasori; si pone anche la questione del possesso delle terre appartenenti a chi è fuggito all'estero e che ritorna per reclamarle. Karl si mostra generoso, invita Marta in Australia e promette di regalarle la terra che sarebbe stata sua. Ironicamente il banale conflitto familiare non ha ragione di sussistere perché, a differenza di quanto pensavano Karl e Marta, il padre non possedeva nulla essendo vissuto sulla proprietà del fratello con il quale, a causa della morte prematura, non ha avuto la possibilità di definire la questione della proprietà. Tolto di mezzo questo motivo che avrebbe potuto innescare una qualche tensione drammatica, l'opera ritorna a coltivare l'aspetto sentimentale. Questo è vero per tutti i personaggi e in particolare per Armand che, alla ricerca di una

sua collocazione, va ripetendo di riconoscersi nella famiglia, scoprendo di assomigliare al nonno Antons: "Same nose, same line". Il viaggio in Latvia sembra fornire ad Armand un punto fermo. In precedenza lo si era visto deciso a ritornare in Inghilterra e poi rivedere la sua decisione. In Latvia ritrova una parte di sé. Una parte concretamente vivibile e anche un sentimento, una pacificazione emotiva. Armand si riconosce ora come australiano e latviano. Ma cosa significa Latvia? Sembra di risentire qui il coro del *Nabucco* verdiano. I personaggi nell'ultima parte del dramma indugiano in sogni a occhi aperti. La realtà viene sostituita dal sogno. Latvia finisce per diventare davvero un sogno per Karl, quando scopre che la terra del padre nella realtà non esiste; la patria Latvia diventa un sogno per Ilse e per Armand che la perdono per sempre decidendo di ritornare in Australia. Ciò che unisce emigranti ed esploratori alla fine è proprio la consapevolezza che la vita è diventata una idea o una immagine. Anche Leichhardt alla fine cede alle visioni cercando una sua irraggiungibile "promised land", che non trova ma che gli rimane nel cuore.

In *My Father's Father* c'è un tentativo persino esasperato di ricreare la nostalgia della patria lontana nel suo paesaggio e negli affetti. Ma il paesaggio vissuto nella nostalgia delude nella realtà, come delude ogni luogo conosciuto dal bambino Karl e rivisto dall'adulto, trasformato e mutato dalle vicende belliche e politiche; gli affetti rivivono anche dopo decenni ma la vita non li rispetta, alla conclusione della breve visita la famiglia si separerà definitivamente con vaghe promesse di ritorni e di visite. C'è in questo una promessa di futuro, e al contempo un grande senso di perdita. La parte della famiglia che resta in Latvia in fondo dopo tante traversie ha ritrovato una sua collocazione, una ragione di esistere; la parte di famiglia che ritorna in Australia è divisa tra due patrie. Sono quindi, questi, personaggi che vivono una interiore frattura: chi è rimasto in Latvia ha subito una storia di invasioni e vessazioni crudeli durante il bellicoso '900, fino all'autonomia del 1994; chi

ha lasciato Latvia è passato attraverso fasi rocambolesche e difficili di vita, che lo hanno forgiato e reso pronto ad accettare una realtà diversa da quella originaria, a farsi nucleo di una nuova nazione. Questo spirito mutato è quello che Janis Balodis celebra in *The Ghosts Trilogy*. →

### Leanne Grech

Helen Garner, *The Spare Room*, Melbourne, The Text Publishing Company, 2008, pp. 195

.....

After 15 years, Helen Garner has returned to fictional writing with her latest novel, *The Spare Room*. In this work, Garner offers a daring insight into the experience of caring for a friend with terminal cancer. *The Spare Room* has been awarded the Vance Palmer Prize for Fiction (2008), again, Garner has earned the approval of the Australian literary community and continues to be recognised as a highly distinguished author. Yet, it is vital to add that Garner's style of prose is not exactly "literary". Garner writes without flourishes and avoids sentimentality, often her novel reads like a diary, simple and honest. Perhaps *The Spare Room* is a little too real to comfortably fit into the genre of fiction. This intensely personal narrative blurs the line between fiction and autobiography, as life experience informs Garner's vision of friendship in the face of death. However, Garner justifies her fusion of reality and fiction, claiming that "[a] novel is made up of scraps of our own lives and bits of other people's, and things we think of in the middle of the night and whole notebooks full of randomly collected details."<sup>1</sup> *The Spare Room* is an admirable work, compelling in its attempt to capture the dark and unexpected feelings that arise when dealing with death.

Garner's novel is written from the perspective of Helen, a woman nearing the age of 65 (like the author) who lives in the inner western suburbs of Melbourne. Helen's old friend Nicola travels from Sydney to under-

go a three week course of alternative cancer treatment; in this time, she occupies the spare room in Helen's suburban home. As soon as Nicola arrives in Melbourne it is clear that she is in a very poor condition and has reached the final stage of her illness. Helen spends all of her time and energy caring for her friend, but Nicola's refusal to accept death places a great deal of pressure on her host. Garner admits that her protagonist initially fails to see the reality of the situation at hand; "[s]he thinks that she's the kind of person who can deal with what she's about to cop, but she finds out that she can't, and in a way that's what the book is about."<sup>2</sup> Helen struggles to be a supportive and loving friend, while secretly resenting Nicola's attitude of resilience. It is through Helen that Garner exposes readers to the overwhelming feelings of terror, rage and helplessness that carers endure.

A number of reviewers have already drawn attention to the autobiographical character of Garner's novel. Although the finely printed disclaimer at the beginning of the text assures readers that "*The Spare Room* is a work of fiction", the author admits that she has personally experienced the loss of both of her parents, a sister and a number of close friends.<sup>3</sup> However, Helen Garner has also expressed frustration at the media's interest in exposing the facts behind her fiction: "[p]eople seemed to have this crazy obsession with pinning me against the wall to find out if these things were based on real stories."<sup>4</sup> Any attentive reader will notice that Helen Garner shares her name with the protagonist of this novel – it is as if we are being urged to identify the author with the character Helen. When questioned about this creative decision, Garner does not deny the personal drive behind her writing:

I have looked after several dying people, one in particular, and I was horrified by the feelings that I had in that situation. I thought that I would be tender and patient and competent and that my feelings would all be glowing ones of generosity, but in [actual] fact I found that the situation plumbed the depths of me in ways

that turned up some very ugly stuff, some kind of muck from the far corners of my psyche. I was horrified and shamed by many of those feelings.<sup>5</sup>

This is exactly the sort of vision that Garner presents in *The Spare Room*. Remarkably, Garner is not afraid to delve into the ugliness that emerges when a person is overwhelmed by the emotional and physical burden of caring for a dying loved one. Death is never a welcome guest, but Helen, and others in her position are forced to do their very best. Yet, Garner's confronting narrative reminds us that sometimes even the very best efforts fall short.

As the title of the novel suggests, much of the action in *The Spare Room* takes place in a domestic setting. Garner represents the landscape of Helen's suburban home in gradual bursts of detail. Between moments of dialogue and reflection, Helen mentions some of the features of her home environment. In one instance we learn that Helen lives next-door to her family; her young granddaughter Bessie is a frequent visitor who enters through a "gap in the fence" (10). Soon after, we become acquainted with the patch of "shoulder-high broad-beans" that grow in Helen's backyard. Occasionally Garner makes reference to actual city streets the novel, but the Australian location appears to be faintly relevant. When Nicola and Helen venture into the heart of Melbourne, they often find themselves in waiting rooms: at hospitals, at the offices of medical specialists, and most often at the Theodore Institute; a dubious private clinic which offers treatments for cancer patients who have exhausted all of the conventional options. Garner does not entertain the idea of a uniquely Australian experience. Rather, *The Spare Room* draws us into an ordinary personal narrative which could take place in any home, in any city of the western world. Garner begins her novel with the words of Elizabeth Jolley: "It is a privilege to prepare the room where someone else will sleep". Immediately, Helen brings this statement to life as she recounts the careful

effort that has gone into preparing the spare room for her guest. No detail escapes Helen's attention, from offering a choice of pillows to selecting the colour of the bed linen, keeping in mind that "pink is flattering even to skin that has turned yellowish" (1). Helen positions the guest bed on a "north south axis" to "align the sleeper with the planet's positive energy flow" (1). When buying a new rug for the room, Helen opts for something with a faded hue to hide the fact that she has gone to so much trouble. Helen plants geraniums in the window sill, finds a discreet location for a mirror and lays out chord charts in case her friend has the urge to play the ukulele - of all things. In this outline of fastidious but tender arrangements, Garner represents Helen's need for order and control, especially within her domain. As the novel progresses, we are invited to observe the sheer chaos that Nicola's illness brings into Helen's orderly world.

Helen's preparations are suddenly marred by a sense of foreboding which arises with "the horrible two-stage smash" of the spare room mirror (4). Garner provides a superb description of Helen scrambling on all fours, desperately trying to collect the "mean-shaped" "glitter of broken glass" that is hopelessly embedded in the fabric of her newly purchased rug (4). Garner magnificently transforms the spare room into a crime scene. Helen quickly and discreetly eliminates all evidence of this bad omen. But Garner's protagonist is an honest woman who cannot help confessing all to her sister Connie. This confidant is shocked and offers Helen little comfort: "'A mirror broke? In her room?' ... Then she said in a low, urgent voice, 'Don't. Tell. Nicola.'" (5). Helen and Connie's well-meaning cover-up is a serious affair; the broken mirror confirms that things are off to a bad start, it is a glaring sign of the struggles ahead.

The spare bedroom is also the place in which life and death intersect. According to Helen Garner, the bed itself is a "liminal space":

[T]here's something enfolding and restful about a bed. It's also the place

where you go to retire, as it were, from the active part of life, you're allowed to become passive in a bed, and it's the sort of trapdoor into which you let yourself down into sleep and dreams ... It's on the threshold of things.<sup>6</sup>

Garner's reference to the "restful", "enfolding" quality of sleep reminds us of the more permanent resting place - the deathbed. Garner's comment also recalls Virginia Woolf's notion that sleep is a regular death-like experience, one that we must endure in order to function each day. In her novel, *Orlando: A Biography*, Woolf poses the remarkable question: "Are we so made that we have to take death in small doses daily or we could not go on with the practice of living?"<sup>7</sup> Of course, Garner's novel also expresses that the process of dying is slow and full of suffering. Nicola's bed is not always peaceful resting place; too often, her sleep is laboured and interrupted by pain. While reading *The Spare Room*, it is hard to overlook the terrifying possibility that Nicola could die in Helen's spare bed at any moment.

Initially, Garner is careful not to reveal too much about Nicola's condition. However, the moment of Nicola's arrival leads readers to expect the worst. With granddaughter Bessie in tow, Helen prepares to greet her friend but is alarmed to find that "Nicola couldn't sit up straight [...] She was stripped of flesh, shuddering from head to foot" (12). Garner's blunt description of Nicola's appearance is unsettling; her weakened skeletal frame marks the nearness of death. In quick spate of internal questioning, Helen asks "How long had she been this bad? Why hadn't someone warned me? But who? She was a free woman, without husband or children" (15). In simple and clear terms, Garner demonstrates that her protagonist is terribly unprepared for the task of supporting Nicola in her battle with death. One of the duties that Helen performs as a carer is to change Nicola's sweat-soaked bed linen at odd hours of the night. The changing of the linen is a nightly ritual which proves to be the only action within Helen's control: "I nursed her, stripping and bundling,

breaking out new linen, refreshing her bed and refreshing it again" (57). Amid the stress of tending to all of Nicola's needs, Helen finds relief in the simple task of cleaning. On one particularly trying night, Helen finds temporary refuge in the laundry: "I stayed among the equipment for imposing cleanliness and order until I had got a grip on myself" (80). Here, Garner's preference for action over sentiment is evident. The need to continually change Nicola's bed-linen is a necessary act of love which Helen dutifully carries out. Helen combats her feelings of helplessness by performing this small but meaningful task although "the nights are long" and exhausting (88).

On the whole, Nicola is a frustrating character who refuses to believe that death awaits her. Nicola is prepared to undergo the dubious Vitamin C and ozone sauna treatments offered at the Theodore Institute. This woman is vulnerable enough to believe that a "High dosage of Vitamin C will kill off lumps of cancer", that salvation is a matter of "sweating out the toxins" (36). The side-effects of this suspect method of treatment are terrible; the onset of shivering, sweating and increasing pain depletes Nicola's strength and leaves Helen feeling utterly helpless. Yet, Nicola is stubborn enough to endure multiple doses of Vitamin C, leaving Helen to deal with the aftermath on her own. Whenever Helen finds the strength to voice her concerns, Nicola dismisses her friend with an infuriating attitude of nonchalance: "Oh Hel! Did I give you a fright? She gave a gusty laugh. 'You mustn't worry when I get the shivers. It's only a side-effect of the Vitamin C driving out the toxins'" (22). Nicola's refusal to accept her death makes her a self-absorbed and distant figure; when she is not too ill to speak, she clings to an unwavering delusion of hope.

Garner candidly admits that Nicola's approach to death is far from commendable: "I don't know how I am going to feel about it when my time comes to die. But I hope it won't be with the wretchedness and self-punitive almost violence against yourself (*sic.*) that a person like Nicola can

bring".<sup>8</sup> Despite her faults, Garner casts Nicola as a forgivable character – it is impossible to condemn her longing for survival. In her moment of truth, Nicola confesses her greatest fears to Helen: "You've made a family. I've wasted my life ... I've made nothing of myself ... I wasted my good luck" (107). In a few words, Garner sums up the crippling fear that an entire life could amount to nothing. Nicola attacks herself with cutting precision and her summary of failure is frighteningly direct. Through Nicola, Garner is able to shed light on the fierce regret that comes with the threat of death.

The finest feature of *The Spare Room* is the explosion of rage that brings the novel to its climax. Nicola outstays her welcome and is too self-centred to realise this fact. As Helen longs for a return to normalcy, she cannot help but suppress her mounting anger. In her desperation, Helen allows herself to indulge in a most sinister fantasy: "A wave of sickening rage swept through me. I wanted to smash the car into a post, but only for her to die – I would leave the keys in the ignition, grab my backpack and run for my life" (184). Here, Garner creates a disturbing image of self-preservation through murder. Although the tension between Helen and Nicola builds throughout the novel, Helen's dark and violent thoughts come as a shock. In vivid, direct language, Garner portrays a moment of heightened desperation: "If I did not get Nicola out of my house tomorrow I would slide into a lime-pit of rage that would scorch the flesh off me" (193). With rage, comes guilt and shame; Helen adds that she "was sick with shame, raging at myself for raging, raging at death for existing, for being so slow with her and so cruel" (194). In this admission Helen is redeemed, but the awful truth remains that anger stems from love.

Garner's writing is most powerful when she addresses Helen's darkest emotions. More importantly, Garner wants her readers to know that Helen's anger is real: "It was frightening to think of those feelings of intense rage [...] but there's one thing I do want to own as mine and that is those feelings."<sup>9</sup> Indeed, Garner cre-

ates a sensitive and moving story without being soppy. Although Garner's prose tends to be simple, her writing contains instances of brilliance which cannot be ignored. This is a gutsy novel which brings readers close to the messy, unromantic and emotionally fraught side of death. Although it is not always pleasant to read about Helen's experience as a friend and carer, this story demands attention because it is so terrifyingly real. In *The Spare Room*, Garner proves that it is possible to talk about a personal moment of weakness without being self indulgent. Garner's honesty is uncommon; instead of avoiding her shameful feelings – "the muck from the far corners of [her] psyche" – Garner has chosen to expose a part of herself in her writing. Readers will connect with Garner's story to differing degrees; most of all, this novel speaks out to anyone who has lived through a similar experience, those who have seen their loved ones live and die, knowing that modern medicine has failed them. But the positive side to Garner's meditation on anger is that real friendships can survive anything, even death. ▽

<sup>1</sup> Pamela Bone, 'Unsentimental Dedication', *Features in The Australian: Australian Literary Review Edition*, April 2, 2008. <<http://www.lexisnexis.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/us/Inacademic/search/newssubmitForm.do>>

<sup>2</sup> Helen Garner radio interview, *The Book Show* hosted by Ramona Koval, *ABC Radio National*, 8 April 2008. <<http://www.abc.net.au/rn/bookshow/stories/2008/2208031.htm>>

<sup>3</sup> Christopher Bantick, *Truth in Fiction, ETC* in *The Courier Mail (Australia)*, 5 April 2008. <[http://www.lexisnexis.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/us/Inacademic/returnTo.do?returnToKey=20\\_T6342167619](http://www.lexisnexis.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/us/Inacademic/returnTo.do?returnToKey=20_T6342167619)>

<sup>4</sup> Helen Garner, radio interview *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Helen Garner, radio interview *op. cit.*

<sup>7</sup> Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Ed. Brenda Lyons, Penguin Books, London, 1993, pp. 48-9.

<sup>8</sup> Christopher Bantick, *op. cit.*

<sup>9</sup> Helen Garner, radio interview *op. cit.*

## Cassandra Atherton

Gwen Harwood, *'Mappings of the Plane': New Selected Poems*, Greg Kratzmann and Chris Wallace-Crabbe eds., Carcanet, UK, 2009, pp. 144

.....

Gwen Harwood has been dubbed "undoubtedly Australia's most loved poet" by Peter Porter and there is no doubt that she is an extraordinary poet, perhaps Australia's finest, and certainly one of the most sensual, exciting and multi-faceted. A plurality of voices marks Harwood's *oeuvre* as she published under a series of pseudonyms throughout her lifetime. Harwood is a self-confessed "notorious trickster-prankster writing under pseudonyms and comic disguises". This selection of poems, *'Mappings of the Plane'*, pays homage to Gwen Harwood in all her guises.

Greg Kratzmann and Chris Wallace-Crabbe were both friends and confidantes of Harwood, and so it is fitting that they have edited this new selection of Harwood's poems. They seem to have captured her essence in this book and chosen an eclectic mix of her poetry ranging from her first book, titled simply, *Poems* (1963) to her final, *The Present Tense* (1995). Perhaps, what is most exciting about this selection is the inclusion of two poems, previously unpublished, by an Alan Carosso, *O Sleep Why Dost Thou Leave Me?* and *On Wings of Song*. These poems are an interesting inclusion, with an interesting backstory. Some months after the publication of *Collected Poems*, Kratzmann unearthed what he believed to be references to another of Harwood's pseudonyms in a document, possibly a programme for a radio performance that she had sent him before her death. Although written under the pseudonym Alan Carosso, the set of preoccupations in the two poems is still identifiable as Gwen Harwood's. These include: a yearning for the past; death and absence; and love as an elusive flame. In *O Sleep, Why Dost Thou Leave Me?*, the narrator dreams of a sharp love; yearning to be with his lover. Her image, a portrait in

his mind, becomes “distorted”, like an image in a “fun-house mirror” as the sparrows prophetically “sharpen their beaks”. He sees “one sharp tooth” but not his lover’s “smile”. The savage and grotesque are introduced as his memory fails to hold an image of an idealised lover; just fragmented parts of the whole.

Similarly, the lovers’ faces in *On Wings of Song* are “abstract [as] flesh wears the gravity that pulls it down”. Nevertheless, “each sees a flawless other” which makes the narrator envious. Perhaps for this reason the poem ends with the death knell that we are all “one evening closer to the end”. Here memory becomes a “prison... drinking the sublime/love-fire” and a vessel by which the “dead lovers” are immortalised.

These poems sit alongside more famously debated and studied poems like, *In the Park*. *In the Park* was first published in *The Bulletin* in 1961 under Harwood’s first pseudonym, Walter Lehmann. In the poem, a woman sits in the park with her three children and encounters a man “whom she once loved”. In a surreal moment, reviewed favourably by critics for its modernism due to the inclusion and discussion of a thought balloon expressing a character’s internal horror, an omniscient narrator describes “a small balloon” rising from his head, encasing the words, “but for the grace of God”. It is the ambiguous and highly contested final line which has challenged critics, “To the wind she says, ‘They have eaten me alive’”.

Harwood herself was the first to use “dreaded” in relation to her poem, calling it, *In the Dreaded Park*, to provocatively suggest that the poem should be “extirpated”. Her strong reaction to this poem may have been a reaction to one or all of the following issues surrounding the publication of *In the Park*.

First, *In the Park* was written very early in her career but was constantly requested at poetry readings. It is published in some nine different selections of poetry and studied by many students in their final two years in Australian schools. Harwood’s

“dreaded” poem has produced an overwhelming response. Second, many aspects of the poem, from the man who appears, to the enigmatic last line have been continually deconstructed in expositions of her poetry. *In the Park* tends to override all else. However, it is a very clever and stunningly crafted sonnet and it is fitting that it appears in this new selection, despite Harwood’s concern that:

People read [*In the Park*] directly as Gwen Harwood of 18 Pine Street, saying that my children have eaten me alive. “What rubbish”, I tell them. “It says, ‘She’ sits in the park, ‘her’ clothes are out of date. Mine are not. So why should you take this to be me?”

Kratzmann and Wallace-Crabbe have also included the brutal poem, *Burning Sappho*, originally published under the pseudonym of Miriam Stone, a disillusioned housewife. *Burning Sappho* clearly documents the difficulties of combining writing with housewifery. In the course of a day, the narrator tries to find time to write. She continually picks up her pen only to be confronted with one of many chores. The space is never her own; it is owned by her children, her husband and even the rector who comes to visit. This poem is the centrepiece of the Miriam Stone *oeuvre*, not only because of its contentious subject matter, but also because it is the one poem Harwood substantially redrafted before allowing it to be published in her second book of poems. Though she insisted that she destroyed all drafts of her poetry and composed many of her poems in her head, *Burning Sappho* was changed substantially to pacify readers. The poem is significant because it is the most openly critical poem of a woman’s plight. It closely reflects the poem *In the Park* and offers a retrospective explanation for her cry, “they have eaten me alive”. The character Sappho became a personal myth for Harwood as evidenced by her *Sappho cards*. Sappho cards are black and white pictures pasted onto stiff cardboard. The cards were sent as postcards with the words “A Sappho Card” capitalised vertically down the

middle-back of the card. Kratzmann and Wallace-Crabbe were both recipients of a series of these Sappho cards. Harwood edited the black and white pictures with speaking balloons, thought balloons or a quotation, similar to the way the man in park is described as having a balloon rising from his head as he encounters his past lover. Sappho cards are laden with humour, often a black humour; a subversive kind of *découpage*, where instead of searching for pictures of flowers or teddy bears, Harwood was searching for a barbed comment to decorate her card.

Harwood’s poem *Burning Sappho* is a direct reference to Sappho as represented in Byron’s *Don Juan*. Juan invokes her name when he is cast upon the island of Greece during a storm: “The isles of Greece, the isles of Greece!/Where burning Sappho loved and sung”. Harwood’s “Sappho, like the poet of Lesbos, is ‘burning’ but it is with rage and resentment against the domestic interruptions that prevent her from writing rather than with passion and achieved creativity.”

In 1968, Harwood modified *Burning Sappho*, rewriting the rhyming couplet of the third stanza to create a more sanitized version of the poem before including it in her *Poems II*. In 1975, she chose to exclude *Burning Sappho* from her *Selected Poems*, effectively censoring the poem by preventing its circulation. However, it is an important inclusion in this selection. Especially restoring the final stanza to its original form:

My husband calls me, rich in peace,  
To bed. Now deathless verse, good-night  
In my warm thighs a fleshless devil  
Chops him to bits with hell-cold evil.

Harwood also wrote poems under the pseudonym Francis Geyer and to further complicate matters, she created a character, called Kröte, who dominates many of these poems. In *At the Arts Club*, Kröte is drunk. His desperation is tangible, as he “puffs and pounds” his way through another “performance”, however his drunkenness highlights this character’s growing dissatisfaction with life. The

world for Kröte is more than intractable; it is savage. His alcoholism compounds his miserable situation in the way in which it sharpens rather than dulls the senses. His preoccupation with destruction, discontentment and rebellion clearly characterizes this poem. He expresses anger and loneliness in his isolation. There is also evidence of Harwood's belief in her superiority in musical culture,

The variations

on Handel's foursquare theme occur to most as odd manipulations of something better left alone. they suffer. Kröte knows they do. With malice adds some more, his own, and plays all the repeats right through.

The poems Harwood wrote under the pseudonym, Francis Geyer, mock the middle class because, for all their pretension, they fail to understand or appreciate the true beauty and sadness of a perfectly composed piece. Instead, the middle-class culture prizes "Knick-knacks, shadow-boxes, gewgaws", only "the delight[ful]...Ginger Pearls and Tenor" are unscathed. Kröte's jealousy of their "for ever" state is due to its unattainability for him as one-dimensional construction of a melancholic state. The rhyme is forced like the situation. The 'abab' rhyme scheme is that of traditional ballads like *The Unquiet Grave* and *May Colven*, but with a self-consciously 'amusing' edge that cheapens it. Harwood devotees will also be pleased that Kratzmann and Wallace-Crabbe have included her two 'hoax' sonnets. In 1961, Harwood achieved notoriety when she made headlines in Hobart, *Tas. Housewife in Hoax of the Year*. This was precipitated by two sonnets that Harwood had sent into *The Bulletin* entitled *Eloisa to Abelard* and *Abelard to Eloisa*. Read acrostically, the sonnets read *So Long Bulletin* and *Fuck All Editors*. Harwood believed that the sonnets were "poetical rubbish and [would] show up the incompetence of anyone who publishe[d] them". The poems were therefore written as a literary test for the editor of *The Bulletin*,

Donald Horne – a test he failed when he published both these sonnets. The sonnets were published under the pseudonym Walter Lehmann and they are now considered to have some artistic merit, rather than just being viewed as a vehicle for her hoax.

The characters Eloisa and Abelard are a striking pair of lovers. Known for their passionate correspondence and taboo relationship, they are an obvious choice for Harwood. In the first sonnet, *Eloisa to Abelard* explores the themes of exile and of spiritual struggle, especially when tempted by desire. In a dramatic monologue, Eloisa expresses her torturous feelings of loss to Abelard. Although some of the lines are a little stilted, such as "God's finger traces/on fields of frozen darkness: You shall find/loss, absence, nothing", the imagery is powerful. The line "You shall find/loss, absence, nothing" clearly captures the void Eloisa feels at being separated from her beloved, twinned with her remorse at the betrayal of her religion. The progression from loss, to absence and then to nothing is a skilful choice of words to convey the escalating emotion. "Nothing" is far worse than "loss" or "absence" because it is unfeeling, sterile. Similarly, the richness of images in the second stanza conveys the sharpness of loss,

no face that is not mine, while filtering through  
gaps, honey combs of memory you seem  
but the faint ghost of a remembered dream.  
Unveiled by pain, I bleed. My wound is you.

The words "My wound/is you" clearly speaks of an intense and physical pain and suffering at the heart of the lovers' separation, Abelard replies in sonnet form to Eloisa in a second sonnet that acrostically spells "Fuck All editoss" and follows the same meter as the first. Abelard as the male is stereotypically characterised as stronger than Eloisa and less blinded by romantic love. His dramatic monologue centralises his demand that she should revoke him, "Deny me now. Be doubting

Thomas./Thrust into my side the finger of your grief." The commands to "Stare the sun up...think yourself blind" and "stop your ears" are devastating in their harshness and for the suffering and pained tone Harwood is able to instil in Abelard's words. Abelard is a Christ figure sacrificing himself for Eloisa. Using a common literary convention, Harwood incites Abelard to sacrifice his own feelings for Eloisa's soul and commands her to "Recall no ghost of love".

Kratzmann and Wallace-Crabbe have also included a series of previously uncollected poems. This is a treat given that prior to this book, many great Harwood poems could only be accessed via *The Bulletin's* or other Australian literary journals' archives. A much lighter poem that explores the role of women in marriage is *Frog Prince*. This was originally published under another male pseudonym, Timothy Kline. This poem inverts the original fairytale so that the prince slowly turns into a frog after the kisses and, in a coy twist, after the honeymoon. It is a comment on how men change after marriage and perhaps show their "true colours" to wives already trapped by marriage. This princess is bound to a tyrannical, despotic and cold man in marriage. When the princess fails to conceive, she is considered useless. She embroiders her parents' coat of arms on a quilt but fails to produce any heirs. Frog imagery abounds; at its best it is clever, at its worst self-conscious and affected. The opening line, "The honeymoon went swimmingly" introduces the 'amphibious' nature of the poem. He is cool, stout, develops warts and catches flies. They dance by a pool, he walks by foul water while moss clings to the eaves and the ceilings weep.

The prince initially disguises that part of himself which is frog. He cannot keep this part of himself submerged and slowly, over time, a different side of him surfaces. He simply finds that he cannot suppress his inner personality. His princess is unwilling to recognise this. In fact, she does not recognise him at all in the last stanza and claims that "something appalling flopped/on top of her", with her par-

ents believing that “their girl [was] raped”. The ceilings weep, but is it for her or the fact that she fails to recognise her husband in all his incarnations? In a violent act that clearly reminds her of her role, the princess is finally silenced, “her mouth stuffed with a golden ball”. She must endure the marriage in silence

And finally, another important inclusion, that was previously uncollected is *Emporium*. The young lady in *Emporium* strives to fill her “gaping heart” with “a beautiful model with floating hair”. The floating hair is a recurring motif in Harwood’s life and poetry. This self-referential moment is further complicated by the layering of voices in this poem. Written from the point of view of a salesman in an emporium, it focuses on a young woman offered two very different lovers. One of these lovers represents Harwood; a male incarnation of Harwood with the flashing eyes and floating hair. He is described, rather immodestly, as the “only one of its kind”. The “flashing eyes and floating hair” are, of course, a reference to Coleridge’s *Kubla Khan* where we are warned to,

Beware! Beware!  
His flashing eyes, his floating hair!  
Weave a circle round him thrice,  
And close your eyes with holy dread,  
For he on honey dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise.

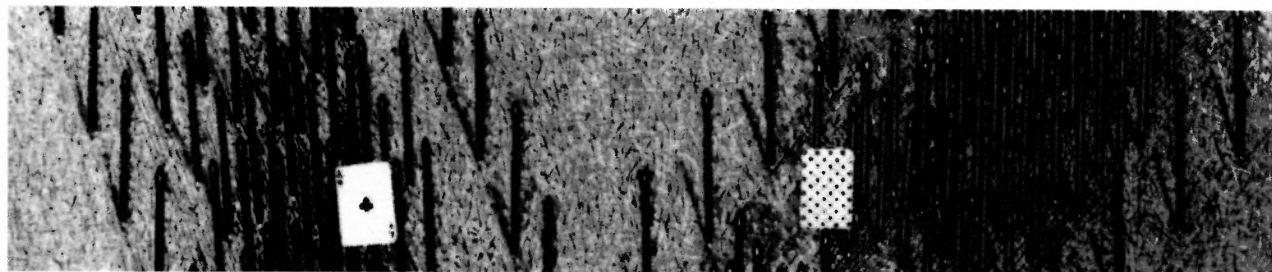
Harwood clearly saw herself as having “flashing eyes and floating hair”, both physically and metaphorically. In her twenties she had flowing titian hair and was renowned for her quick wit. She believed that she was “one of [a] kind”, like the model in

*Emporium*, and divinely inspired like Kubla Khan himself. In this way she allies herself with other famous poets such as Coleridge, and musicians such as Beethoven, who is also described as having wild hair. Her poetry is thus enchanted, a slice of paradise.

*Emporium* is about the choice between safety and passion. The salesman begins by mocking the young lady’s needs, suggesting that she is like every other woman, “Yes of course you want a lover”. He offers her first “the beautiful model with the floating hair”, flattering her ego and highlighting her superficiality by suggesting that she will be the “envy” of all her friends. It is “an unrepeatable offer”, which is in fact repeated in the last stanza when the young lady chooses sex and the dark side of love over respectability. This is the dangerous sexuality promoted in *Emporium*. Although the first model “got out of control in the dark” and refused to be “handled”, he is the only thing that years later can “fill that gaping hole in Madam’s heart”. As the young woman matures into the Madam of the fourth stanza, she regrets her decision to listen to her parents, trading in the beautiful, overtly sexual dirty talker. The salesman intimates that this particular model will leave her wanting. Even though she returns for the perfect children, “good on their potties, pretty and clean./obedient,/ socially well-adjusted”, they are like the Stepford children and her ‘Alpine’ husband an inversion of *The Stepford Wives*. The new, safe husband is so sterile, so impotent that it is no wonder she must return and purchase the children rather than conceive them. Whereas

the first lover was an individual, one of its kind, this model is the “regular number”. His “sag-proof ‘Flashing Eyes and Floating Hair’ smile” is indeed a “drag” and further hints at the androgyny of this model and self-referentially points to Harwood herself in the guise of a dangerous demon lover with “floating hair”. Being in “drag”, dressing up in the clothes of the opposite gender, is a self-conscious statement inserted to maintain the theme of masks and disguises.

John Brack’s painting *Still Life with Self Portrait* accompanies Harwood’s poem in its original publication in *Australians Aware: Poems and Paintings of Today* selected by Rodney Hall. It is a disturbing painting in sepia tones. Set into a wooden window frame, a series of severed images dominate the space. Surgical imagery is reproduced as it would have been viewed from outside Denyer’s surgical appliances store in Swanston Street, Melbourne. A piece of tubing, three mirrors, four bottles, a bandaged foot and knee and the image of eighteen pairs of scissors sit on glass shelves. His self-portrait is also fragmented; a series of images glimpsed in the reflection of the glass. In juxtaposition with *Emporium*, this painting only serves to heighten the sterility of the piece and encourage ghoulish comparisons with Dr Frankenstein. Brack’s painting and Harwood’s poem are both puzzles waiting for someone to fit the pieces together. Kratzmann and Wallace-Crabbe have certainly made headway into solving the puzzle of Harwood’s *oeuvre* by carefully piecing together a new selection of her poetry. ▸



**Francesca Romana Paci**

**Branko Gorjup (ed.), *Words & Images – A Celebratory Bilingual Anthology of Contemporary Canadian Poetry*, The Peter Paul Series 1993–2008, Ravenna, Longo Editore, 2008**

Parole e immagini di poesia. L'antologia *Words & Images* celebra i dieci volumi di poesia canadese della collana 'The Peter Paul Series', pubblicati in quindici anni dall'Editore Longo, grazie all'attività di studioso e editor di Branko Gorjup: dieci poeti canadesi anglofoni e altrettanti volumi a loro dedicati, dieci, quindi, singole antologie della loro opera poetica, uscite tra il 1993 e il 2008. *Words & Images*, che esce come undicesimo volume della collana, oltre a una celebrazione, è un vero e proprio riassunto poetico e conoscitivo. Come si legge nelle prime pagine del libro, per le parole di Richard Landon, che ne è direttore, la Thomas Fisher Rare Book Library ha allestito nel maggio del 2008 una mostra proprio in onore della 'Peter Paul Series' e dei "cultural ties between Italy and Canada" che la collana contribuisce a rappresentare.

Fin dal primo volume della collana Gorjup ha scelto di avvicinare al poeta di volta in volta prescelto illustrazioni riproducenti i lavori di un artista, un disegnatore, un pittore, tutti italiani e sempre contemporanei.

Le poesie sono offerte in traduzione italiana con il testo originale a fronte, e sono precedute da un saggio introduttivo del curatore, oltre che da brevi testimonianze critiche di scrittori e studiosi, il tutto parimenti stampato con testo a fronte. Dal primo al decimo dei volumi la struttura si affina in alcuni dettagli, come la posizione delle illustrazioni, ma l'impostazione iniziale non cambia. Nella antologia compare una scelta delle poesie apparse nei singoli volumi, una scelta delle illustrazioni, e una scelta di brevi passi particolarmente significativi estratti sia dalle *Appreciations / Testimonianze* sia dai saggi introduttivi di Gorjup.

La copertina di questo undicesimo volume, *Words & Images*, decisamente ben studiata, presenta direttamente i nomi dei dieci poeti della serie, alternati ai nomi degli artisti in una composizione grafica non ordinata cronologicamente o alfabeticamente, che, anche per questo, illustra bene le dimensioni e le ambizioni del progetto. La quarta di copertina, invece, privilegia l'informazione – i nomi dei poeti sono elencati in ordine di pubblicazione, accompagnati dai nomi degli artisti e dai bellissimi titoli, scelti per i rispettivi volumi tra le parole stesse dei poeti: Irving Layton, *The Baffled Hunter, Il cacciatore sconcertato*, 1993, accompagnato da Enzo Cucchi; Gwendolyn MacEwen, *The Last Hieroglyph, Il geroglifico finale*, 1997, con Sandro Chia; P.K. Page, *Compass Rose, Rosa dei venti*,

1998, con Mimmo Paladino; Al Purdy, *Say the Names, Pronuncia i nomi*, 1999, con Giuseppe Zigaina; Margaret Atwood, *Tricks with Mirrors, Giochi di specchi*, 2000, con Luigi Ontani; Michael Ondaatje, *A Night Without Staircase, Notte senza scale*, 2001, con Vettor Pisani; Margaret Avison, *The Optic Heart, Il cuore che vede*, 2003, con Ubaldo Bartolini; Dennis Lee, *Heart Residence, Dimora del cuore*, 2005, con Nunzio di Stefano; Dionne Brand, *Tenacious Light, Luce ostinara*, 2007, con Achille Perilli; e infine, per ora, Leonard Cohen, *The Solitude of Strength, La solitudine della forza*, 2008, con Arnaldo Pomodoro.

In *Words & Images* dopo le parole di Richard Landon e una concisa anamnesi informativa circa la nascita della collana, resa possibile dalla generosità della 'Peter Paul Foundation', una breve, forse troppo breve, introduzione di Branko Gorjup ripercorre a volo tratti salienti dell'iter della fortuna della letteratura canadese in Italia. Gorjup riconosce generosamente il lavoro compiuto da altri studiosi, accennando anche all'ambito del romanzo, così come riconosce l'elemento soggettivo nella sua scelta dei poeti, ma soprattutto dichiara la sua intenzione di far proseguire la collana, introducendo altri poeti nuovi e meno nuovi. "I am reminded with the publication of each volume that it is the small steps that will enable us go a long way" (p. 16).

Il cammino sulla lunga strada della



poesia canadese ha inizio con Irving Layton, del quale sono prescelte alcune tra le più adrenaliniche delle sue composizioni, come *There Were No Signs* e *Like a Mother Demented*, dalla versificazione forte, decisa, assecondata dalla traduzione di Francesca Valente. Layton, scrive Gorjup, “moved to the very core of the Canadian literary sensibility” (p. 18): cominciare da lui vuol dire cominciare da un cuore profondo, da un centro sul quale contare nel proseguire la ricerca. Come scrive nella sua testimonianza Dacia Maraini: “Una poesia violenta questa di Layton, di una violenza carica di tenerezza [...]” (p. 20); e come scrive lo stesso Gorjup: “Layton is not a poet of existential despair. Instead, he celebrates life to the fullest in spite of all the dark forces which continually threaten to destroy it” (p. 21); e ancora, come afferma Zanzotto, la poesia di Layton è vitalità in sé, vitalità assoluta, che pervade e coinvolge l’intera fenomenologia dell’esistenza umana: “Like a mother demented nature caresses / her children [...]” (p. 28). L’antologia raggiunge certamente il suo scopo, non solo quello più ovvio di proporre esempi significativi, ma quello molto più sottile di provocare il desiderio di lettura, o di rilettura, della poesia di Layton. La strada più semplice per i lettori italiani è quella che ritornare al primo volume della ‘Peter Paul Series’ del 1993.

Il secondo poeta della serie e dell’antologia è Gwendolyn MacEwen, donna e artista difficile, morta troppo giovane, affascinante, esuberante e privata nello stesso tempo, indubbiamente “the most remarkable Canadian poet of her generation”, come dice Margaret Atwood (p. 38). È ancora Francesca Valente a tradurre in italiano i suoi versi indocili e aggressivi, che si avvantaggiano dalla contestualizzazione e insieme la fuggono, come nell’espandersi di *Water*, non la più caratteristica delle poesie di MacEwen, ma una delle più aperte all’immaginario dello spazio: “When you think of it water is everything. Or rather / Water ventures into everything [...] It has / All tastes and moods imaginable [...]”; da Londra a Miranshah, dalla Francia, dove sa

delle armi dei Crociati, al Libano, a Damasco, l’acqua ha stile e non mente, assorbe i sapori della terra, non ha coscienza e vergogna, fino al consiglio conclusivo della poesia, che sa dei distici finali dei sonetti shakespeariani: “When you want to travel very far, do as the Bedouins do - / Drink to overflowing when you can, / and then / Go sparingly between wells.” (p. 54).

Il terzo poeta è P.K. Page, autrice di poesie straripanti di immagini colte da prospettive inaspettate, comunicate da un linguaggio non tanto ricercato, quanto inconsueto e di efficacia nuova, senza precedenti, del quale è ancora una volta traduttore Francesca Valente. La poesia di Page, che non a caso ha scritto anche sceneggiature per il National Film Board, possiede qualità visive, o meglio qualità di visualizzazione straordinaria (c’est vraiment le mot!). Carlo Bertelli dice: “Le poesie di P.K. Page sono storie [...] fissate in un dipinto o in un arazzo” (p. 59) – una delle poesie scelte è appunto intitolata *Arras*. Non compare nella antologia nulla del saggio introduttivo di Gorjup nel volume originale della serie; peccato perché il saggio già dalla affermazione iniziale porge la cifra della poesia di Page: “It] is a profound commentary on the confrontation between material and non-material levels of reality”; e porta a ricordare il primo verso di *Arras*: “Consider a new habit [...] – dove anche solo quelle prime parole evocano percorsi di una precoce affascinante globalizzazione della poesia, dal Modernismo, ai trentisti e oltre.

Può sembrare eccessivo e quasi puntiglioso ricordare i dieci poeti della serie uno per uno, ma non è possibile fare altrimenti, perché non si può lecitamente sacrificarne nemmeno uno. Il quarto poeta è Al Purdy, che Dennis Lee nella sua *Appreciation* dichiara: “the closest thing to a national poet that English Canada has produced” (p. 83). Gorjup pone l’enfasi sul processo di presentificazione dei momenti del tempo e dei luoghi dello spazio umano che Purdy sa operare. Purdy, similmente e forse oltre MacEwen, percorre l’umano e il terrestre, come in *The Dead Poet*, dove spazia dalla poesia scolpita nella pietra

dell’Alhambra a una legittimamente favolosa Samarcanda, fino alla ecumenica dolcissima e insieme privata esortazione: “Sleep softly spirits of earth / as the days and nights join hands / when everything becomes one thing [...]” (p. 88). La poesia è tradotta da Francesca Valente, ma con Purdy i traduttori della serie si accrescono dei nomi di Caterina Ricciardi e Laura Forconi, che hanno poi sempre proseguito con la loro collaborazione alla collana.

Dopo Purdy la ‘Peter Paul Series’ presenta Margaret Atwood. Di lei, notissima come romanziera, poeta e critico letterario, non è necessario dire molto. Inoltre la sua poesia vanta ora anche altre traduzioni in lingua italiana. Rileggere nell’antologia alcune delle poesie di Atwood, e ancora di più rileggere tutte le altre del volume del 2000, *Giochi di specchi*, è una riscoperta notevole – sembrano che siano passati più di nove anni, e nello stesso tempo temi e problemi, come una identità popolare unitaria, il rapporto forte con il territorio e con il paesaggio, l’elemento femminile del mondo, sono vividi e urgenti, soltanto modificati da non previsti accrescimenti delle vicende del multiculturalismo e pluralismo e delle guerre, in tutto il globo. A tutto questo si aggiunge la sua multiforme passione che Barry Callaghan evoca nella sua travolgente *Appreciation*, un testo poetico in sé, culminante nella dichiarazione lapidaria: “I love you like salt” (p. 105). Margaret Atwood è troppo plurale per essere contenuta in una antologia come questa; la rilettura di *Giochi di specchi* si impone, e, per il passaggio degli anni, neppure *Giochi di specchi* basta all’oggi, ma certamente è una via per arrivare a oggi: “[...] including the body I had then / including the body I have now” (p. 121).

È poi la volta della poesia di Michael Ondaatje, poesia che Gorjup chiama “an architectural space protected from outer chaos” (p. 125), e della quale Claudio Gorlier nella *Appreciation* nel volume del 2001, non riprese nella antologia, dice: “la complessità del discorso poetico [...] origina un miracolo, che consiste nella vivacità incisiva limpida come il

cristallo della sua dizione [...]”. Le poesie di Ondaatje, scrive C.D. Wright “pass through tropical storms” (p. 127). Tutti mettono in collegamento la poesia di Ondaatje con la sua prosa narrativa, e tutti a loro modo sono colpiti dal rigoglio delle immagini, dall’accumularsi dei dettagli e dei frammenti, esotici e familiari, che dal caos esterno entrano e trovano dimora nello spazio architettonico della poesia: “My mind is pouring chaos / in nets onto to page. / A blind lover, don’t know / what I love till I write it out” (p. 132). E ancora di più in una poesia come *Last Ink*: “In certain countries aromas pierce the heart and one dies / half walking in the night [...]” – un piccolo miracolo di suoni e sensi anche nella traduzione di Francesca Valente: “In alcune terre aromi trafiggono il cuore e si muore di notte [...]” (pp. 138-139). Si dovrebbe citarne ogni sillaba e ogni richiamo ai sensi e alla elaborazione dei dati che i sensi inviano alla mente, e introdurre così Ondaatje in un flusso o una mappa pluridimensionale del progresso della conoscenza del mondo e nel mondo. Si deve parimenti ricordare che Ondaatje tuttora avanza nel pieno flusso della sua creatività. Dopo il volume dedicato a Ondaatje il seguente dedicato a Margaret Avison, dal titolo suggestivo, nel suo senso proprio di ‘suggerente’, *The Optic Eye*, giunge come una sorpresa, come un movimento improvviso. André Alexis nella *Appreciation*, non inclusa nella antologia, confessa: “When I first read the poetry of Margaret Avison, I thought it extremely difficult [...]”, difficile come può essere una poesia che è reminiscenze di George Herbert e Gerald Manley Hopkins, ma anche di T.S.Eliot e dei Trentisti inglesi, che parla anche di Cristo, e dove nello stesso tempo trovano luogo cavalli, rotaie di treni, aerei, la neve come una cosa quasi domestica e insieme globale – canti urbani e canti metafisici, e le due cose insieme. MacEwen, in un ricordo incluso ovviamente postumo in *The Optic Eye*, scrive: “‘Saturday I ran to Mitilene’ [...] Can you plank a line like that down at the very beginning of a poem and get

away with it?” – Avison lo sa fare con grande *souplesse* (vedi la poesia *Birth Day* – non all’inizio però – in *Winter Sun*), così come sa usare lo “imagistic gift” che Rosemary Sullivan predica di lei. In alcune poesie, fra le quali *New Year’s Poem*, risuonano più forti gli echi trentisti, in altre prevalgono echi eliottiani, in tutte il linguaggio e la struttura dell’argomentazione sono sfida intellettuale, nostalgia di bellezza e desiderio di rinascita. È facile capire perché A.J.M. Smith la ammirava e sosteneva. Non è incluso nella antologia alcun passo del saggio introduttivo di Gorjup al volume del 2003, saggio cui è necessario ritornare per incontrare con più piacere il linguaggio di Avison, la sua tensione, appunto, verso un linguaggio rinnovato, rinato nell’uso poetico, perché non perda “its vitality”: “Like Adam’s lexicon locked in the mind” (p. 163).

Il settimo poeta, Dennis Lee, arriva nella serie con il volume intitolato *Heart Residence* nel 2005, facendo compiere alla collana un altro balzo. Anche Dennis Lee è un poeta difficile, anche il suo linguaggio lotta per una riconquista di forza. Pier Giorgio Di Cicco nella sua *Appreciation* definisce Lee “A passionate civil man”, e prosegue: “His love for the city, and for the civic phenomenon barely disguises his call (and his call to others) to assert citizenry on the planet” (p. 169). Di Cicco si riferisce principalmente alle *Civil Elegies*, che legge come “prayer” e come esortazione alla presa di coscienza della condizione umana nel nostro “post-modern world”. Lee, per il quale dichiaro una aperta parzialità, è un artefice molto esperto e raffinato di suoni e di rappresentazioni; è, come lo chiama Gorjup, un poeta “proteiforme”, autore anche di molta effervescente poesia per l’infanzia, e soprattutto è un poeta di pensiero, un poeta incessantemente alla ricerca di un *ubi consistam* donde perseguire proprio una ricerca della verità dall’esito incerto. Di sé Lee scrive: “A seeker without belief, who keeps / turning around”, ma le nove *Civil Elegies* sono un lungo, teso, discorso collegato che implica un “belief” e sostanza l’aggettivo “passionate”

della affermazione di Pier Giorgio Di Cicco.

A Dionne Brand e a Leonard Cohen, distanti e vicini nel loro privilegiare la materialità sensuale dell’esperienza, sono dedicati, rispettivamente nel 2007 e nel 2008, e due più recenti volumi della collana, *Tenacious Light* e *The Solitude of Strength*. Entrambi, come osserva Franca Bernabei di Brand, sono spinti da un “impulso autobiografico”, ma per entrambi, si deve aggiungere, si compie una metamorfosi del dato e della percezione del dato in rappresentazione poetica. La poesia di Dionne Brand, scrive Janice Kulyk Keefer nella introduzione a *Tenacious Light*, “has been described as an amalgam of the ferocious and the luscious”, nulla, prosegue, può dire meglio la passione con cui Brand ha affrontato i temi della razza, della schiavitù, dell’oppressione, della vitalità, dell’eros, e della bellezza. La bellezza erompe dai versi della poesia eponima della seconda raccolta: “No language is neutral. I used to haunt the beach at / Guaya, two rivers sentinel the country sand, not / backra white but nigger brown [...]”; dilaga nella più recente raccolta *thirsty*: “This city is beauty / unbreakable and amorous as eyelids / in the streets, pressed with fierce departures / submerged landings [...] the touch of everything blushes me [...]” (pp. 204 e 210); la passione coinvolge tutto, connettendo, presentificando: come dice Kulyk Keefer “the archaeology of memory insists on making connections”.

Con Brand entrano nella collana altri due traduttori, Sara Fruner e Marco Fazzini, mentre Leonard Cohen appare nella traduzione della sola Francesca Valente, che lo aveva già validamente tradotto anni or sono sia come romanziere sia come poeta. Cohen è troppo noto ormai per commentarlo, ma si deve ricordare che molte delle sue liriche sono state create con accompagnamento di canto e strumento musicale: ritmo del corpo, ritmo della bellezza, ritmo della semplicità dei sensi, ritmo e suono della sua voce, ritmo e suono della musica dello strumento sono inseparabili nella poesia di Cohen, anche se la musica suona silenziosa

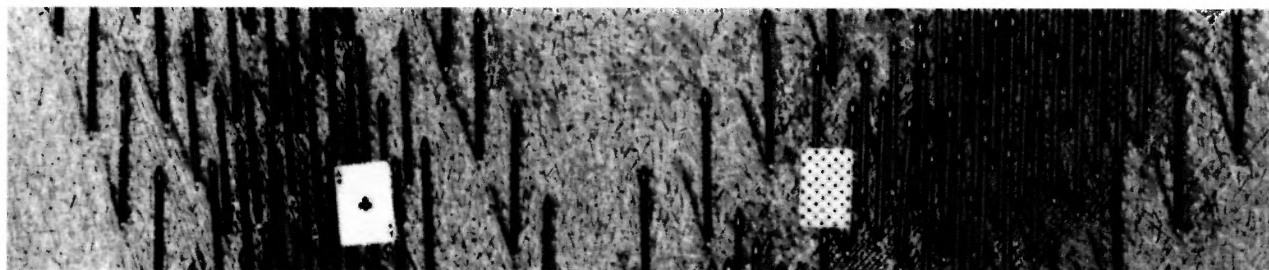
nella mente di chi legge, da *Giovanna D'Arco* a *Suzanne*.

Considerando con una operazione di simultaneità mentale tutta la 'Peter Paul Series' nel suo complesso, dal

1993 al 2008, ci si rende conto che la linea della *editorship*, pur con i suoi summenzionati balzi 'cronologici', ha perseguito, e dal messaggio di Gorjup in *Words & Images*, si può

credere perseguirà, una linea canadese intrinseca, e, più importante ancora, una linea che continua a situare il Canada nel mondo. ▸

# caraibi e oceano indiano



**Franca Bernabei**

Paule Marshall, *Triangular Road. A Memoir*, New York, BasicCivitas Books, 2009, pp. 165

.....

Barbados, “a green little coral stone of an island” situata nella parte inferiore, e più a oriente, dell’arcipelago caraibico e punto più vicino all’Africa, costituì la principale stazione intermedia, “at once landfall and safe haven” (62), all’inizio della tratta. Qui il cargo umano sopravvissuto alla traversata atlantica veniva preparato per la vendita, “first cleansed of the caked shit, then fed – forced if necessary” (62) e poi ancora trasbordato su e giù per l’emisfero. A Barbados si imbarcò, agli inizi degli anni ‘20, Adriana Clement, figlia di un *master cooper* nelle piantagioni di canna da zucchero, per emigrare a New York grazie alle rimesse da Panama di un fratello maggiore. Sam Burke, anch’egli originario di Barbados, stanco di tagliare canne, sarebbe anch’egli approdato a New York, ma da clandestino, via Cuba, e clandestino sarebbe rimasto fino alla fine dei suoi giorni. A New York, avrebbe incontrato e sposato la sua conterranea. Paule, la figlia americana, ha soggiornato ripetutamente a Barbados e nei Caraibi e, successivamente, ha più volte visitato l’Africa. Di questi movimenti, trasbordi, passaggi e spostamenti forzati o volonta-

ri, e di queste triangolazioni, spaziali e concettuali, è intessuto il *memoir* che l’ottantenne Paule Marshall ha appena pubblicato. Come viene spiegato nella nota introduttiva, il testo rappresenta l’adattamento di una serie di conferenze tenute ad Harvard nel 2005, e la sua strutturazione, di conseguenza, risulta tematica più che cronologica. Il tema delle conferenze era “Bodies of Water”, vale a dire fiumi e oceani specifici che hanno esercitato un profondo impatto sulla storia e cultura dei neri delle Americhe, e i titoli di tre sezioni di *Triangular Road* rispecchiano appunto questa impostazione. Le memorie si aprono però con un “Homage to Mr. Hughes”. Mr. Hughes, è, naturalmente, Langston Hughes, il celebre esponente della *Harlem Renaissance* che fu mentore, sostenitore e amico di Marshall agli albori della sua carriera. Con questa scelta iniziale, l’io autobiografico chiaramente vuole sottolineare l’intento di rintracciare e ritracciare le esperienze formative del proprio percorso di scrittura. Il *memoir* si sofferma in particolare sulle circostanze della genesi e composizione di *Brown Girl, Brownstones* (1959) e *The Chosen Place, The Timeless People* (1969) e su quelle che hanno fissato nella “banca della memoria” il germe del più tardo *Praisesong for the Widow* (1983).

Nascita di una scrittrice, dunque, e del suo amore per il romanzo e il racconto, modulata sull’intreccio di autobiografia, storia familiare ed ere-

dità storico-culturale. La forma saggistica adottata si dimostra irriverente nei confronti della cronologia, e balza dal 1965 (anno di un viaggio in Europa assieme a Hughes) al 1998 (*I’ve Known Rivers: The James River*: un’escursione con una amica sulle sponde dello storico fiume James in Virginia) al periodo fine anni ‘20 – anni ‘60 (*I’ve Known Seas: The Caribbean Sea*, incentrato sull’emigrazione dei genitori a New York e i soggiorni di Paule a Barbados e Grenada) al 1977 (*I’ve known Oceans: The Atlantic*: il primo viaggio in Africa).

La storia, insegna Said, è un processo continuo di apprendimento, e la conoscenza è un continuo autoesame, metodologico e pratico. E Marshall ha davvero appreso, attraverso un costante lavoro di scavo, di ricerca sul campo, di riflessione personale e attivismo politico, la storia delle Americhe. Lo attesta l’insistenza, nel *memoir*, con cui evoca la vergogna della schiavitù, le modalità dei suoi inizi, la memoria (per chi sa non dimenticare) di questo immondo traffico umano ancora iscritta nei luoghi, la transatlanticità della sua estensione. Lo attesta il percorso conoscitivo compiuto dall’io narrato, sempre più orientato verso quella triangolarizzazione della propria collocazione culturale annunciata nel titolo. In questo senso, il *memoir* fornisce anche un resoconto della sua progressiva ricerca degli inizi che, sempre secondo Said, rappresentano un complesso di

# caraiibi e oceano indiano

relazioni che implica costruzione e ricostruzione, e spostamenti di prospettiva. Nella ricostruzione autobiografica, fu un soggiorno a Barbados a costituire per la scrittrice in erba il primo inizio, il primo passo nella produzione intenzionale di significato. Tanto più che, come Marshall afferma in altra sede, da ragazzina aveva cercato di rigettare quella appartenenza, sottolineata dalle battute ironiche delle compagne di scuola. Grazie a un anticipo della Random House in vista della pubblicazione del suo primo romanzo, la giovane Paule decide così di fuggire dalla Brooklyn delle comunità caraibiche della sua infanzia per vivere e scrivere nell'isola di Barbados. Una scelta ispirata sia da ragioni economiche che dal desiderio di capire meglio i propri genitori. *I've known Seas: The Caribbean Sea*, diviso in due sottosezioni, tratteggia – nella prima – la loro storia. Dopo aver cambiato di continuo occupazione e inseguito progetti mai realizzati, Sam aveva finito con l'abbandonare la famiglia per seguire un predicatore della Georgia. Adriana, frustrata nella sua ispirazione al benessere e a una casa di proprietà, si era inasprita sempre di più, tanto da diventare “a West Indian version of Socrates' shrewish wife” (90). In aggiunta, con l'uscita di scena del marito era stata costretta a spostarsi coi tre figli da un'abitazione all'altra, spesso sfrattata in quattro e quattr'otto per insolvenza, fino a stabilirsi come inquilina nel piccolo appartamento – estrema umiliazione – di un conterraneo.

È dunque nella Barbados di una madre-Santippe (il cui linguaggio e le cui conversazioni con le amiche Paule avrebbe più tardi considerato fondamentali per la sua formazione di scrittrice) e di un padre mancante che Marshall spera di trovare le ragioni di un perdono che non è ancora disposta a concedere. Le visite al distretto materno di Scotland, sulla costa atlantica, confermano una genealogia dai risvolti bizzarri, a cominciare da quel “rumhead” del nonno, dal nome pretenzioso (Prince Albert Clement) e dalla volitiva Da-duh (la nonna evocata in un bellissimo racconto) per arrivare alla testarda zia che invece di emigrare come gli altri aveva voluto

fare la venditrice ambulante. Quanto al padre, questi si era sempre rifiutato di parlare della famiglia e del luogo in cui era nato, liquidandolo come “some poor-behind little village buried in a sea of canes, a place hidden, forgotten behind God's back” (110). Una lacuna – famigliare e affettiva – che neanche il soggiorno nell'isola riesce a colmare. Meglio, allora, adottare “intenzionalmente” una genealogia che consenta la costruzione e ricostruzione del proprio “inizio”. Perché non iniziare, allora, da/con quei “twenty-and-odd negroes”, trasportati da una nave olandese, probabilmente trasbordati dalle West Indies, e barattati con dei sacchi di carne e granaglie a Point Comfort (beffardo toponimo), in Virginia, nei primi anni del 1600? E si possono aggiungere gli “incorreggibili” (alle frustate e alle varie punizioni) lasciati a marcire a Barbados. E Olaudah Equiano, il bambino undicenne arrivato traumatizzato in quell'isola nel 1756 e da lì trasferito a Point Comfort. E i 132 affogati dello Zong, nel 1781...

Anni dopo, un altro inizio entra in relazione (triangolare) coi precedenti: ri-trovato e valorizzato quando, in occasione del *Second World Festival of Black and African Arts* tenutosi a Lagos, in Nigeria, nel 1977, Marshall incontra per la prima volta “in a direct line almost with tiny wallflower Barbados, the colossus of ancestral Africa, the greater portion of my tripartite self that I had yet to discover, yet to know” (163). Nonostante che la delegazione americana di cui Paule fa parte si dimostri disorganizzata e divisa tra diverse correnti, l'accoglienza da parte degli Africani è calorosa. Un lungo applauso, in cui la “displaced child” percepisce una buona dose di senso di colpa e di dolore per “the old shameful footnote of history” (159) di cui loro stessi sono stati responsabili, la porta a pensare “All's forgiven” (160). Soprattutto, ora impara che la sua genealogia eccede i limiti delle Americhe. Qualcuno individua la sua perfetta somiglianza con una zia appartenente al popolo Bemba e l'euforia della scoperta di una comunanza con l'intero continente fa sì che

Paule si riprometta di tornare qui, dove sente di poter stabilire non tanto un'origine fondante quanto un altro indispensabile, possibile inizio. Su questo nuovo avvio dell'io oggetto del ricordo si sospende il cammino intellettuale, il metodo triangolare del *writing self* (l'io che scrive “io”). Ma le sue ultime parole, quelle che concludono il testo, ribadiscono che il romanzo e il racconto sono il suo amore primario. E come potrebbero esserci dubbi? Nel corso del *memoir* abbiamo appreso che, quando aveva appena dodici anni, cocciuta, propensa a far di testa sua, Pauline (che un anno dopo avrebbe scelto di chiamarsi Paule, con la *e* finale muta) si sarebbe recata in una biblioteca a chiedere un elenco di autori neri. A diciassette anni avrebbe già cominciato a scrivere, di nascosto alla madre che non vedeva di buon occhio la sua passione per i libri, quello che sarebbe diventato il suo primo romanzo. Ma c'è di più. Il racconto verbale è infatti inaugurato e supplementato dalla fotografia-ritratto di copertina, che presenta una bambina nera di quattro anni, vestita impeccabilmente di bianco, seduta davanti a un tavolino. Sopra c'è un libro aperto, su cui lei posa le mani intrecciate. Quello che colpisce è lo sguardo, per niente impaurito, anzi inquisitivo, con cui la piccola, senza l'ombra di un sorriso, sfida l'obiettivo e la sua stessa messa in posa. Dunque, nella potenza singolare e autonoma di questa immagine visuale, nell'espressività immobile della sua forma muta che contiene e trattiene l'azione futura, va individuato il vero inizio di Paule Marshall – l'evento che avvia la sequenza dell'autobiografia dell'artista. ▬

**William Boelhower**

Marcus Rediker, *The Slave Ship. A Human History*, New York, Penguin, 2007, pp. 355

.....  
Once Europeans became hooked on sugar, particularly in the eighteenth century, the slave trade began to flourish and an Atlantic triangle connec-

ting Europe, West Africa, and the sugar islands of the Caribbean was established. The main vehicle for all this – the plantation system, the carrying of millions upon millions of captive Africans to the Americas, the rise of the capitalist system – was the slave ship. In his recent book *The Slave Ship* Marcus Rediker mentions by name some ninety-nine slave ships and often recounts facts and incidents about them as one would expect a narrative historian to do. But the author is not a narrative historian here, nor is he really talking about ships. Instead, he has chosen to examine “the slave ship itself” – as “a human history” – and this is a more difficult project altogether. The agenda announced in the book’s title explicitly tasks the author with having to invent his own poetics of history. The point is, Rediker is not interested in using the slave ship in order to get at what is behind, beyond, or around it. Rather, he handles it as a material system in and of itself; and this visual apparatus, which for the author is intensely iconic, is not merely one image among many. It is exceptional. We might even say that the slave ship is to the eighteenth century (the golden age of the slave trade) what Auschwitz is to the twentieth. Both morphologies embodied a system of absolute terror and negativity. Both condensed and epitomized the radical horror of their day.

By treating the slave ship as just one more image in a narrative series, historians have failed or chosen not to confront its radical import as “a small wooden world” (186). As a result, Rediker notes, “The slaver is a ghost ship sailing on the edges of modern consciousness” (13). This neglect is not only surprising but it may also suggest the unwillingness or even the inability of historians to deal with it as an object within their disciplinary purview. The slave ship as “a world unto itself” (3) seems not to be a matter for history as it has been taught in the academy. There are levels of reality, and some of these levels are above – and others below – the concerns of professional history writing. In fact, Rediker himself invokes the

aid of ethnography (12), although what really needs to be acknowledged here is much more: namely, the slave ship as an intolerable or unrepresentable image and an unspeakable scenography that goes beyond the power of language to bring it into presence. As the author points out in his closing chapter, the printing and circulation of the diagram-image of the slave ship *Brooks* was the single most effective tool in bringing an end to the slave trade. When people saw how hundreds of Africans were packed spoonwise on stacked platforms and decks in the dark maw of this ship, they were simply horrified (309). In his *Introduction*, Rediker himself confesses that his study of the slave ship has forced him to deal with events, situations, practices, and spaces which are “painful” and “unthinkable.” And then he adds, “There is no way around this, nor should there be” (13). Herein lies what is perhaps the most cogent explanation for why historians before Rediker have shied away from the slave ship as an object of research – the order of violence and terror is best left to the truth of fiction, or a different poetics of history.

In short, on board the slave ship the known order of *mimesis* no longer held. In the words of William Wilberforce, a leading abolitionist, “So much misery condensed in so little room is more than the human imagination had ever before conceived” (Rediker, 327). As Rediker notes, the “transition [from shore to the slave ship] turned to transformation” (106). This crucial moment has come to be known as the “door of no return” (106); and it is this unique transformative process, which took place on board the ship, that the slavers sought to hide (12). As we know, for hundreds of years, they were successful in denying the violence, suffering, terror, and death that took place within the slave ship’s bowels. How could that be? And how could we have continued to ignore what exactly took place there for so long? Of course, there are some things a culture does not want to know about itself; or knows but does not want to understand or publicly acknowledge. And

certainly, it also has to do with developing a specially designed poetics of history, one that can deal with the realms of darkness and terror that the slave ship essentially embodied. It seems to me that Rediker does develop a poetics commensurate with his object, and this poetics is based on what we might call felt history. Here, then, lies Rediker’s wager: he has set for himself the task of reading the diagram-image of the slave ship – in particular the *Brooks* – in depth, with the aim of speaking about the excess (the “too much”) that makes it intolerable. As Gloucester says in Shakespeare’s play *King Lear* after having his eyes gouged out, “[T]hose who have not felt will not see.”

In choosing the slave ship as his research object, Rediker, too, has seen the need to organize his investigation around a visual image-diagram, one that obviously embodies but only alludes to the levels and effects of mass suffering and despair that lay within it. Even though what happened on board the slave ship exceeds thought and the expository capacities of the ordinary norms of *mimesis*, the author still must heed the language of moaning, crying, singing, praying, and dying in order to come into contact with the barely veiled mass of suffering human beings chained below deck. Not only is there “too much” to know, but in this case, where history is strictly intertwined with testimony, objective knowledge alone is simply not enough. As Rediker insists, it is time we know the slave ship subjectively as well. In effect, he wants his readers to become intimately acquainted with “the slave ship’s pervasive and utterly instrumental terror, which was its defining feature” (8). It is above all this order that Rediker exposes, and he is able to do so by deploying a poetics of history based on two strategic moves. As an anatomist, Rediker systematically dissects and textualizes the material conditions and status of all the people on the ship (African captives/slaves, the crew, the officers, the doctor, and the captain himself) and the hierarchical relationships among them; at the same time he also dissects and textualizes the slave ship

itself as a *parvus mundus* (microcosm) that assumes the form of an anatomy theater as terror is spectacularized by the ship's captain and crew. By binding together narrative analysis and iconic image in one historiographical practice, Rediker presents us with a comprehensive presentation of terror. In a poetically bold move, Rediker turns the incipit of his study into a remarkable account of an anonymous African woman – an “every-woman” – from Bonny who has been taken captive and is now being brought to the slave ship that will open to her “the door of no return.” We know that this scene of transport must have happened millions of times; but the point is another, for the woman's experience is already below the level of normal historical evidence. What Rediker seeks to do is plunge us into a single terrorized human consciousness that suddenly finds itself in the dark bowels of a ship with nothing to lose. She has become mere bare life or, if you will, common humanity: *the woman; the slave ship*. The intention is to render an expressive truth that will bring the hidden into consciousness and make us recognize the order of absence – the felt history – that the image-diagram of the slave ship *Brooks* contains as a lack. In short, Rediker's poetics of history combines a radical attention to the slave ship's subjective level of suffering and cruelty with a comprehensive analysis of its various operating systems.

Rediker writes a powerful concluding chapter on the famous image-blueprint of the slave ship *Brooks*. In the London edition of the *Brooks* manifesto (which the author includes in his book along with other iconizations of it), we have seven sectional views of the ship – titled “Plan and Sections of a Slave Ship” – as well as a “Description,” and the two modes (image and verbal exposition) work in tandem to provide a “scientific approach to the *Brooks* in all respects” (317). It is precisely this sectional and scientific *esprit de système* that Rediker deploys throughout his anatomy. In the many lead-up chapters to the one on the *Brooks*, the author studies the slave ship itself:

its size, stowage capacity, apartments, the arrangement of the decks (the hold, the lower deck, the main deck, the captain's quarters, the barricado, the cannons, and so on), the ship's social organization (its class structure), and its various methods of terror. It comes as no surprise, therefore, that the form of his narrative is determined by spatial and not linear analysis. What Rediker has set out to do is to expose the slave ship as a total system (a small wooden world), and, like the ship itself, this involves him in a topological analysis in which the superpositioning of the ship's various levels determines the critical unfolding of his anatomy. One of the systems he examines is the hardware of terror used to maintain control over the African slaves as well as the crew; with meticulous thoroughness he discusses such instruments as the iron collar, branding irons, shackles, manacles, thumbscrews, the ever present cat-o'-nine-tails, and the gruesome *speculum oris*. This arbitrarily administered hardware, along with sixteen hours a day in the dark hold of the ship led to the “systematic annihilation of individual identity” (339), Rediker tells us.

But Rediker would have us know that the African captives were not only passive victims; they also resisted, conspired, sang in their native tongues, went on hunger strikes, chose to commit suicide or jump over the side of the ship, and whenever possible rose up in revolt. They also learned how to survive. Thanks to Rediker's book, we now have both an objective and a subjective knowledge of the eighteenth century's most infamous image. The anatomist Robert Burton wrote, *Ubi dolor ibi digitus*. This proverb serves as a fitting motto for Rediker's anatomy of the slave ship. Henceforth it will be impossible to ignore the horrors that took place on slavery's main transport vehicle, which is now truly an intolerable image. ▬

Sara Florian

Kei Miller (ed.), *New Caribbean Poetry. An Anthology*, Manchester, Carcanet Press, 2007, pp. 158

.....

Quest'antologia di poeti caraibici, o meglio, come sottolinea l'editore nell'introduzione, di “nuovi poeti caraibici”, raccoglie l'opera, in inglese, di otto autori emergenti provenienti dall'arcipelago caraibico: Delores Gauntlett, Christian Campbell, Shara McCallum, Tanya Shirley, Ian Strachan, Jennifer Rahim dai Caraibi anglofoni; Loretta Collins Klobah da Porto Rico, Caraibi ispanofoni, e Marilène Phipps-Kettlewell da Haïti, quindi dai Caraibi francofoni. Il giamaicano Kei Miller, anch'egli giovane poeta, colloca l'inizio della letteratura caraibica ai primi del Novecento e riconosce l'ineluttabile contributo di Derek Walcott e Kamau Brathwaite nello sviluppo della poesia caraibica contemporanea, osservando come le loro opere, spesso contrapposte dalla critica, invece mostrino forti punti in comune, sebbene uno sia più vicino alla tradizione europea e l'altro a quella africana.

L'haitiana Marilène Phipps-Kettlewell apre la raccolta. Miller associa la sua produzione a quella di Walcott, ma soprattutto a quella di Lorna Goodison. Questi tre poeti sono anche pittori, e Phipps-Kettlewell condivide con la Goodison un senso di spiritualità, la freschezza del linguaggio, e l'utilizzo conscio di sintassi e lessico creoli – nel caso specifico, il creolo haitiano, o *Kweyòl* –, tutti elementi che nella sua opera sono collegati a un costante dialogo con Dio, come in *Sanctuary*, dove la spiritualità rivela un santuario d'amore. La sua poesia ha peculiarità indigene perché trova ispirazione dalla sua gente, dal linguaggio e dalla terra stessa, come in *The Christ is Born*, dove ogni uomo è un'isola e rappresenta l'isolamento e l'insularità dell'arcipelago, o in *On a Cross*, in cui il dolore della poetessa assume valenza universale. Le poesie che Miller ha qui selezionato sono prese dalle sei raccolte di Phipps-Kettlewell, che si è cimentata anche con racconti brevi.

A seguire, la giamaicana Delores

Gauntlett, che ha pubblicato due raccolte di poesie, e provenendo dal laboratorio di poesia di Wayne Brown (poeta e romanziere di Trinidad, da decenni in Giamaica), scrive versi che, secondo Miller, echeggiano il formalista americano Robert Hayden, da cui hanno preso l'uso quasi regolare del pentametro giambico. I temi a lei cari aleggiano attorno alle credenze religiose caraibiche, come in *Pocomania*, a eventi legati alla storia della sua isola, come il peggior disastro ferroviario giamaicano descritto in *Kendal Crash – 1957*, dove un treno, fantasmatico, scompare nella nebbia portando con sé indifferente-chiunque, a prescindere dalla classe sociale a cui appartiene, oppure si ispirano ad eventi personali come in *A Song for My Father*, poesia dalle note intimiste, dove il padre scompare nella natura dolcemente come il canto di un usignolo o la fragranza di foglie di pimento.

Christian Campbell è uno scrittore delle Bahamas e nella sua poesia cerca di combinare stili diversi e voci che provengono dalla tradizione caraibica. Esempio lampante evidenziato da Miller è l'archetipo della figura della nonna, o *grandmummy*: in *Twilight*, la figura matriarcale dagli occhi di Carib descrive una scena domestica in cui il poeta, negli stivali del nonno, cammina nel cortile fangoso, tra i polli, per raccogliere frutti maturi; mentre in *Moruga* l'io poetico intraprende una ricerca delle origini trinidadiane, descritta con frammenti di *patois* e spagnolo. Altra figura suggestiva dei versi di Campbell è il "Rasta in affitto" di *Groove*, poesia in creolo che descrive la vita e le peripezie di un Rasta, il cui *patwa* è alternato da un marcato accento di Oxford, alternato a ritmi jazz della poesia *Rudical*, *Derek Bennett, killed by the police*, in cui i versi, grafici e ripetitivi, ricordano il *Sycorax Video Style* di Brathwaite.

Come Campbell, la portoricana Loretta Collins Klobah non ha ancora

pubblicato alcuna raccolta di poesie, benché entrambi siano stati segnalati in certami poetici. Collins Klobah scrive in inglese inserendo spesso frasi e parole in spagnolo, o *span-glish*, e in *patois*, come in *El Velorio*, *The Wake*, *Going Up*, *Going Down*, o *Novena a La Reina Maria Lionza*, tutte poesie piuttosto lunghe, che articolano la realtà portoricana all'interno di un più vasto scenario caraibico, dove la politica, le religioni, i balli, i problemi sociali acquistano spessore grazie alla loro contestualizzazione. Le sue poesie rispecchiano i suoi spostamenti, infatti Klobah ha vissuto in Giamaica, a Londra e Toronto, e nelle sue poesie guarda indietro ai Caraibi, ricercando le proprie origini.

Similmente a Collins Klobah, la giamaicana Shara McCallum guarda ai Caraibi dagli Stati Uniti. Originaria della Giamaica, McCallum vive e lavora in Pennsylvania ed è autrice di due raccolte di poesia. Miller ricorda come lo stile della McCallum sia stato considerato più vicino a quello di Walcott che a quello di Brathwaite, seppure usa il *patwa* giamaicano, come in "from jack mandoora me no choose none", in cui parole sparpagliate sulla pagina acquistano il senso di un'antica storia di Anancy, il ragno racconta-storie di tradizione africana, mentre la nostalgia di cui è carica la sua esperienza diasporica emerge dalla sua *The tragedy of the mermaid*, in cui una sirena si spoglia delle proprie squame e si libera delle conchiglie per assumere delle vesti diverse da quelle originarie, native, al tempo stesso impedendo ad un oceano nostalgico di fluire dai propri occhi.

Tanya Shirley, giamaicana come la McCallum, come lei ha studiato con la poetessa di Grenada Merle Collins presso la University of Maryland, e, altra affinità, anche lei impiega il *patwa*, sebbene in un modo più diretto, ad esempio in pezzi dialogati, come in *Sunday Ritual*, dove la poetessa dice di parlare il creolo alla

mobilia per non scordarlo, o in altre poesie legate a temi di carattere religioso come *My Christian Friend*, in cui paragona la Bibbia ad "un buon libro di poesia".

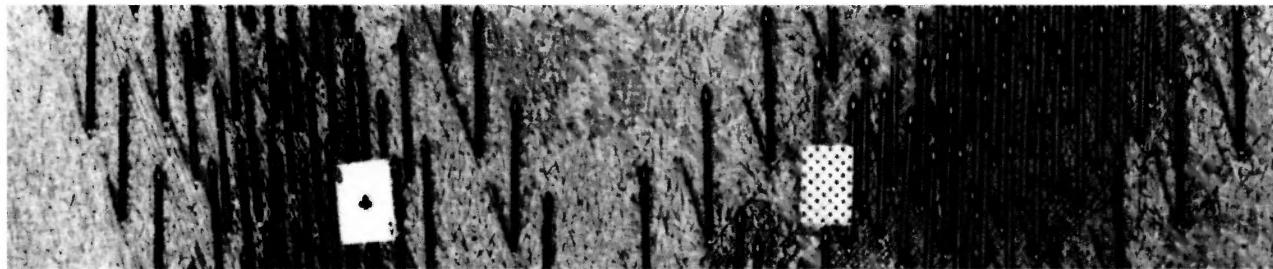
Ian Strachan è uno scrittore delle Bahamas e la sua tecnica è innovativa come quella di Brathwaite in *The Arrivants*. Ciò è evidente in poesie come *gods and spirits are summoned through the portal divine*, e *Mae Hanna, Grandmother*, in cui colonne di parole o frammenti di discorsi si alternano a ripetizioni, sequenze di suoni, o esclamazioni in caratteri di forme e dimensioni diverse, finalizzati a rendere l'oralità sulla pagina. Nella poesia 'All Blues': *Miles Davis Quintet* si riconferma l'importanza, grazie a Brathwaite, del jazz e del blues nella poesia dell'area.

Jennifer Rahim, infine, è una scrittrice di Trinidad che ha pubblicato tre libri di poesia (recentissima è l'ultima raccolta uscita nell'aprile 2009 e intitolata *Approaching Sabbaths*) e un romanzo. La sua voce, sebbene non impieghi in modo sistematico il creolo di Trinidad – eccezion fatta per *Lady Lazarus in the Sun* o *Miss I-Tired*, in entrambe le quali ci sono riferimenti religiosi – è riconoscibilmente caraibica. E dalle sue liriche emerge un gusto peculiarmente trinidadiano, come nelle poesie *The Mango* o *A Grandfather Sings*, in cui sono forti i riferimenti alla presenza indiana nell'isola.

La raccolta quindi, rende conto di diversi autori e autrici che vivono ai Caraibi, o che li evocano dai loro diasporici luoghi d'esilio. Come Miller stesso riconosce, questa snella antologia non pretende di rendere conto della produzione poetica dell'intera regione, ma piuttosto di fornire esempi significativi di nuove voci che, pur nell'eterogeneità di ritmi, immagini e di sensazioni evocate, si alzano in un unico accordo attestando la peculiare coesione della loro matrice culturale. ▸



# india e pakistan



**Esterino Adami**

Aravind Adiga, *The White Tiger*, London, Atlantic Books, 2008, pp. 321 [La tigre bianca, trad. italiana di Norman Gobetti, Torino, Einaudi, 2008, pp. 235] Aravind Adiga, *Between the Assassinations*, London, Picador India, 2008, pp. 288

Se il nome di Aravid Adiga è ormai balzato agli onori delle cronache letterarie a seguito dell'assegnazione del prestigioso Man Booker Prize 2008, un mistero forse più modesto intreccia i percorsi creativi ed editoriali dei due volumi: mentre *The White Tiger* viene presentato come entusiasmante romanzo d'esordio, in realtà pare, secondo alcune riviste indiane come *Outlook*, che l'opera prima del giovane scrittore e giornalista, formatosi in Australia, Stati Uniti e Gran Bretagna, sia *Between the Assassinations*, i cui diritti furono acquistati da Picador India ma la cui pubblicazione venne inizialmente posticipata. A prescindere dalle decisioni editoriali e di mercato che determinano la circolazione di nuovi romanzi, è importante sottolineare il valore e la qualità dei due testi, che in qualche modo condividono certi temi o punti di vista. Il narratore di *The White Tiger* è un abile arrampicatore sociale, scaltro e per certi versi enigmatico, il quale attraverso la sua scrittura epistolare, indirizzata al Primo

Ministro cinese Wen Jabao, offre uno sguardo critico sulle metamorfosi dell'India contemporanea, gigante dell'economia globale fotografato nell'atto di emergere sullo sfondo di una società variegata e molto spesso contraddittoria. *Between the Assassinations*, invece, è strutturato come una raccolta di racconti, il cui livello storico si colloca fra due eventi cruciali, cioè i mortali attentati contro Indira Gandhi (31 ottobre 1984) e Rajiv Gandhi (21 maggio 1999). Pur non avendo un effetto diretto nello sviluppo narrativo dei racconti, i due momenti diventano segni di passaggio, punti di riferimento in un vivace contesto postcoloniale.

Significativo l'incipit di *The White Tiger*, in cui la voce narrante rivolgendosi al primo ministro cinese sottolinea il retaggio postcoloniale che – ontologicamente, verrebbe da dire – caratterizza in maniera precipua la cifra identitaria dell'individuo indiano: "Sir, neither you nor I can speak English, but there are some things that can be said only in English" (p. 3). Un rigetto di responsabilità culturale? Un riferimento all'egemonia del centauro angloamericano? Non proprio, o perlomeno non solo: le sferzate dell'autore agli sconvolgimenti dell'economia globale, sinteticamente rappresentata dai *call centres* che proliferano in maniera incontrollato per tutta l'India, come filiali per l'*outsourcing* destinato ai paesi occidentali, in realtà presentano più scale di riferimento, affiancando a una

denuncia della corruzione più volgare e crudele – superbamente raffigurata attraverso una serie di metafore zoomorfe che raffigurano i notabili del villaggio di Laxmanagarh come "the Buffalo, the Stork, the Raven, the Wild Boar" – una più profonda analisi di stampo sociologico, quando il singolo è chiamato a fare scelte nella propria vita.

L'India che Adiga presenta è scissa in due mondi opposti e contraddittori, in un difficile equilibrio fra tradizione, religione, appartenenza etnica e nuovi poteri, che quasi si fondano su una perpetuazione di schemi coloniali: "Please understand, Your Excellency, that India is two countries in one: an India of Light, and an India of Darkness" (p. 14). Tale binomio di immagini serve a sezionare la realtà indiana, per denunciarne le fortissime disuguaglianze economiche e sociali, in particolare attraverso la parabola di Balram Halwai, la cui metamorfosi sociale e personale – il suo cognome fa riferimento a una umile casta dei pasticciere, ma arriverà poi ad assumere l'altisonante pseudonimo di White Tiger, quando fonderà una compagnia di taxi privati a Bangalore – è intrecciata finemente con il complesso rapporto di sudditanza e ostilità nei confronti del proprio capo, Mr Ashok, un brillante uomo di affari, appena ritornato dall'America con tanto di moglie occidentale, che si svilupperà poi con conseguenze fatali. Il senso profondo della relazione che si instaura fra

*master e servant*, ancora oggi un importante pilastro delle strutture sociali del mosaico indiano, viene osservato dall'autore in tutte le sue forme e sfumature, quasi come fosse una dimensione patologica che paralizza l'individuo. Con un'altra metafora animale, Adiga sottolinea che "99.9 per cent of us are caught in the Rooster Coop just like those poor guys in the poultry market" (p. 175). Il romanzo è contraddistinto da un sviluppo a ritroso – Balram ricostruisce il suo percorso di crescita e trasformazione nelle lettere destinate a Mr Jabao – e offre un'architettura tematica decisamente ampia e variegata. Dovendo estrarre almeno un paio di questioni, mi soffermerei sulle considerazioni relative allo scenario socioeducativo dell'India contemporanea, in cui l'inglese inteso come lingua di prestigio e motore per scalate sociali funge ancora da spartiacque fra le classi e gli uomini. Il sistema scolastico, infatti, pare incapace di fornire un'adeguata preparazione, limitandosi piuttosto a inculcare nella testa dei giovani studenti una miscela disordinata di nozioni varie, spesso impastate da un certo orientamento culturale o ideologico:

sentences about politics read in a newspaper while waiting for someone to come to an office, triangles and pyramids seen on the thorn pages of the old geometry textbooks which every tea shop in this country uses to wrap its snacks in, bits of All India Radio news bulletins, things that drop into your mind, like lizards from the ceiling, in the half-hour before falling asleep (pp. 10-11)

Altrettanto significativo mi pare il riferimento, velato ma consistente, al ruolo della poesia, come forma d'arte e di cultura universale, nonché strumento di crescita personale e collettiva, anche se troppo spesso viene deturpata dall'indifferenza o superficialità dell'uomo moderno. Per il giovane protagonista, quindi, il mercato di libri usati di Darya Ganj, nel cuore della vecchia Delhi, rappresenta "one of the wonders of the world" (p. 252), non solo un enorme deposito di conoscenza e cultura, ma anche una successione stratificata di esperienze

umane e intellettuali, ormai in pericolo di estinzione:

some books are so old that they crumble when you touch them; some have silverfish feasting on them – some look like retrieved from a flood, or from a fire. Most shops on the pavement are shuttered down; but he restaurants are still open, and the smell of fried food mingles with the smell of rotting paper (p. 252)

Inoltre, la convizione di Balram è che i cinque più grandi poeti della storia siano di origine musulmana – cita ad esempio il celebre Mirza Ghalib, e i suoi raffinati *ghazal*, componimenti d'amore – forse per suggerire, provocatoriamente, che vi è di più oltre all'immagine stereotipica del musulmano intabarrato e incolto, sempre incline a progettare attentati mortali. Al di là del clamore e delle luci della fama che avvolgono il mercato dell'editoria globale, quindi *The White Tiger* possiede un notevole senso di introspezione, permettendo l'accesso a un composito incastro di temi e forme.

L'altro testo di Adiga è strutturato come una raccolta di racconti, slegati tra loro ma che condividono una comune ambientazione, l'immaginaria Kittur, che si erge sulla "south-coast, in between Goa and Calicut, and almost equidistant from the two" (p. 1). Il groviglio narrativo che segue le vicende degli abitanti di questa "città invisibile", per dirla alla Calvino, è frammezzato da brevi note di carattere quasi turistico o storiografico, che illustrano i luoghi più significativi, come la Cathedral of our Lady of Valencia, il Salt Market Village, la St. Alfonso's High School. Ma non si tratta semplicemente di un bazar etnografico, retaggio delle diverse influenze coloniali, ad uso dello sguardo voyeuristico del lettore/turista occidentale, ma piuttosto si ricollega a un senso di personificazione dei posti, di un legame fra città e abitanti, in cui lo spazio è specchio profondo delle singole identità, come già avveniva nella Malgudi di Narayan. L'autore presenta quindi una curiosa galleria di personaggi, mentre la dimensione temporale che distanzia i due attentati citati dal titolo

lo permette di riflettere su diversi momenti della storia indiana recente. Il simpatico e sfortunato "Xeros" Ramkrishna, una sorta di artigiano del libro dedito a fotocopiare, impaginare e rilegare testi, soprattutto quelli di difficile reperimento o comunque messi all'indice dal pubblico giudizio (i titoli vanno da Karl Marx a *Mein Kampf*), è costretto a subire la brutalità della polizia quando sulla sua misera bancarella, nei pressi di Lighthouse Hill, viene trovata una copia di *The Satanic Verses*. Le sue azioni non sono dettate da progetti culturali sovversivi, ma sorgono dal rispetto e la fascinazione per i libri, e quindi per le idee, il pensiero, la cultura: "he cannot read English, but knows that English words have power, and that English books have aura. [...] He looks at the face of Kahlil Gibran, poetic and mysterious, and he feels the mystery and poetry" (p. 46). E quando i poliziotti, nell'indifferenza del suo avvocato, arrivano a fratturargli le gambe per dissuaderlo a vendere il fatidico "libro proibito" di Rushdie, la sua missione continua attraverso la figlia: si tratta di una reazione pacifica, anzi forse la risposta migliore, alla violenza dell'uomo incapace di ampliare la propria prospettiva e curiosità intellettuale. Altro luogo rilevante nella frastornante topografia di Kittur è ovviamente la stazione ferroviaria, servita anche dal Madras Mail e dal West Coast Express, dove Ziauddin, un giovane *coolie* musulmano (cioè un facchino) nota l'incidere di treni militari, in un periodo di silenziosi accenni di turbolenze sociali. Il ragazzo è fiero delle proprie origini, essendo un Pathan, cioè un membro di quelle comunità tribali di origine iraniana, Pashtun o Pukhtun, stanziate particolarmente in Afghanistan e Pakistan, ma presenti in misura minore anche in India. Di religione islamica, servono anche nell'esercito coloniale e ancora oggi sono orgogliosi custodi di un'eredità culturale forte, tanto che il protagonista vanta le antiche origini: "I'm a Pathan! [...] From the land of the Pathans, far up north, where there are mountains full of snow! I'm not a Hindu! I don't do hanky-panky" (p. 8), e anche un glorioso

passato: “We came here and built the Taj Mahal and the Red Fort in Delhi and so you don’t dare treat me like this, you son of a bald woman, you-” (p. 9). Il racconto, infatti, incardina i complicati rapporti delle comunità islamiche sullo sfondo induista e multiculturale dell’India moderna, talvolta con echi di miraggi di rinascita anche attraverso il terrorismo, in particolare quando un misterioso straniero tenta di arruolare fra le file della sua banda Ziauddin, che però riesce poi a sottrarsi da meccanismi che gli paiono indecifrabili e alieni.

La sfera politica, invece, viene tratteggiata nelle altisonanti discussioni sui concetti ideologici delle formazioni politiche marxiste, atte a risollevare le masse illetterate nel miraggio di una rivoluzione democratica. La parola chiave più volte menzionata, anche con sfumature ironiche, è dialettica, un caposaldo del pensiero politico che tuttavia spesso rimane incompresa dai contadini dei villaggi indiani, anche quando Comrade Thimma e Murali cercano di aiutare una donna appena rimasta vedova a causa di un incidente sul lavoro occorso al marito, la quale pare accettare passivamente un’esistenza fatta di ingiustizie e sgoiugazioni. Il cinquantacinquenne Murali, in realtà, aveva nutrito e ancora medita l’aspirazione a diventare scrittore, a plasmare la materia narrativa e le sue metafore di vita:

He saw a boy cycling furiously, with a block of ice strapped to the back of his bicycle. He had to make it in time before the ice melted; it was already half gone, and he had no aim in life but to deliver the rest of the ice in time. A man came with bananas in a plastic bag and looked around; there were large black spots on the bananas already, and he had to sell them before they rotted. All these people gave Murali a message. To want things in life, they were saying, is to recognize that time is limited. (p. 273)

Se il corso della storia pare travolgere le ideologie del passato e oscurare i simboli della politica – un poster di propaganda sovietica pare quasi magicamente animarsi (“the proletariats climbing up to heaven to overturn the gods began to melt and chan-

ge form”, p. 278) – attraverso il personaggio di Murali emerge un intreccio di riflessioni di carattere politico, sociale e personale, nella combinazione o incompatibilità fra sentimenti privati (l’uomo si scopre innamorato della sfortunata e ritrosa vedova) e rigore morale (la ferma convinzione di una visione politica ben definita), nel dilemma del dubbio.

In conclusione, il libro, che pare recuperare una finezza di scrittura che già segnava le pagine del Rushdiano *East, West* (1994), è pregno di una forza narrativa notevole, nel suo tentativo di rappresentare un frammento del mosaico umano e culturale dell’India, attraverso il tempo e lo spazio, l’ironia e il tono comico, il drammatico e il senso storico. Kittur, quindi, è ormai ufficialmente sulla guida delle città immaginarie degli scrittori, accessibili a tutti i lettori e meta assolutamente da non perdere! →

## Luisa Pellegrino

**Altaf Tyrewala, *No God in Sight*, Mac Adam Cage, San Francisco, 2007 pp. 209**

.....

*No God in Sight* arriva direttamente da quella Bombay descritta da Rushdie nei *Satanic Verses*, come una bocca famelica, sempre aperta, una *glamorous leech* che assorbe linfa vitale da ogni essere che la compone. Nel suo romanzo d’esordio, Altaf Tyrewala, nato a Bombay nel 1977, laureato in economia negli Stati Uniti e rientrato recentemente a Mumbai, racconta il vivere quotidiano nell’umorale Bombay-Mumbai, città con un piede nel passato e l’altro completamente immerso nelle nuove dinamiche di una metropoli in pieno sviluppo. Parla di quell’India che egli stesso ha definito, durante il convegno “L’odore dell’India”, tenutosi a Torino nel gennaio 2008, “an absolute masterpiece of a nation”, perché “outrageous, imperfect, impossibly tragic and vile, of course, but always lyrical and dynamic”<sup>1</sup>, così difficile da fermare sulla pagina scritta, proprio perché in costante mutamento.

Tyrewala costruisce il suo romanzo attraverso una serie di 40 monologhi legati l’uno all’altro da un filo rosso che unisce medico-paziente-moglie-figlio-insegnante e così via, in una sorta di girotondo Schnitzleriano che si chiude là dove era cominciato: lo squallido ambulatorio di un medico abortista. L’autore fa parlare un intero mondo, fatto di mendicanti, insegnanti, poeti, medici, eunuchi, terroristi, nel tentativo di dare voce a un’eterogenea moltitudine di vite, ognuna alla ricerca del proprio spazio in una città che conta 18 milioni di abitanti, il 54% dei quali vive nelle circa 2000 baraccopoli concentrate nell’8% dell’area urbana<sup>2</sup>. È un’umanità senza voce quella cui Tyrewala dà la parola. I monologhi si susseguono l’uno all’altro tutti con lo stesso identico tono. La lingua è fatta di frasi brevi, una lama che, attraverso tagli netti, incide le pagine con parole scelte con cura. I monologhi scritti in prima persona sono interrotti, a volte, da una terza persona che interviene quasi senza che il lettore noti il cambiamento. Ogni personaggio racconta della propria vita, ignaro del passaggio di testimone successivo; impegnato in un dialogo con se stesso, o in una sorta di lunga litania, una preghiera indirizzata a un Dio che non sembra essere in ascolto.

A livello tematico l’autore suggerisce spunti di riflessione sui temi più diversi, quali ad esempio, la solitudine e lo straniamento causati dalla modernità e simboleggiati dal ronzio di un televisore, costante rumore di sottofondo a riempire il vuoto della casa della poetessa Khwaja. E, ancora, la ricerca di un cuore e di un’identità, sul web, 24 ore al giorno, del giovane Ubaid; il rapporto con i paesi occidentali, gli Stati Uniti in particolare, esemplificato nella figura di un venditore porta a porta di assicurazioni, al quale viene spesso risposto: “don’t corrupt us with this American mania for surety”. Infine, il problema dei matrimoni combinati, della costante frattura fra tradizione, religiosa in primo luogo, e modernità. La povertà e l’organizzazione dello spazio urbano, o meglio, la mancanza di spazio, sono una tematica che fa da sfondo a tutto il testo. Gran parte dei

Esterino Adami

Manjula Padmanabhan, *Escape*, London, Picador India, 2008, pp. 419

Com'è noto, i generi del *fantasy* e della *science-fiction* non risultano particolarmente praticati dagli autori indiani di lingua inglese – a parte forse alcune notevoli eccezioni come *The Calcutta Chromosome* di Ghosh – poiché vengono ancora considerati una branca “minore” della letteratura, adatta tutt'al più per lettori giovani. Il romanzo distopico *Escape* di Manjula Padmanabhan, giornalista, vignettista e autrice di testi teatrali e racconti, tuttavia, emerge per la ricchezza tematica e l'apprezzabile leggerezza testuale, in un tentativo, forse ambizioso, di contaminazioni culturali di stili differenti. Concepito in una prospettiva femminista, il romanzo è costruito come una fiaba gotica del futuro, in un paese non specificato (ma i sottili riferimenti lessicali rendono palese l'immagine dell'India), governato da una classe di crudeli generali-cloni, che ha proceduto all'eliminazione (quasi) totale delle donne. Riallacciandosi quindi a quella tradizione distopica che coniuga incubi della scienza con prospettive di genere, l'autrice delinea un mondo malato e artificiale, in cui la vita continua tramite ricostruzioni genetiche, “duplicazioni” di esseri umani o quasi-umani, nella desolante assenza delle donne, e del loro potere di generare/perpetrare la vita.

Tre fratelli chiamati rispettivamente Eldest, Middle e Youngest – nella scrittura della Padmanabhan antroponimi e toponimi sono altamente simbolici – custodiscono, in realtà, un segreto sconcertante, poiché sotto la loro protezione vi è una bambina, forse l'ultima rappresentante del genere femminile. Ma quando le condizioni del regime si inacerbiscono, la fuga verso il mondo esterno – che è sottratto al giogo della dittatura dei generali – rimane l'unica strategia da attuare, e così Menji, la ragazzina, dovrà affrontare una vera odissea, accompagnata da Youngest, visitando località come Midway e The City. La

monologhi è ambientata in *slum*, che sempre più spesso sono sovraffollate “baraccopoli” sorte agli ultimi piani di grattacieli. La tragicità delle condizioni di vita è racchiusa nelle descrizioni del vivere quotidiano in palazzi di centinaia di piani, che contano un'infinità di appartamenti, come ben indicano una serie di monologhi intitolati *flat 1401, 1402, 1403, Meanwhile on the floor above, on the floor below, flat 1404*, dove s'incrociano le vite di amanti, venditori e terroristi, tutti con il loro personale bisogno di ritagliarsi uno spazio, nel tentativo di trovare un modo per sopravvivere, in una città dove vivere sembra impossibile.

Segno che unisce e contraddistingue la maggior parte dei personaggi è la loro appartenenza alla fede islamica. La comunità musulmana di Mumbai è una delle più discriminate in città, in primo luogo per ragioni storiche: si ricordi come dalla *partition* tra India e Pakistan del 1947 e dalla distruzione della Moschea di Ayodhya nel dicembre del 1992 – alla quale seguirono una serie di attentati nel 1993 proprio a Mumbai – le tensioni intercomunitarie si siano inasprite e le politiche sociali intraprese dal governo indiano abbiano spesso rafforzato l'irrigidirsi su questioni identitarie delle diverse culture presenti nella metropoli. In secondo luogo la comunità musulmana sta diventando il capro espiatorio di ogni difficoltà che la città si trova ad affrontare nella sua crescita smisurata, come il problema dello sporco e dei rifiuti. Come sottolinea l'antropologo Appadurai<sup>3</sup> c'è una tendenza ad associare l'immagine del povero – che in questo contesto coincide anche con quella dell'individuo di fede islamica – con quella dello sporco. La maggior parte dei musulmani e dei poveri vivono effettivamente in *slum* dove le condizioni di vita e di igiene sono al massimo della precarietà. Il governo del Maharashtra, lo stato di cui è capitale Mumbai, da anni porta avanti una campagna per la “pulizia” della metropoli; pulire le strade della città significa legittimare l'eliminazione di tutto ciò che è identificato come rifiuto, il povero e il musulmano primi fra tutti. Non è un caso che Tyrewala decida, quindi, di scrivere il romanzo

dal punto di vista di questo gruppo di emarginati, che sopravvive a fatica, più di altre minoranze in città. Il romanzo di Tyrewala non è da considerarsi un atto di aperta denuncia delle condizioni della comunità musulmana di Mumbai. L'autore sottolinea in un'intervista<sup>4</sup> di descrivere semplicemente la realtà che egli meglio conosce, essendo cresciuto nel quartiere di Byculla, a maggioranza islamica, e di essersi voluto concentrare su una zona particolare, un ghetto che potesse essere rappresentativo, per metafora, della condizione generale della città. Tuttavia, il tema della divisione su base comunitaria della metropoli, della discriminazione e segregazione subita dai musulmani in particolare, è evidente in tutta la narrazione, soprattutto attraverso il linguaggio: frasi stereotipate quali “Hindustan for Hindus”, o l'idea di “sending back Muslim to Pakistan”, tipiche della retorica nazionalista hindu ricorrono frequentemente. Non è un caso che la figura del medico abortista e della sua clinica ritorni all'inizio e al termine del romanzo. Ossessionato come da un'eco della canzone *Paranoid android* dei Radiohead, da “unborn, babies (e non chicken, in questo caso) voices in my head”, egli se da un lato è emarginato, proprio per il suo praticare un lavoro socialmente inaccettabile e condannabile, dall'altro è considerato il “nadir” delle vite di chi a lui si rivolge, una sorta di Dio al rovescio che ha il potere di interrompere il ciclo di rinascite, in una città che sembra uccidere le speranze prima ancora che possano prendere forma. ▽

<sup>1</sup> Tratto da *L'odore dell'India. Scritture e narrazioni*, Serie Dost, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2008.

<sup>2</sup> The Mumbai Slum Sanitation Program for UN: [http://www.archidev.org/article.php3?id\\_article=392](http://www.archidev.org/article.php3?id_article=392).

<sup>3</sup> Appadurai Arjun, “Illusion of Permanence.” *Perspecta* 34, MIT Press (July 2002), New York, p. 44-52.

<sup>4</sup> An interview with Altaf Tyrewala, The Rediff Special/Lindsay Pereira, Dicembre 2007 <http://www.rediff.com/news/2005/dec/07spec1.htm>

geografia di questo decadente mondo infatti è costituita da pochi contesti urbani, alcuni insediamenti minori e enormi deserti, probabilmente il frutto malato di catastrofi di origine nucleare. L'identità femminile è quindi tema centrale di tutto il testo, e l'autrice non a caso sceglie come sua eroina una giovane ragazza, il cui corpo in evoluzione diventa palinsesto di cambiamenti profondi, su cui riflettere soprattutto alla luce della condizione femminile in India, soggiogata e repressa in varie forme. Nei loro folli discorsi, i generali definiscono le donne la "vermin tribe", relegandole nella zona dell'oblio e condannandole all'estinzione: "they were weak. They were unfit. They were different" (p. 289) è uno dei loro motti per giustificare la loro barbarie. Circondata da un mondo interamente androcentrico, che ha sradicato addirittura gli elementi linguistici di riferimento al genere femminile, come i pronomi *she* e *her*, o il sostantivo *woman*, ormai considerati arcaicismi privi di significato, Meiji deve affrontare la sua vera natura e imparare a conoscere e accettare il proprio ruolo, dopo un iniziale forte senso di smarrimento e sconforto.

Il corpo, nelle sue diverse declinazioni umane e artificiali, rappresenta un altro importante sottotesto del romanzo, e non bisogna dimenticare che il tema (soprattutto per quanto concerne aspetti come l'oggettificazione, la scomposizione e mercificazione del corpo) era già comparso nel testo teatrale *Harvest* (1987), in cui la scrittrice aveva trattato la questione dei trapianti illegali di organi in un'India futuristica, e genera conflitti di sentimenti, talvolta perfino con echi incestuosi. Silenziosi personaggi corollari della storia sono i *drones*, una specie sub-umana di servitori creati sinteticamente, che mi piacerebbe tradurre come "unità operative", in omaggio anche a un certo canone della fantascienza, a cui si ricollegano idealmente, ad esempio con il motivo della rivolta dei *robots* (o *drones* appunto). Questi esseri privi della parola e dell'immaginazione sono destinati ai lavori meccanici, ma quando in una *dronery*, cioè in uno dei laboratori ove vengono assemblati, il loro crea-

tore Swan, un perverso scienziato, viene trovato morto, essi paiono forse esperire o riappropriarsi di antiche sensazioni ("they cremated him in what I can only describe as an elaborate ritual" commenta Yongest, p. 33), e la loro inquietudine e i successivi episodi di ammutinamenti sono forse precursori di una certa schizofrenia che riverbera in questo mondo corrotto e devastato.

Nell'amara allegoria che l'autrice presenta, non manca un riferimento all'*ecocriticism*, una riflessione sulla degradazione dell'ambiente e gli sconvolgimenti della natura ad opera dell'uomo. Dopo il misterioso "Great Change" che, una ventina di anni prima di quando si svolge la storia, ha ridisegnato le geografie naturali e gli equilibri sociopolitici, il paese riversa in uno stato di narcolettica inerzia post-castrofe, causata da armi micidiali e scorie radioattive, illegalmente portate dall'estero. Questo radicale mutamento ha favorito poi la creazione e ascesa di una casta di generali cloni, autoriprodottisi da un iniziale paio di anonimi fratelli multimiliardari. Lo smaltimento e la gestione dei rifiuti tossici – tema su cui forse occorrerebbe riflettere meglio anche in Italia – diventano metafore del male della corruzione sociale, della prevaricazione dei più forti, nonché monito di un mondo destinato a una lenta agonia. Nei ricordi di Youngest,

it was only later, when rumours began to spread of contaminated water, genetic mutations, wildlife extinction and when the two brothers began mysteriously to multiply so that it ceased to be clear exactly how many of them there were, that we began to understand the nightmare dimensions of their so-called bold vision (p. 323)

Mentre gli studi recenti sulla genetica indicano in una qualche Eva africana la fonte dello sviluppo del genere umano, Manjula Padmanabhan sviluppa un discorso sul ruolo della donna nella società contemporanea (indiana, ma non solo), e sulle sue alchimie culturali nell'epoca dei conflitti di identità, anche nelle sfumature più controverse – il legame del tutore di Meiji verso la ragazza è

offuscato da sentimenti quasi incestuosi – mentre il piano narrativo attinge a percorsi tematici diversi, così che il romanzo può essere letto come distopia postcoloniale, *romance* postmoderno, testo di denuncia ambientale o sociale, provocazione femminista. Interessanti le strutture metanarrative impiegate: ognuno dei 45 capitoli che compongono il libro sono preceduti da un breve esergo, una citazione tratta da libri inventati, che si suppone scritti dai generali stessi con lo scopo di "ri-educare" la popolazione (i titoli di questi manuali immaginari, significativi e simbolici, spaziano da *The Generals: We are Tomorrow* a *The Principles*, a *The Generals: A Plural Life*), mentre l'asettica ideologia totalitaria del regime emerge durante brevi sezioni di un'intervista fra una giornalista del mondo esterno e un generale: un dialogo marcato quasi dalla sfera del *nonsense*, con accenni addirittura comici, se non fosse anche sottile ammonimento sulle esaltazioni ideologiche del potere che uniforma le masse ("Interviewer: Apparently you're unaware of the refugees who have successfully escaped. General: There are none. [...] Interviewer: So you deny there is anything amiss in your world? General: What we say is the only truth", p. 317, il corsivo è dell'Autrice), altro tema pungente e attuale in India, e non solo.

Il romanzo si chiude facendo già presagire un seguito: attendiamo quindi con interesse nuove storie, nuovi sogni della fantasia postcoloniale. →

**Sandra Lila Maya Rota**

**Mohammed Hanif, *A Case of Exploding Mangoes*, London, Jonathan Cape, 2008, pp. 304**

.....

The event that inspires Mohamed Hanif's debut novel is the accident that took place on 17th August 1988, when a plane carrying Pakistan's military dictator General Zia ul-Haq, some of his senior army generals and the US ambassador to Pakistan, went down in flames and left none alive.

The story goes that before takeoff some crates of mangoes were loaded onto the plane and after the crash some suspicious, phosphorus-covered mango seeds were discovered in the wreckage. Since then, there has not been any official explanation as to what caused the crash, since apparently there has not been any real investigation to identify those responsible for it. Therefore, conspiracy theories have found fertile soil, implicating at times the C.I.A., the Bhutto family, Indian intelligence, loose elements within the Pakistan Army or the Soviet Union. Hanif's novel offers an unofficial explanation and through the alternation of serious and mock episodes imagines several converging conspiracies that involve all of the above in an assassination plot. The novel is also a satire of militarism, and in the characters of cadets Ali Shigri and Obaid-ul-Ilah it is easy to trace a portrait of younger Hanif, a former Pakistan Air Force officer, now head of the BBC's Urdu Service in London. There are three murder plots – the machinations of Zia's own generals, the suspicious fruits of the title sent as a gift by Marxism-inspired *All Pakistan Mango Farmers Cooperative*, and Ali's attempt at avenging his father, a former colonel of the army who committed suicide under suspicious circumstances. These plans are intertwined with the venturing of a curse-bearing crow that during one of its journeys across the Indo-Pakistani border will be sucked up in the aircraft's engine, and last, with Zia's self-inflicted end, due to his negligence on the tapeworms that are eating his innards. All these events add up to the final, apocalyptic scene set on the aircraft, where blood-leaking Zia tries to disguise his stomachache by entertaining his guests, the pilots try to govern the crow-hit aircraft and die from asphyxiation as the VX gas in the air conditioning is accidentally released, and finally a myriad of exploded debris showers onto the ground. In the end, as throughout the whole intricate narration, it is difficult to make out who knew what; Zia's persistent questioning his Inter-Services Intelligence agent ("Who's trying to kill me

today?") makes the novel's humour even darker.

The narration builds up as the sum of the stories of its many characters, since there is no single protagonist, but rather a bizarre cast of comic vignettes, caricatures and social "types". Hanif's mordant criticism does not spare anyone on the scene and all of the characters are portrayed in parodying terms in order to hit the categories they belong to: the parade includes a sex-addict Arab sheikh, an erudite former-Maoist-turned-Marxist prisoner who now hates Maoists more than "khakis", a Ray-Ban wearing, *Top Gun* posing chief of security, Ali's roommate Obaid who is fond of perfume and silk underwear, and their hash-smoking American lieutenant. The dreaded dictator Zia comes out as an insecure, paranoid old man that the reader catches in the act of daily rehearsing his acceptance speech for the Nobel Peace Prize. His religious routine mingles with blasphemous temptation since he opens a page of the Quran every day to look for signals from the Almighty "as if it was not the word of God but his daily horoscope on the back page of the *Pakistan Times*." Passages of genuine comedy are also the meeting between Zia and his "colleague" Ceausescu with their exchange of tips on good dictatorship, the First Lady's fury as she spots a newspaper picture of her husband looking into the cleavage of an American journalist, and Zia's awkwardness in front of this woman's liberal manners. In a way, the charge that has been addressed to Hanif of having turned the dictator into a sympathetic, shaky old man is not totally unjustified.

Among the caricatures, we also come across the cameo appearance of a young bearded Saudi, who shows up at a Fourth of July party at the American embassy, in Islamabad, to celebrate the defeat of the Soviets by US-sponsored mujahedin in Afghanistan; as the party theme is Kabul-Texas, the American guests dress up in flowing turbans, tribal gowns and shalwar kameez suits, by way of ridiculous homage to the Afghan fighters. In the end the young

man, a representative of "of Laden and Co. Constructions", ignored by all of the guests and frustrated in his attempt to get attention, is saluted and swiftly dismissed by the local C.I.A. chief with a "Nice meeting you, OBL. Good work, keep it up". Still, Hanif seems to overlook US responsibilities to carry on a heavy-handed criticism of Pakistan's role as the US pet in Afghanistan.

There are shocking scenes too in the novel: one subplot is the story of Zainab, a blind woman who is to be stoned to death under Sharia law after being gang-raped; Ali himself is arrested and incarcerated without trial in a torture centre in Lahore Fort where dissidents are left in isolation for years. Still, the author never makes any claim at historical truthfulness; his is just a fictional account finely written in the vein of absurdist comedy and punchy political satire. But in a way the novel's disclaimer is its own limit since it disengages from the events narrated. Therefore, entertainment is guaranteed but Hanif's sometimes excessive humour creates a distance between the facts and the reader that in the end is amused but not completely involved nor really affected. Nevertheless, the implicit parallels with the present situation – war in Afghanistan, the US role in the area, an army man as President – give the novel its political force. What is more, some of the episodes described, like the aircraft's explosion mentioned above, are memorable. –

**Sandra Lila Maya Rota**

Daniyal Mueenuddin, *In Other Rooms, Other Wonders*, New York, W.W. Norton & Co., 2009, pp. 256

Good news is coming from Pakistan in this beginning of 2009: after the literary exploits that have seen Nadeem Aslam, Mohsin Hamid, Mohammed Hanif and Kamila Shamsie stand out as international talents in the past year, here comes

Daniyal Mueenuddin's noteworthy debut in the form of a collection of linked stories. The author explores the complexities of late 20th-century Pakistani society and culture based on class division, feudal stratification and widespread corruption, by relating the stories of members of the landowning aristocracy, land managers, and rural folk people. The pivotal character is landlord K.K. Harouni, even if he figures as the protagonist only in the title story and acts as an incidental character, if present at all, in the others; however, his influence on the world that clusters around his townhouses and estates is a constant presence in that network of social relationships whose trajectories of the high and low, rich and poor, old and new, intersect. This world is not only made of servants, handymen, cooks, and drivers attending to Harouni's properties when he is away in Lahore, but also by ascending members of the middle-class, land managers and judges, that prey on these lands and make their fortunes through corruption; on the other hand, Harouni's extended family, made of industrialists and party-goers, have abandoned the land and settled in the city or abroad in Western capitals. The interconnected stories follow the descending parable of a feudal system that is changing, the dissolution of the old ways and vestiges, through the figure of Harouni and his incapability to keep the pace with the times and his grandchildren who are secular, globalized, hard-partying, and strong-willed, and are not different from American and English youngsters. This rural world based on a feudal system that may seem anachronistic, especially if compared to its Indian neighbour, finds its explanation in the very different trajectories the two countries have taken since 1947. Almost immediately after Independence, the Congress party broke the power of the Indian landowners with the introduction of heavy taxation. This legislation was never passed in Pakistan, which continued to be dominated by its old feudal elite. Mueenuddin perfectly knows what he is writing about: born in Lahore to an American

mother and a Pakistani father, himself a member of a landowning family, he moved to the United States and, after graduating at Yale, returned to his father's homeland to help out with his family's farm under threat of requisition; he and his Norwegian wife now live and manage a farm in Khanpur. On the other hand, the other theme that is developed in parallel is that of the impossibility of a change in one's condition due to the "conservatism" of Pakistani society. Barriers of class and wealth prove in the end insurmountable; those who try to climb the social ladder find themselves cut down. Movement and change are only possible horizontally, that is, within the same class. In the title story, Husna, a servant who has managed to become the landlord's mistress, is coldly dismissed by his daughters after his death: "She had hoped that Rehana, the foreign one, the aggrieved one, would take her side – yet it was she who had pronounced the harshest words". Social rank defines the characters' identity more than anything and they are all willing to defend its confines nail and tooth; even among the servants there rules a strict hierarchy. Mueenuddin's ability at portraying the mindset and speech of the various classes comes with his great attention for detail, such that he can convey a picture with just a few touches. A man who is said to be "gentle in a bovine sort of way", is thus beautifully described: "The deep lines on his face ran in no rational order, no order corresponding to musculature or to the emotions through which his expressions might pass, but spread from numerous points. The oversized head had settled heavily onto the shoulders, like a sandcastle on the beach, after the sea has run in over it". His style has been likened to that of Joyce's *Dubliners*, Turgenev and Chekhov, Balzac and Flaubert, and not to any writers from south Asia or anywhere else in the modern world. Nevertheless, what makes them similar is not only their ability at fine characterization of people and landscape, but a strong belief in determinism and fate. So much that

Mueenuddin sometimes exceeds in forbidding his characters any status improvement: in *Saleema*, a servant who has born a child to a married man is abandoned and disgraced; she will end her days begging in the streets, "and then, soon enough, she died, and the boy begged in the streets, one of the sparrows of Lahore". The same holds for the upper-classes: in *Lily* a hard-partying girl in Islamabad decides to change her way of life after a car accident by marrying a gentleman-farmer but she will fall back on her old habits. Not even moral, let alone social, betterment is possible in Mueenuddin's world. What is more, all those who try to shrug off the burden of their social condition and past will encounter punishment: *Nawabdin Electrician* asks his master for a motorbike and for that same object of desire he will be shot by a thief; in *A Spoiled Man*, Rezak's high aspirations will take him to be beaten unjustly by the police. The author's intent to denounce "conservatism" and corruption in Pakistan where "all things can be arranged" is effective, but inexorable failure and misfortune are unrealistic. Nevertheless, this is the only objection that can be raised to the book. Despite the book's sombre epigraph "Three things for which we kill – / Land, women and gold", what makes Mueenuddin's writing fresh and witty is the humour he uses to describe class relationships and relieve the strain: a servant daring to speak her opinion is so inconceivable to her landlady that "Sarwat looked at her in amazement, as if the furniture had spoken". A real pleasure to read, Mueenuddin's literary debut is already a promising landmark for the future. ↪

**Luisa Pellegrino**

Amruta Patil, *Kari*, Harper Collins India, New Delhi, 2008, pp. 118

Per rinascere devi prima morire: la scena si apre con un salto nel vuoto,

un volo in caduta libera di due donne dall'ultimo piano di un grattacielo di Mumbai. Un precipitare che si conclude con un doppio, tentato, suicidio. Suicidio fallito, per una – Ruth – grazie a una rete protettiva, per l'altra – Kari, la nostra eroina – in una fogna, una sorta di Stige, un rigagnolo fangoso di una Bombay infernale. Così comincia la *graphic novel* *Kari* di Amruta Patil, nata nel 1979, cresciuta a Goa, diplomata alla *School of Museum of Fine Arts* di Boston e ora residente a Delhi. Scrittrice e illustratrice di talento, ha scosso la critica letteraria indiana proprio con *Kari*, suo primo lavoro, pubblicato nel 2008 da Harper Collins India, perché prima storia a fumetti a proporre il tema dell'omosessualità femminile. Difficile riassumere la trama in poche righe: è Kari in persona a raccontare la sua storia in 18 capitoli, o meglio in 18 scene (anche se non degerà il lettore di uno sguardo durante tutto il corso della narrazione). Kari, grafica pubblicitaria – che lavora a un progetto per una compagnia di prodotti per capelli, la *Fairy Tale Hair* – appartenente alla *middle-class* indiana, racconta al lettore del suo vivere quotidiano in un piccolo appartamento in condivisione con due ragazze, e i loro rispettivi fidanzati, “God have mercy on the uncoupled”. È un tono cupo quello che prevale in tutta la narrazione, intervallato da battute, sorrisi, che però sottendono a una visione piuttosto cinica e pessimistica del vivere quotidiano. Tuttavia, Kari è anche una storia di amore e di amicizia, di solidarietà femminile e compassione, quando compatire significa condividere un dolore. Non tanto le azioni, quanto invece le atmosfere evocate, i sentimenti, lo scorrere dei pensieri della protagonista reggono la struttura del racconto: “the circus isn't in my life. It's in my head” dichiara Kari. La struttura della *novel* si basa su una continua opposizione binaria tra Kari e Ruth, razionalità e sentimento, terra e aria, simboleggiate dal fango della fogna che Kari risale e dall'aereo con il quale Ruth vola verso una città sconosciuta, dopo il tentato suicidio. E, ancora, morte e rinascita. Morte rap-

presentata da Angel, amica e collega di Kari, malata terminale di cancro, e rinascita simboleggiata sia dalle due donne, sopravvissute, sia da Lazarus, ‘miracolato’ per definizione, collega di lavoro e amante fallito. Lo spazio è diviso tra un dentro e un fuori. Il dentro è rappresentato da *Crystal Palace*, il grattacielo in cui vive la protagonista, dagli interni di casa e ufficio che fanno da schermo al ‘fuori’, una Mumbai fumosa, grigia e piovosa, senza pietà, un vero e proprio organismo dotato di vita propria: “every day, the city seems to be getting heavier, and her varicose veins fight to break out of her skin”. La stessa Kari, autrice di giorno e *boatman* di notte, è lacerata a metà. La protagonista è una traghettatrice, divisa perennemente tra due sponde, in conflitto con la sua femminilità, tanto da guardarsi allo specchio e desiderare di essere Sean Penn. Traghettatrice, Caronte, inoltre e soprattutto, perché accompagnatrice dell'amica, Angel, verso la morte. Frequenti sono i richiami biblici, chiari prima di tutto attraverso i nomi: Angel, Lazarus, Ruth, unico amore di Kari. Ma anche attraverso il tema della ‘caduta’. Caduta rappresentata in primo luogo dal tentato suicidio delle due donne e, in secondo luogo, dalle ali tatuate sulla schiena di Kari, che la rendono una *falling angel*. Notevole è l'importanza data all'anatomia dei corpi che la scrittrice sottolinea anche grazie al disegno: “I wish I could detach my lungs” dice la protagonista, mentre cuore e polmoni, importanti simboli di vita, sono analizzati e mostrati senza pudore. La concezione tradizionale del corpo femminile è stravolta: Kari è mostrata nuda, in bianco e nero, una donna di vent'anni, nel pieno della sua femminilità, in bagno, che si guarda allo specchio e sogna di essere un uomo. La figura di Kari, mascolina, che si taglia i capelli dal barbiere, è controbilanciata dalla femminilità dirompente di Ruth e di Billo e Delna, le due coinquiline. L'estetica femminile è sicuramente centrale nella narrazione, anche grazie all'uso sapiente dell'immagine. Amruta Patil mescola diverse tecniche di disegno: dallo schizzo, alla fotografia, dal collage, al

disegno in bianco e nero e a colori, dalla tradizionale ‘banda’, dall'immagine incorniciata, a quella ‘al vivo’. Ma l'estetica che più stupisce il lettore è quella che filtra attraverso la parola, un'estetica del vivere quotidiano, legata al reale, che non lascia grande spazio a ideali voli pindarici; l'autrice trova una forte carica poetica soprattutto nelle descrizioni degli ambienti di casa, della *routine* ordinaria, degli oggetti che fanno parte delle piccole cose di tutti i giorni. Di gran forza poetica è caricato il capitolo intitolato *The secret lives of fruits*, dove l'autrice si sofferma a descrivere la frutta che c'è in casa: “Figs are dark creatures too, skins purple as loving bruises. A fig is hundred per cent debauched. Lush as a smashed mouth. There, I said it again: Lush”. Ciò che meravaglia, leggendo *Kari*, è come il testo abbia una sua validità, ricco com'è di simbolismo, metafore e digressioni poetiche. La struttura del racconto potrebbe reggere, infatti, senza il supporto dell'immagine, spesso un corollario che non fa che regalare un valore aggiunto al lavoro. La storia si conclude con un finale aperto, un *to be continued*, che lascia ben sperare in un ritorno di Kari e della sua sorprendente creatrice. –

**Sandra Huisman**

**Bhatia, Nandi, *Modern Indian Theatre. A Reader*, New Delhi, Oxford University Press, 2009, pp. 487**

Il volume *Modern Indian Theatre. A Reader* della studiosa indiana Nandi Bhatia pubblicato da Oxford University Press è il risultato di un lungo progetto di ricerca sulla storia e la critica del teatro indiano moderno, esso propone “important materials that supply multiple levels of engagement with the intersections of theatre, performance, nationalism, modernity, colonial histories, and decolonization.” (ix) Raccoglie trenta articoli sotto sei capitoli intitolati *History, Historiography, and The ‘Modernity’ Of Indian Theatre, Colonial*



*Influences, Nationalist Self-Expression, Interrogating The Nation From The Margins, Rethinking the Rural/Urban And Folk/Classical Binaries in Post-Independence India, Language, Myth, And Media, Statements* i quali ripercorrono la storia del teatro moderno indiano in inglese e nelle lingue regionali dal periodo pre-coloniale e coloniale a quello seguente l'indipendenza dell'India fino ad arrivare ai giorni nostri e all'influenza del teatro moderno sui media e sul cinema indiano. L'ultimo capitolo, *Statements*, ripropone il testo del *Dramatic Performances Act* del 1876 il quale regolamentava, durante l'India coloniale, la messa in scena delle opere teatrali per cui era prevista l'emissione di una particolare licenza, e il deposito di una copia dell'opera, e con cui si proibiva la messa in scena di opere le quali risultassero essere "scandalous, defamatory, seditious, obscene or otherwise prejudicial to the public interest." (p. 427) Il teatro indiano moderno nasce dall'esperienza dell'incontro coloniale e si sviluppa nella relazione dinamica con processi seguenti come il movimento nazionalista e il presente postcoloniale. I saggi scelti da Bhatia, grazie anche alla prospettiva storica della raccolta stessa, mettono bene in evidenza tali incroci. Nel 2000 Javed Mallick, in *Theatre Criticism in India Today* (2000), si era lamentato, scrive Bhatia, della povertà della critica teatrale in India. La profusione di studi critici usciti negli ultimi anni sembra invece mostrare un'inversione di tendenza. Si pensi ad esempio ai saggi di autori quali Aparna Bhargava Dharwadker, Vasudha Dalmia, Minoti Chatterjee, Nandi Bhatia, Tutun Mukherjee, Erin Mee, G.P. Deshpande, Rustom Barucha, Jakob Scrampickal, alcuni, come Deshpande, sono essi stessi autori di opere teatrali. *Theatres of Independence* (2005) di Aparna Bhargava Dharwadker è particolarmente interessante per lo studio dello sviluppo del teatro urbano contemporaneo in lingua hindi, bengali, marathi e kannada in relazione al passato coloniale dell'India. Dharwadker suddivide la storia del

teatro indiano moderno in tre periodi: quello appartenente al passato coloniale sviluppatosi a partire dalla fine dell'ottocento (Bharatendu Yug), il periodo degli anni venti (Jayshankar Yug), e il mondo contemporaneo a cui appartengono il modernismo degli anni sessanta e l'opera avanguardista degli anni novanta di autori/registri donne.

Nel saggio che apre la prima sezione della raccolta, dal titolo *Towards a Genealogy of Indian Theatre Historiography*, Rakesh H. Solomon si propone di "storicizzare" la storiografia del teatro indiano, delineando una "genealogia" della sua storiografia e individuando il ruolo svolto da specifici momenti storici nella scelta, "arrangement" e "treatment", di determinate opere e temi, nonché della lingua, discutendo in modo "cronologico" le storie del teatro scritte durante le tre grandi fasi di produzione teatrale del teatro moderno indiano, la prima fase rappresentata dall'"Orientalist theatre scholarship", la seconda fase dal 1920 al 1947, la terza dal 1947 ai giorni nostri. Tra gli autori di storie del teatro indiano moderno Solomon cita Balwant Gargi, Som Benegal e Adya Rangacharya. Nemichandra Jain, Richmond, Swann e Zarilli, questi ultimi autori di *Indian Theatre: Traditions of Performance* (1990), rivestono un ruolo importante per un nuovo tipo di "postcolonial nationalism" rivolto a tradizioni indigene, rurali, non letterarie di rappresentazione. Il saggio seguente della raccolta, *Historiography of Modern Indian Theatre* di Ananda Lal, illustra l'ingresso del "moderno" nel teatro indiano che portò alla fioritura di un'interessante produzione teatrale non solo in inglese ma anche in lingua bengali. Tra gli autori bengalesi di fine ottocento citati da Lal vi sono Ramnarayan Tarkaratna, Michael Madhusudan Dutt, tra gli autori assamesi Gunabhiram Barua e Hemchandra Barua. Un altro elemento "moderno" di innovazione del teatro è rappresentato dall'introduzione di attrici per i ruoli femminili e dall'importanza della musica per il teatro moderno, come ad esempio nei musical parsi.

In *Reassembling the Modern* Anuradha Kapur si interroga sul significato della parola "tradizione" nell'ambito della cultura indiana e focalizza la propria attenzione sul dibattito sviluppatosi attorno al teatro hindi negli anni '90, propone alcune riflessioni sul problema della trasformazione in "testo" di performances di tipo teatrale. Un esempio è quello di B.V. Karanth il quale negli anni settanta impiega una forma "ricostruita" della danza yakshagana, recuperata dalla tradizione negli anni '20 da K.S. Karanth, nell'opera teatrale *Birnam Vana*, una versione vernacolare del *Macbeth* di Shakespeare. Kapur si sofferma inoltre ad analizzare alcune caratteristiche dell'eclettismo del teatro parsi, si pensi ad esempio all'influsso dell'opera del pittore indiano Raja Ravi Verma, le cui immagini divennero "the canon from where contemporary costume, gesture, and body type was derived and which, to this day, informs the iconography of gods and heroes, in calendars, oleographs, and popular art down to recent TV series in India." (p. 45) La "disillusione modernista" di autori come Dharamvir Bharati, Mohan Rakesh e Vijay Tendulkar viene espressa attraverso una terminologia che si carica di una soggettività moderna. Ad esempio B.V. Karanth riutilizza e modifica nella sua opera un vocabolario teatrale di tipo tradizionale ponendolo su di un "empty transformative stage". (p. 47) Un altro esempio citato da Anuradha Kapur di reimpiego di elementi tratti dalla tradizione è il riutilizzo del linguaggio teatrale dalle arti marziali e dalle tradizioni liriche manipuri da parte di Ratan Thiyam come veicolo per una critica alla società moderna. Il teatro di Neelam Man Singh Chowdhry è invece un esempio di "folk traditions in collision", (p. 51) di teatro che mette in gioco corpi e teatro contemporanei per rendere tutto ciò che è "tradizione" instabile e quindi soggetto a mutamento. La seconda sezione del volume di saggi si intitola *Colonial Influences, Nationalist Self-Expression*, raccoglie saggi di Jyotsna Singh, Sudipto Chatterjee, S. Theodore Baskaran e Malini Bhattacharya. Nel suo saggio

Jyotsna Singh si interroga sul significato della rappresentazione di testi teatrali di Shakespeare nella Calcutta di fine settecento e sul loro contributo alla creazione di “a discourse of cultural colonialism”. (p. 81) L’influenza dell’opera di Shakespeare sul teatro bengalese è tuttora molto evidente nell’opera dell’attore e drammaturgo Utpal Dutt, autore di una versione in bengali del *Macbeth*. S. Theodore Baskaran invece propone nel suo saggio una riflessione sul significato politico del teatro popolare nell’India del Sud dove esso diviene un importante strumento per la diffusione del movimento nazionalista e della sua ideologia. Baskaran ripercorre la storia del teatro dell’India del Sud a partire dalla fine dell’ottocento fino al mondo contemporaneo. Il saggio di Malini Bhattacharya invece è dedicato all’attività dell’IPTA tra il 1942 e il 1947.

La terza sezione è intitolata *Interrogating the Nation from the Margins* e raccoglie alcuni testi di S. Armstrong, Nilufer E. Bharucha, Neera Adarkar, Amrit Srinivasan, Vasudha Dalmia. S. Armstrong propone uno studio del significato storico del dialogo interculturale innescato dalla traduzione in inglese, e in altre lingue europee, di opere teatrali vernacolari dalit. *Bali Adugal* (Scapegoats), opera teatrale dalit in lingua tamil, di Karu Azhagu Gunasekaran è il risultato di intersezioni multiple di dialoghi e testi: il frammento di un’iscrizione e una conversazione tra Ambedkar e Mulk Raj Anand, sono i due elementi principali attorno cui costruisce il resto. Tra gli autori dalit di lingua tamil Armstrong cita la scrittrice dalit Bama, Vizhi Pa Idayavendan, Imayam, Poomani e Dharman. Il sag-

gio di Nilufer E. Bharucha è invece dedicato al teatro parsi, quello di Neera Adarkar al teatro femminile in lingua marathi, quello di Amrit Srinivasan alla danza, mentre quello di Vasudha Dalmia al teatro nazionalista indù. La quarta sezione *Rethinking the Rural/Urban and Folk/Classical Binaries in Post-Independence India* raccoglie saggi di Suresh Awasthi e di Lothar Lutze. La quinta sezione *Language, Myth and Media* raccoglie alcuni articoli di Pankaj K. Singh, di Christopher Balme, Diana Dimitrova, Atamjit Singh, J.C. Mathur e Kirti Jain. La sesta sezione *Statements* propone alcuni documenti tra cui il testo del decreto proibitivo del 1876 di Hobhouse, e saggi sul teatro moderno di Tagore, Barua, Raghava, Dhingra, Chattopadhyay, Dutt e Dattani. →

# irlanda



**Francesca Romana Paci**

**Tim Ecott, *Stealing Water – A Secret Life in an African City*, London, Sceptre, 2008, pp. 304**

Una famiglia nord-irlandese a Johannesburg durante l'*apartheid* – *Stealing Water* è un *memoir* che assomiglia molto a un romanzo e che è impossibile non leggere come un romanzo, o comunque come un prodotto almeno in parte rimodellato dalla immaginazione creativa. I risvolti di copertina sono estremamente avari circa Tim Ecott: “Writer, journalist, broadcaster”, ha scritto “two previous books *Neutral Buoyancy* and *Vanilla*”. Altre notizie vanno cercate altrove. *Neutral Buoyancy*, del 2002, è stato tradotto in italiano nel 2003 con il titolo: *Aspetto neutro. La storia e l'avventura delle immersioni subacquee*; *Vanilla*, del 2005, è una storia della vaniglia, dalle origini messicane, scoperta, diffusione, storia, successo, esotismo, commercio, uso di una spezia preziosa. Ecott, antropologo di formazione e giornalista multiforme per anni, è anche autore dello *script* del film documentario *Deep Blue*, del 2003, circolato in Italia con il titolo *Profondo blu* nel 2005. Attualmente vive in Inghilterra e si dedica soprattutto alla scrittura.

Come i suoi risvolti di copertina, *Stealing Water* è un libro avaro di informazioni tanto quanto il suo *récit*

è ultrageneroso in sapidi dettagli apparentemente triviali di vita quotidiana in un quartiere popolare di Johannesburg o in Irlanda o altrove. La voce narrante è palesemente quella di un adulto che ricorda la sua infanzia, e che per buona parte del libro si lascia magnetizzare dal ricordo, tanto da assumere i modi narrativi di un adolescente. In frammenti non ordinati della storia devono essere ricomposti dal lettore: il libro si apre con il negozio della madre, Pamela, una notevole donna irlandese, a Johannesburg; solo in seguito sappiamo che il padre è stato un militare, e che la famiglia, della quale fanno parte anche un fratello e una sorella minori del narratore, ha vissuto in molti luoghi diversi, tra i quali ovviamente l'Irlanda, soprattutto Belfast, ma anche il Galles, Bangor, e la Malaysia, “The years we lived in Malaysia were a gilded time” (p.41), prima di emigrare in Sudafrica negli anni '70, dove rapidamente “the family was bankrupt”. Ma ovunque, ha raccontato poco prima il narratore, con apparente innocenza: “At school, the teachers often reminded me that I was English [...] It didn't matter that I had been born in Ireland, or that my closest relatives were all from the island”; per lui, comunque, “Northern Ireland was always home” (p. 23). Questa affermazione sembra scomparire nello *underground* del libro per riaffiorare però spesso in allusioni e dettagli, che alla fine compongono una controllata linea guida per tutto il

libro, come, per esempio, il passo semi-comico sulla “split identity” e su “being spotted as a native” (p. 69); e ancora in un passo, piuttosto ampio, dove con levità all'inizio si afferma: “Like many 'Northern Irish' families, our political allegiances could shift depending on the circumstances” (p. 73).

A Johannesburg il padre del narratore, che ha lasciato l'esercito per garantire una istruzione al figlio, ha avuto l'offerta di un lavoro come civile. Ma, come si è accennato, le cose non vanno affatto bene. A questo punto la storia della famiglia, ormai senza mezzi, si complica e si frastaglia in modo tale che non è possibile delinearla, cosa che comunque toglierebbe piacere a una lettura decisamente piacevole, nonostante l'andamento erratico. Il narratore ritorna in Irlanda a studiare, il padre ritorna a lavorare a Belfast, lasciando il resto della famiglia in Africa, la madre apre un negozio di antichità e chincaglierie, in una “arcade” sotterranea in un'area più che dimessa di Johannesburg, dove sembra si trovino tutte le etnie e le colorazioni del mondo, ma nel complesso non molti neri. Il negozio, “The Whatnot”, e i suoi dintorni sono comunque il microcosmo privilegiato della narrazione – molto gira intorno a quel negozio, qualcosa più di un rigattiere o di un *curio-shop*, e meno di un antiquario e di un gioiellere; ma prima e dopo l'apertura del negozio si incontrano molti altri frammenti di storie

africane, soprattutto collegate ai soggiorni africani del narratore, che a questo punto ha una madre a Johannesburg e un padre a Belfast, e nel frattempo cresce, studia in Northern Ireland, ma passa quanti mesi può in Sudafrica con la madre. I suoi racconti continuano a trasudare innocenza, a collezionare frammenti e dettagli, a non avanzare mai l'ombra di un giudizio sulla madre, sul padre o su altri. Pamela è una donna piena di risorse e molto disinvolta con le regole del governo, i figli la adorano. Nel suo negozio vende di tutto, da anticaglie di nessun valore a gioielli di dubbia provenienza. A volte le cose vanno meglio, a volte peggio. Pamela riesce persino a rubare l'elettricità e l'acqua dagli impianti di distribuzione civica. Almeno una volta rischia di essere incriminata per ricettazione; Pamela ha anche parecchi ammiratori, ma resta fedele e affezionata al marito, che qualche volta riesce a permettersi una visita. I problemi di denaro sono sempre imperanti.

Il narratore ora è un giovane uomo, che frequenta l'università a Belfast, e, quando può, lavora in un albergo a Johannesburg. Tiene i due mondi separati, soprattutto nasconde la sua Johannesburg agli amici e conoscenti di Belfast: "My Africa was a secret world, that I couldn't discuss with my friends at university, or even my relatives in Ireland" (p. 210). Pur amandosi ancora anche i suoi genitori sono mondi separati. Solo alla fine del libro sapremo che a un certo punto il padre ritorna e rimane in Africa per sopraggiunti problemi di salute.

Il narratore, che solo una o due volte è identificato come Timothy, è evidentemente affascinato da sua madre e dalla sua vita non convenzionale e piena di immaginazione. Una volta, dopo illuministiche resistenze, si lascia persino convincere a visitare una specie di *witch doctor*, di sciamana, "Sarah the *snagoma*" una donna lievemente inquietante che consiglia spesso Pamela, per esempio circa il procurarsi un *muti* di acqua di fiume, attinta con la luna alta, per proteggere il suo negozio dagli spiriti maligni: "I'm not drinkink it!" Mum blusterd. 'I have to keep it in the shop to ward

off the bad spirits. And I'm not supposed to talk about it, that weakens the power of the *muti*'" (p. 251). Dalla sciamana il ragazzo si sente prevedere un futuro che è molto simile a quello che è stata e tuttora è la carriera di Tim Ecott! Un *déjà vu* narrativo, senza dubbio, ma raccontato davvero molto bene.

Tim Ecott è un esperto narratore di storie, il suo linguaggio è ricco e solidamente impostato, disinvolto, ma non trasgressivo; il suo lessico accurato e spesso ricercato, realistico, ma mai volutamente troppo crudo; si tiene sempre lontano da indulgenze, dalla commozione e dall'uso del patetico, qualche volta fino a sembrare anche troppo leggero – la sua scrittura, in breve, è fluida, trascinate e ammirevolmente precisa. Inoltre, ci sono veramente molte sorprese in attesa lungo il racconto, o meglio i racconti, di *Stealing Water*, armonizzate in modo tale che la loro indubbia qualità di digressione diventa identità stilistica e anche innegabilmente una funzionante impalcatura strutturale. Tra le sorprese, a un certo punto ci viene raccontato con apparente *nonchalance* che Pamela da quando era bambina ha un occhio di vetro in seguito a una infezione, che la nonna nordirlandese è segretamente cattolica, con tutte le implicazioni conseguenti, che il pericolo nelle strade di Johannesburg è qualcosa di molto concreto.

Ci sono momenti straordinariamente efficaci nel libro, brani che suonano contemporaneamente nuovi e conosciuti da sempre, come per esempio, un brano sulla pioggia in Africa, quasi all'inizio del libro, che si continua poi a collegare con "dust", "dirt" e "flat brown earth being baked hard" fino alla fine:

Now, years later, I love it when the great thunderstorms light up the sky all the way to the horizon. The African rain is more satisfying than English drizzle, and more welcome. Towering graphite-tinted clouds threaten to cover the world and grand electrical pulses make the air tremble so much only God could send them. You can smell the water too. Long before it hits. It comes in sweeping sheets that scrub the air of all the

heat and dust and dirt and stops the earth from suffocating (p. 3)

Ci sono momenti molto divertenti, come la visita al Kruger Park, dove Pamela e i suoi figli sono salvati da una multa altissima e persino ospitati perché Pam, che è una lettrice accanita, conosce l'autobiografia del direttore e così lo conquista. Altrettanto godibile è lo scontro corpo a corpo del padre con due malintenzionati che si presentano al *Whatnot* di Pamela: un successo e una cura ringiovanente per il padre ultrasessantenne con problemi di cataratta (pp.268-270).

Ci sono anche momenti complicati. Non c'è apparentemente molto che riguardi direttamente l'*apartheid* in *Stealing Water*, ma i silenzi sono spesso *tell-tale*, mentre gli sporadici riferimenti sono sorvolati con leggerezza, come l'episodio dei camerieri neri del Hotel Carlton, che non vogliono servire gli uomini di affari neri americani, e la vecchissima macchina di Pamela, usata dal figlio, che viene definita "very Soweto" da una ragazza (p. 255). In realtà quello che lascia interdetti è che l'*apartheid* resti tanto nel *background*, quasi evitato, come del resto i *Troubles* nelle porzioni irlandesi del libro: ci sono entrambi, ma non sono mai, appunto, nel *foreground*.

Da qualche recensore *Stealing Water* è stato accostato a *Angela's Ashes*, e il suo autore a Frank McCourt, ma l'accostamento non è affatto convincente, a parte la natura di *memoir* dei due libri. McCourt e Ecott sono entrambi grandi narratori di storie, ma lo fanno in modo diverso, con toni molto diversi: e diversi sono anche i loro protagonisti, i contesti, e diverso è il finale, che in Ecott comincia in modo veramente divertente e liberatorio, anche se poi prosegue troppo velocemente, come in un riassunto di eventi, non tutti gioiosi, che si debbano necessariamente comunicare. Ecott è stato anche avvicinato al controverso e paradossale scrittore sudafricano Rian Malan, ma anche questo avvicinamento non è per nulla calzante, anzi – tra l'altro anche perché la violenza è aliena alla scrittura e alla immaginazione di Ecott. *Stealing Water* è un libro originale, forse

anche discutibile proprio per la sua intrinseca leggerezza, ma ha il merito di rappresentare un aspetto del Sudafrica non frequentemente visitato, quello dei bianchi poveri, poverissimi, delle loro vite miserabili, lontane da altre immagini più consuete di bianchi ricchi e privilegiati. Il che non vuol dire che nel libro non rimanga sospesa più di qualche nota ambigua. ▸

## Giuseppe Serpillo

Richard Allen Cave (ed.), *The King of the Great Clock Tower and A Full Moon in March: Manuscript Materials* by W. B. Yeats, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007

Lo strano caso di un re, una regina e un vagabondo – Nei primi giorni di novembre del 1933 W.B. Yeats inviava all'amica Olivia Shakespear una lettera in cui erano contenute due strofe di una canzone di apertura di un dramma di cui lo scrittore non specificava né il titolo, né la natura. Era l'abbozzo di un'idea che nel corso dei due anni successivi avrebbe prodotto in successione *The King of the Great Clock Tower* e *A Full Moon in March*. La genesi dei due drammi fu assai tormentata, con continue riscritture e riscritture di intere parti e, per quanto riguarda il primo dramma, la redazione di due distinte versioni, una in prosa, l'altra in versi.

La prima redazione, in prosa, di *The King of the Great Clock Tower* era conclusa già nei primi mesi dell'anno successivo e sarebbe stata rappresentata all'Abbey Theatre il 30 giugno 1934, ma Yeats non ne era affatto soddisfatto, tanto è vero che ne aveva iniziato la riscrittura ancora prima della messa in scena e che tale riscrittura, che avrebbe condotto a una nuova redazione in versi, era ancora in corso nel mese di ottobre, come risulta da una sua lettera scritta all'amica attrice Margot Ruddock da Roma, dove il poeta si trovava per un convegno. La vicenda, nelle sue linee essenziali, era imperniata sulla proposta 'inde-

cente' di un Vagabondo alla Regina di diventare il suo amante, e ciò in presenza del Re, con la successiva condanna a morte del reo, che però otteneva un trionfo postumo, quando infine la sua testa mozzata riceveva un intenso bacio d'amore dalla Regina, conquistata dalla sua costanza e dal suo sacrificio. Cosa non funzionava nel primo dramma? I tre personaggi principali – il Re, la Regina e il Vagabondo (*the Stroller*) – sembravano a Yeats ancora alquanto scombinati: se lo "Stroller" sfumava a volte pericolosamente nella farsa, la Regina non aveva ancora acquisito una solida dimensione psicologica ed emozionale e, quanto al Re, era il meno convincente di tutti, perché la sua personalità non emergeva dal suo linguaggio e le motivazioni del suo agire non erano affatto chiare. Inoltre Yeats era irritato dalla valutazione negativa che ne aveva dato Pound, al quale aveva sottoposto il dramma per un giudizio che avrebbe sperato più meditato, se non benevolo. Pound infatti aveva definito il dramma "putrid", e il linguaggio usato "Nobody language", senza ulteriori approfondimenti. A questo punto, Yeats voleva dimostrare, forse soprattutto a se stesso, che non era troppo vecchio per la poesia.

Trasformando la versione in prosa in una in versi, il vecchio drammaturgo risolse alcuni dei problemi che lo avevano angustiato nella prima stesura. Per esempio, abbandonò completamente l'ipotesi di dare al personaggio del Re una identificazione storica o mitica, come quella di O'Rourke, il marito di Dervorgilla – la cui storia d'amore e tradimento Yeats aveva già utilizzato nel dramma per danzatori *The Dreaming of the Bones* – perché ciò avrebbe ristretto l'opera entro i confini della storia d'Irlanda; inoltre, i due Attendenti, a cui come nei precedenti drammi per danzatori era affidato il compito di svolgere e riavvolgere il drappo che nasconde o rivela i personaggi nell'azione scenica, acquisirono ciascuno una personalità distinta mediante il semplice accorgimento di attribuire a ciascuno un diverso timbro di voce: uno di tenore, l'altro di basso. Quanto al Re e al Vagabondo, i due vennero differen-

ziati non solo dal diverso ruolo nella storia, ma – più sottilmente – attraverso il ritmo e la sintassi del loro discorso. Infine, la Regina diventava decisamente un personaggio sospeso fra la vita e la morte, un ruolo che le spettava fin dall'inizio, ma la cui realizzazione era affidata, nella versione in prosa, principalmente alla coreografia della danzatrice Ninette de Valois, della cui arte raffinata Yeats era da tempo ammiratore, tanto che l'aveva invitata a Dublino per affidarle una rilettura scenica dei suoi drammi per danzatori, e che gli aveva ispirato fin dall'inizio la realizzazione di questo nuovo dramma.

Le elaborate e continue riscritture di intere sezioni o anche soltanto di alcuni versi – di cui il poderoso volume edito da Richard Cave dà puntuale documentazione – avevano però fatto emergere una diversa dimensione del dramma, più fortemente simbolica e meno dipendente dalla vicenda raccontata. Frammenti di un nuovo dramma, che sarebbe diventato *A Full Moon in March*, si trovano già in alcuni manoscritti risalenti al mese di giugno del 1934, cioè ancora prima che *The King of the Great Clock Tower* fosse completato. Yeats diede a questi frammenti diversi titoli prima di giungere alla proposta definitiva: *The Great Clock Tower*, *The Severed Head*, *The Swineherd*, *The Lover's Night*, ma fin dall'inizio gli era chiaro che si sarebbe trattato di un "chamber play", ossia di un dramma da rappresentare in un piccolo spazio privato, più che in un teatro vero e proprio. All'anziano drammaturgo non sarebbe stato concesso di vederlo rappresentato: infatti la prima rappresentazione da parte di una compagnia teatrale professionistica sarebbe avvenuta solo nel 1950.

Se *A Full Moon in March*, nonostante Cave si ingegni di dimostrare il contrario, conserva ancora oggi quella "strange opacity" di cui parla Seamus Deane in uno dei suoi saggi in *Celtic Revivals*, la sua forza drammatica è indiscutibile e l'inquietudine metafisica che essa suscita anche solo nel lettore non è comparabile con quella del dramma da cui deriva. Come apparirà chiaro a tutti gli studiosi di Yeats, il titolo stesso dell'ope-

ra rimanda alla Quindicesima Fase delle ventotto incarnazioni della simbolica “Grande Ruota”, che – come il poeta stesso afferma in *A Vision* – è la fase della bellezza assoluta. In questa versione del dramma il personaggio del Re scompare e il rapporto fra il Vagabondo e la Regina diventa decisamente quello di due amanti oltre le costrizioni del tempo e dello spazio, in cui metafisica ed erotismo si fondono creando una tensione drammatica destinata a sciogliersi solo nella danza finale, mentre i due Attendenti dicono il loro smarrimento – e quello degli spettatori – di fronte a questa storia di amore e morte, in versi pieni di interrogativi, la cui risposta è, con minute variazioni, sempre la stessa: “desecration and the lover’s night”. Il Vagabondo, trasfigurato dalla forza dell’amore, perde, in questa ultima versione, quegli aspetti di rozzezza e volgarità che lo avevano caratterizzato nelle due versioni di *The King of the Great Clock Tower*, ma anche nei primi abbozzi di questo dramma, per assumere i tratti del poeta. Il bacio che la Regina appone sulla sua testa mozzata è ben diverso da quello della *Salomè* di Oscar Wilde, anche se il gesto stesso poteva suggerire, se non un vero e proprio plagio, per lo meno un’allusione a un dramma di successo, una possibilità di cui Yeats si era reso conto fin da quando lavorava alla versione in prosa di *The King*. Come nella Quindicesima Fase della Luna, la discordia diventa identità, pensiero e volontà sono indistinguibili e si perviene a una conclusiva, perfetta totalità dello spirito.

Il processo creativo che condusse alla versione finale dei due drammi è ben documentata in questo splendido volume curato da uno studioso serio come Richard Cave, che al teatro ha dedicato da anni molta della sua attenzione critica. Cave ha trascritto, con un’abilità tanto più ammirevole quando si consideri la qualità spesso impossibile della grafia di Yeats, circa centoventi pagine di manoscritti – di cui viene fornita anche documentazione fotografica – oltre a un gran numero di dattiloscritti e bozze di stampa che recano a margine, fra le righe, a fondo pagina e in genere in qualsiasi spazio del foglio lasciato

libero dalla stampa, i commenti, le correzioni, i cambiamenti, le aggiunte del tormentato e scrupoloso scrittore. Cave ricostruisce tutto, perfino le cancellature, i tratti di penna, gli svolazzi nervosi del sempre insoddisfatto Yeats dando al lettore un’emozionante adesione al *work in progress*. Oltre a ciò, nella densa introduzione di ventitré pagine, Cave ci guida attraverso tutti i diversi stadi della composizione dei due drammi, dalle prime bozze e frammenti di idee al testo finale pronto per la pubblicazione, informandoci sui rapporti non sempre facili del drammaturgo con attori, registi, musicisti e, soprattutto, con le donne che influenzarono direttamente o indirettamente la sua immaginazione creativa., specialmente la danzatrice e coreografa Ninette de Valois e l’attrice Margot Ruddock, di cui Yeats fu per qualche tempo infatuato, tanto da cercare di adattare *A Full Moon in March* alle qualità e al timbro della sua voce.

Il volume è arricchito da ben nove appendici, fra cui alcuni disegni di Yeats per la messa in scena del primo dramma all’Abbey Theatre, una fotografia del cast originale di *The King of the Great Clock Tower*, e lo spartito di Arthur Duffper con le liriche dello stesso dramma. In apertura del volume, un accurato censimento dei diversi manoscritti e dattiloscritti, attraverso cui viene poi condotta l’indagine del processo creativo del drammaturgo, è seguito da un’utile cronologia delle tre versioni dell’opera.

Non si tratta quindi semplicemente di un’ulteriore edizione critica di drammi di Yeats, ma della preziosa documentazione di un atto creativo, che potrebbe rivelarsi come l’approccio più autentico all’opera di uno scrittore, che della revisione continua dei suoi testi faceva quasi un fatto morale. Le note critiche e le osservazioni di Richard Cave nella prefazione, così come nelle note a piè di pagina, gettano nuova luce non solo sui due drammi esaminati ma sulle profonde motivazioni estetiche e psicologiche che ne giustificarono la scelta e lo sviluppo fino alla versione definitiva, un ‘modus operandi’ che potrebbe offrire spunti altrettanto interessanti

se applicato a opere meno studiate e ancora enigmatiche del grande irlandese. ▸

**Loredana Salis**

**Mary O’Donnell, *Storm over Belfast*. Dublin: New Island, 2008, pp. 246**

“Piccole esplosioni”: la narrativa breve di Mary O’Donnell – Per lo scrittore irlandese contemporaneo John McGahern, la short story è una piccola esplosione: «A small explosion [which] generally makes one point, and one point only... every word counts in it.» Sono tali i venti racconti in *Storm over Belfast* di Mary O’Donnell, scrittrice dell’Ulster e membro della prestigiosa accademia *Aósdana*. La O’Donnell ha al suo attivo cinque volumi di poesie, due di racconti brevi e due romanzi; ha ricevuto diversi riconoscimenti nel suo paese ma rimane ingiustamente poco nota al pubblico e alla critica internazionale.

Edito nel 2008 da New Island (Dublino), *Storm over Belfast* affronta i temi attuali dell’immigrazione e dell’Irlanda post *Celtic Tiger* senza dimenticare i *topoi* della letteratura irlandese, dal conflitto civile (*Storm over Belfast, Border Crossing*), al ruolo della Chiesa cattolica (*Pimiento*), alla questione identitaria, la famiglia, la donna e i rapporti di coppia. È probabilmente quest’ultimo aspetto a fare da *trait d’union* fra le diverse vicende, narrate generalmente in terza persona con un registro facilmente accessibile che rende piacevole la lettura. Con grande sensibilità e costanti echi autobiografici, la O’Donnell costruisce personaggi le cui vite sono caratterizzate, quando non ancora determinate, da legami d’affetto conflittuali e spesso dolorosi. Non è un caso che nei suoi racconti si ritrovino scrittori e scrittrici alle prese col compito spesso difficile di mediare tra le diverse realtà di un mondo in costante evoluzione. Così, per esempio, Carol, docente di scrittura creativa e scrittrice, fa i conti con

l'incombere della menopausa sullo sfondo di una Dublino sempre più commerciale e multiethnica (*Aphrodite Pauses, Mid-Life*). Come lei anche Mary, la scrittrice protagonista di *The Smiling Moon* esplora i propri limiti e i limiti della propria arte in occasione di un viaggio all'estero nel corso del quale conosce uno scrittore cinese che non parla la lingua inglese. Si tratta di un racconto molto divertente in cui l'autrice ricerca l'incontro con l'altro attraverso la comunicazione non verbale. La sensibilità dell'artista consente ai due di oltrepassare la barriera linguistica e quella delle differenze culturali per trovare un punto di contatto: è la vista della luna piena a sigillare questo momento sospeso a metà tra sogno e realtà, in una dimensione magica che non conosce confini. C'è un'altra scrittrice tra i personaggi di queste pagine, l'americana Carole M. di *The Invite* cui la O'Donnell assegna il ruolo inconsapevole di ammaliatrice, oggetto delle fantasie represses del protagonista Kevin. Kevin è un uomo come tanti, sposato con una donna accanto alla quale conduce "a solid life" che non conosce imprevisti fino al giorno in cui l'incontro con l'artista straniera scatena in lui il desiderio di evasione e trasgressione. L'occasione di un invito a cena con Carole M. lo vede preda di sentimenti quasi incontrollabili, immancabilmente frustrati dall'improvviso e inatteso cambio di programma della donna, e il brusco ritorno alla realtà di un'esistenza piatta. Il racconto si chiude così, con l'amara constatazione che se fuori è ancora primavera e gli uccellini cantano fino a tarda notte, dentro casa la vita è, e rimane, una "unfolded epic". Si parla dunque di vite non vissute a pieno e di opportunità non sfruttate o sfruttate male. Così la "genuine woman" del primo racconto riflette sul suo sentimento mai approfondito nei confronti di Sean, e di quello per il marito Mike, un uomo anch'esso convenzionale che 'non le fa mai mancare niente', e che le garantisce la tranquillità di una vita materialmente stabile. Un uomo che di lei si fida ciecamente al punto da darla per scontata, soprattutto fisicamente: lui, ci dice lei, 'non prende

mai l'iniziativa'. La vicenda è ambientata durante la seconda guerra mondiale nell'Irlanda di De Valera e riecheggia la vicenda joyciana di *The Dead*: come Gretta, anche Kate rispetta il suo ruolo di moglie, negando a se stessa quello di donna: "Nonostante tutto – afferma – mi piaceva fare la moglie". Più avanti, tuttavia, si lascia trasportare dalla passione dei due amanti in *Via col vento* e concede a Sean di baciarla – "un bacio strano e breve", un bacio estivo, liberatorio ed epifanico, una piccola esplosione, insomma, che muta la vita di Kate portandovi consapevolezza: "Sono quella che potremmo definire una donna genuina ... ora vivo con spontaneità". Sean perde la vita tragicamente in seguito di un raid aereo; la sua morte è sì una perdita, ma soprattutto è una lezione per Kate, che la vita va vissuta a pieno e che "non sempre è possibile essere veramente sinceri".

"Ogni azione ha una doppia vita" osserva la O'Donnell, e doppia è anche la morale, ossia che solo il cuore può mostrarci la via migliore, e che nonostante tutto continuiamo a commettere errori irreparabili. È questo il tema centrale di *The Story of Maria's Son*, racconto che ben si adatterebbe a una trasposizione cinematografica, e che "esplora le possibilità di una *morality tale*" proponendo al lettore due esiti differenti. Maria lavora e risparmia tutta la vita perché il figlio George possa studiare e fare carriera. Un giorno, mentre lei è fuori, i ladri fanno irruzione in casa, rubano i suoi risparmi e feriscono a morte il ragazzo. Una tragedia che si poteva evitare? Non poteva George rivelare il nascondiglio segreto dei risparmi di Maria e salvarsi la vita? Sulla scia di tanti "ma" e tanti "se" la O'Donnell scrive un secondo finale il cui esito si potrebbe dire "tale e quale al primo" ma con una sostanziale differenza: la narrazione riprende dal momento in cui Maria entra in casa, questa volta trovandovi George visibilmente scosso ma ancora vivo. Per salvarsi la vita il ragazzo ha dato ai malviventi i soldi della madre, e lei, per reazione gli ha urlato contro con rabbia e sconcerto. Nella notte George va via di casa per non farvi

ritorno, ed è a questo punto, quando oramai è troppo tardi, che Maria sente veramente il vuoto dentro e attorno a sé. Senza soldi e senza figlio "era come se la sua intera esistenza si sfaldasse ... come se si riducesse a niente".

Il punto è che pare impossibile sottrarsi all'errore, e che spesso ci si trova di fronte a dilemmi insolubili e situazioni in cui non sempre è agevole stabilire le dovute responsabilità. Di ciò si parla in due racconti dedicati a situazioni familiari problematiche in cui l'amore dei genitori diventa ossessivo ai limiti della perversione. Protagonisti due uomini alle prese con l'educazione dei propri figli e con le conseguenze del non agire autonomamente ('Ancora oggi mi chiedo perché, perché ho dato retta a lei', *The Lost Citadel*) oppure di farlo e tuttavia sentirsi frustrato (*Faddò Faddò*). Analogamente Jethro, nel racconto omonimo, ripudia la carriera letteraria auspicata dai genitori e decide di intraprendere una strada diversa: "In banca, papà ... voglio lavorare in banca", scatenando inevitabilmente le ire dei due genitori. Al contrario Anton, il travestito di *Strong Pagans*, non riesce a liberarsi di pregiudizi e costrizioni se non quando viene colto in flagrante da Tara, la moglie, la cui lingerie si diverte a indossare in sua assenza. L'esplosione non è piccola questa volta, e non è una sola: "Qualcosa non tornava, e in un certo senso l'avevo sempre saputo sebbene mi rifiutassi di ammettere la verità". Con Tara ritorniamo a Kate, la *genuine woman* del primo racconto, e a quel bisogno di integrità morale e spirituale che ripetutamente, con forza esplosiva, emerge dalle pagine della O'Donnell. *Strong Pagans* si chiude con l'accettazione reciproca dei due coniugi e la complicità della moglie: il loro è un ritorno a uno *status* primordiale che restituisce a entrambi un senso di sicurezza perso tempo addietro e che riemerge come un lontano ricordo: "Infine ci ritornò alla mente una danza antica ... eravamo davvero fortemente pagani". Il legame col passato e con le cose a noi più familiari sono temi cari all'autrice e decisamente importanti per quei personaggi

che vivono esperienze di esilio, tanto nel proprio paese (*Twenty-nine Palms*) quanto a distanza dai luoghi dell'infanzia e degli affetti.

Sono diversi i racconti dedicati al tema dell'incontro multiculturale nell'era della globalizzazione, in cui si viaggia non più solamente per ragioni politiche, ma anche per fare nuove esperienze, imparare una lingua straniera o un mestiere, o comunque migliorare le prospettive del proprio futuro. La barriera linguistica, si è visto, costituisce un aspetto cruciale dell'incontro/scontro con l'altro: così la tredicenne Connie (*Twenty-nine Palms*), in vacanza nel sud della natia Irlanda, in una località frequentata da turisti inglesi, non può fare a meno di sentirsi 'un'aliena' in casa propria, diversa perché diverso è il suo modo di parlare inglese. Al contrario, l'amica Maria parla l'inglese con un forte accento spagnolo, ma non se ne preoccupa affatto. Emerge il disagio storico dell'irlandese soggiogato, un disagio sentito anche dalle generazioni più giovani e che ritroviamo in *Yugoslavia of My Dreams* ambientato in Germania e centrato sull'esperienza di due lavoratrici stagionali, Laura e Katherine. Il contatto multiculturale è un rito di iniziazione e allo stesso tempo diviene pretesto di autocritica attraverso quell'ideale romantico non del tutto superato che "essere irlandese significa rimanere incontaminati dalle cattiverie e porcherie del mondo in generale".

Da certe porcherie e dalla violenza della guerra fuggono, alla volta dell'Irlanda, Angela e Hyacinth, suo figlio, in *Little Africa*, il racconto che chiude, non a caso, la raccolta e che propone una storia di immigrazione e integrazione inevitabilmente sofferta. Specchio di un'Irlanda che fa i conti col proprio passato e con vecchi stereotipi, la Dublino della O'Donnell non sfugge allo sguardo inquisitorio e non più esterno di chi si sente a casa, ma non dimentica le proprie origini. Al suo arrivo nel paese, il giovane protagonista cambia il proprio nome in Mosi, che significa 'primo figlio': lontano da casa e con un nome diverso Mosi/Hyacinth sembra dover perdere la purezza e dolcezza dell'infanzia per poter accedere al mondo degli

adulti e accettare la nuova realtà. Sebbene coltivi amicizie locali, preferendole spesso a quelle dei suoi connazionali, Mosi fa fatica ad accettare Colm, l'irlandese dal quale Angela aspetta un figlio. La nascita della sorellina preannuncia una svolta che contempla non la rinuncia del passato, ma la coesistenza di vecchio e nuovo: Mosi si reca in ospedale con un ananas maturo, frutto che ristora Angela dopo le fatiche del parto, che richiama alle origini africane dei due e che allo stesso tempo segnala un nuovo inizio: "Ne passò una fetta a Colm ... 'Prendine un altro pezzo', disse il giovane porgendo il piatto con un sorriso". Finisce proprio così questa sequenza di piccole esplosioni, con un sorriso conciliatorio e di speranza, una metafora e un augurio di rinascita e pace per l'Irlanda del terzo millennio. ⇨

**Patricia Kennan**

**Benjamin Black (John Banville)**  
*The Lemur*, London, Picador,  
2008, pp. 114

.....

John Banville's variation on noir fiction in *The Lemur – Aficionados* of the Benjamin Black noir fiction, *Christine Falls* (2006) and *The Silver Swan* (2007), may well feel initially perplexed and somewhat displaced by John Banville's latest offering *The Lemur* (2008). Gone is the drab and dreary Dublin of the 1950s and the shambling oddball pathologist/investigator with a bent for lucubration, in the same way as all the probings into Irish worries, woes and whingeing have disappeared. The setting has been fast forwarded to the present, and re-sited on the other side of the Atlantic in upmarket Manhattan. The Irish connection is still strong, though, but in characters now moving with the aplomb of ex-pats rather than the apologetic insecurity of immigrants.

The brief action, a kind of double whodunit, unfolds in fifteen short chapters, offering two for the price of one – a brain-teaser served up with

the polish and wit of parody and satire. The once committed investigative journalist, Dubliner John Glass, has changed life style and country. Now married into money/power he is re-located in New York, where he appears to be idling his life away, burnt-out as journalist, husband and lover. On being commissioned by his magnate ex-CIA father-in-law to write his biography, Glass hires a researcher, an ambiguous lemur lookalike, who unearths skeletons in the family cupboard, and then ends up murdered. Furthermore, from a bullet in the eye, just like as the ex-business partner and colleague of his father-in-law, thought to have committed suicide twenty or so years earlier. The line of inquiry reaches back into the past to reopen the cold case and ponder over the possibility of murder. Family secrets are alternately revealed and concealed as the plot reaches towards and doubles back from a denouement.

No emotion or sympathy can be felt here either for the living or the dead. With the possible exception of Glass's mistress, none of the other characters – Glass, wife, step-son or father-in-law – are in any way endearing or intended as such. Paper-thin, they appear to be pointing to the predicament of our consumer society, where identity is perceived all too often in terms of brands and griffes. The wife, for example, is encapsulated by the frothy nonsense of a Philip Treacy hat, the stepson by his Philippe Patek watch, the father-in-law a Savile Row suit and John Lobb brogues. Branding is so heavily marked that we are even told what kind of chocolate paper has been thrown away, which kind of whiskey is being drunk as well as enter the *distinguo* between different kinds of cigarettes.

The intertextuality goes beyond contemporary brand awareness to bring in the world of art and antiques. The characters hobnob with Eighteenth century escritiores and Louis XV clocks, have truck with Sempé and Winslow Homer, know that the model for Man Ray's famous nude violin figure was Kiki de Montparnasse, recognise a Modigliani pink and plat-



inum odalisque, live nonchalantly with Balthus drawings and Giacometti figurines. They could almost form an ideal readership for the *Financial Times*' monthly supplement *How to spend it*, that paean to luxury consumerism.

Banville's craft is as deft as ever in the creation of environment and atmosphere. New York comes to life in a few strokes. Its assertive citizens ("this endless, amused, argumentative squaring to each other and everyone else"). The weather ("grey Manhattan sulked steamily under a drifting pall of April rain") Skyscraper heights ("a couple of floors below, fluffy white clouds that looked like soft icebergs sailing sedately across a submerged city"), the glory of Central Park. *Bon viveurs* and imbibers play their part, with food and drink lovingly listed, from Chilean sea bass to spinach soufflé, *prosecco* to Virgin Marys. There's room for the smoker too, and his/her anguished sufferings with the new restrictions, described so vividly as almost to arouse in non-smokers a quasi-twinge (immediately repressed) of compassion.

Intriguing for the cinema buff is the interplay between text and film, from Busby Berkeley's choreography, to musicals like *Brigadoon* (1954), the spy thriller *The Conversation* (1974) and Huston's action-packed *The Man Who Would be King* (1975), memorable not only for the brilliant acting

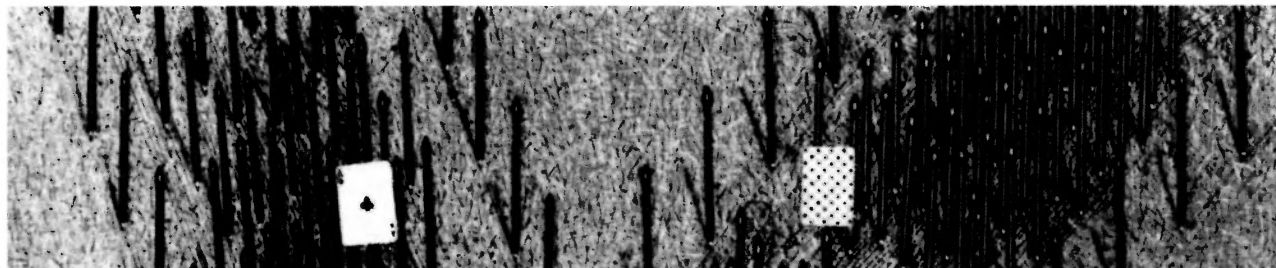
by Michael Cain and Sean Connery, but also for its reading of the responsibilities of colonialism. Neither is it surprising to find that characters look like escapees from show business, "a sixties stand-up comedian act" or a Tony Curtis clone straight out of *Some like it Hot* (1959).

If your reviewer is reading the signals appropriately, considerable importance is given to Agatha Christie's *Murder on the Orient Express*, the 1974 film version of which probably had greater impact than the 1930s book. What is significant for us here is not the star-studded cast with Albert Finney playing Hercule Poirot for the only time, or that all the characters in the carriage take part in murdering the villain, but that Poirot, usually so scrupulous about bringing the guilty to justice make no move to do so. How often indeed does the suspension of non belief in an early Christie implode when we are told of the chilly reality of murderer's appointment with the executioner? So is some kind of alternative solution being offered here?

What may well unsettle readers is not so much the loss of the by now familiar figure of Quirke and his depressed Dublin, but difficulty in decoding actions and reactions. Banville/Black offers no comfort, no straight solutions as he constructs his fiction. The very authentic and impelling background is dead serious, with Glass

burnt out because he has witnessed too many atrocities, from the home-grown variety in Northern Ireland, through to China and Tianenmen Square, Africa and Rwanda, the Middle East with, the Intifada, and back in home ground with Europe's shame at Srebrenica – all played out, it would seem against the plotting and planning espionage and counter-espionage rings of the superpowers in what Banville terms as the "chaotic, violent and dizzyingly innovative" Twentieth century. Yet much seems at the same time to be tongue-in-cheek, as in the description of the researcher where the "crotch of his baggy jeans sagged halfway to his knees" and "His none-to-clean tee-shirt bore the legend *Life Sucks and Then You die*". And on leaving the room he "left a definite odour on the air, a greyish, rank spoor". And physically his long neck, little head and big shiny eyes remind Glass so vividly of a lemur. A caricature, it would seem, bordering on the farcical Yet Glass's mistress points to the Latin origin of the word, *lemures* meaning ghosts or spectres, and as we well know, they were popularly rumoured in the Classical world to wander at night, tormenting and frightening the living. Is the researcher a spirit come from the dead, to rekindle the story of a strange death twenty or so years previously? It's your choice, reader! →

# italofonia e europa postcoloniale



**Klara Uhlirova**

Camillotti, Silvia (a cura di), *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, Bologna, Bonomia University Press, 2008, pp. 179

.....

L'apporto degli scrittori migranti alla narrativa in lingua italiana è indiscutibile e sempre più marcato, mentre la presenza di opere di narrativa e poesia di autori dai nomi o dai vissuti interculturali è tangibile tra gli scaffali delle librerie.

La raccolta di testimonianze *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, curata da Silvia Camillotti, comprende gli atti di due giornate di studio svoltesi il 9 e il 10 ottobre 2008 all'interno del SITLeC, Centro di Studi Disciplinari su Traduzione, Lingue e Culture dell'Università di Bologna, presso cui Camillotti svolge le ricerche di dottorato. Nell'introduzione al volume, la curatrice spiega come i nuclei centrali del percorso di ricerca, iniziato grazie al bando "Promozione Ricerca 2005" del Consiglio Nazionale delle Ricerche, si sviluppano attorno ai concetti portanti di identità, cultura e integrazione, con un'attenzione alla prospettiva di genere, giustificata anche dall'ampia presenza di donne scrittrici nel pano-

rama letterario contemporaneo. Il tema degli interventi riguarda in modi diversi il rapporto tra le scrittrici migranti – sebbene la categoria sopraccitata possa perdere senso in presenza di autrici figlie di migranti, dalle identità plurime, quindi "italiane e non italiane, equilibriste dell'essere" (Scego citato in Camillotti p. 13) – e la cultura nazionale, l'italianità, una categoria o piuttosto spesso un costrutto ideologico funzionale a marcare le appartenenze e i confini. Un testo che raccolga brani e le riflessioni delle autrici immigrate e figlie di immigrati in Italia può rappresentare un efficace strumento didattico per fornire spunti di riflessione e stimoli per la formazione di una coscienza e sensibilità ai fenomeni letterari e sociali in atto in classi che vedono la presenza sempre crescente di allievi di nazionalità differenti. Le antologie pubblicate in Italia con l'obiettivo di diffondere la conoscenza del fenomeno delle migrazioni, illustrato attraverso la voce diretta dei protagonisti, offrendo una prospettiva interculturale e interdisciplinare, sono numerose e in notevole espansione. Eppure, a differenza di quanto avviene ad esempio nel mondo anglofono o francofono, sinora maggiormente studiato in contesti accademici, ad oggi si sente la necessità di proporre un testo che presenti elementi assimilabili a un'antologia, "arricchita in più da riflessioni scientifiche, che mirano a fornire una differente rappresenta-

zione della realtà dell'immigrazione, sollevando domande, dubbi e sollecitazioni" (p. 15).

Christiana de Caldas Brito, Erminia Dell'Oro, Ingy Mubiayi Kakese e Gabriella Kuruvilla, le scrittrici che partecipano alle giornate di studio, presentano vissuti e testimonianze diversificate ma funzionali, nella loro compresenza, all'elaborazione di una raccolta che offre interessanti spunti di riflessione e prospettive critiche. La narrazione del privato sociale è seguita dall'analisi accademica, a cura degli studiosi Nora Moll e Daniele Comberiati. La sezione finale vede invece gli interventi di Donatello Santarone e Ricciarda Ricorda, che riportano ad alcuni autori emblematici, "precursori" dell'approccio interculturale alla narrativa italiana, e alla rappresentazione dell'Oriente e del rapporto con l' 'altro' negli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Racconti di vissuti personali si intrecciano dunque a prospettive critiche per elaborare concetti quali quello rushdiano della triplice dislocazione che scaturisce dalla perdita di madre, patria e lingua, o di "distonia culturale". "L'identità non è mai data una volta per tutte. Solo i robot e i Frankenstein mantengono sempre la stessa identità" (Caldas Brito p. 21). La narrativa e gli studi di critica letteraria e sociale sono affiancati dall'elemento linguistico, già presente nel titolo della raccolta. Dall'analisi della prosa di alcune delle scrittrici emerge,

ad esempio, l'importanza del valore fonetico delle parole, mentre i loro interventi testimoniano come gli autori migranti e figli di migranti spesso pongano una maggiore attenzione all'accuratezza espressiva e sintattica, "tendendo a perseguire un modello linguistico classico che più classico non si può, come ad ostentare una patente, come se si fosse sempre costretti a dimostrare la padronanza dell'italiano" (Muyayi Kakese p. 97), senza per questo rinnegare elementi ed espressioni di commistione interculturale. *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, il primo libro di raccolte di Christiana de Caldas Brito, si apre con l'immigrata "Chi" e si costruisce sul suono gutturale della *ch*, il "suono della lite" e della discordia per chi, appunto, arrivato in Italia non conosce ancora la lingua e si basa su suoni e gesti, ridefinendo la propria identità a partire dal nome, o meglio dal suono che gli altri utilizzano maggiormente per nominarlo, richiamarlo, impartendo ordini senza interpellarlo né chiedere quale sia il suo vero nome. L'elemento linguistico si sviluppa secondo le fasi di assimilazione, rigetto e rielaborazione per illustrare la dislocazione spaziale e sociale del migrante, traducendosi in un rifiuto iniziale, quasi come se lo scrittore non volesse tradire la madre lingua, oltre a stentare a trovare la parola che possa tradurre correttamente un concetto – come ad esempio quello di *saudade* – per il quale non trova il corrispettivo nella cultura di approdo e riesce difficile trasporlo per chi conosce solo la realtà italiana e la ritiene completa e superiore alle altre. Così l'italiano sgrammaticato, il cosiddetto "portuliano", la stessa lingua che parlavano gli emigrati italiani arrivati in Brasile alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, lungi dal venire impiegato per mancanza di competenze linguistiche italiane, rappresenta l'unica lingua in grado di trasmettere per iscritto le sensazioni e le riflessioni scaturite dall'intreccio e dall'ibridazione di due madri, due patrie, due lingue. Dal punto di vista linguistico i testi citati presentano una notevole ricchezza e il plurilinguismo e la commistione linguistica si rivelano ben più di una semplice modalità espressiva, costi-

tuendo la chiave essenziale per comprendere la molteplicità narrativa e il contesto della scrittura. In *Regina di fiori e di perle*, scaturito dalla società etiopie del periodo postcoloniale, Gabriella Ghermandi trova nella forma del monologo la possibilità di giustificare il linguaggio talvolta colloquiale dei personaggi, impregnato di termini e strutture sintattiche trasposte dall'oralità, mentre l'utilizzo di diversi registri linguistici è motivato a livello narrativo dal fatto che la storia viene esposta in prima persona da diversi personaggi. Il genere letterario preso maggiormente in esame nella raccolta è il romanzo, o l'autobiografia romanizzata, sebbene Nora Moll testimoni come dalle schede bibliografiche presenti in Basili emerga una frequentazione di generi letterari diversi, "tra cui in misura maggiore la poesia, [...] ma senza tralasciare il teatro, il reportage, la favola e il saggio" (p. 35). Il romanzo e l'autobiografia romanizzata si prestano maggiormente alla narrazione della realtà quotidiana, all'osservazione del mondo circostante, della contingenza dei discorsi sentiti, degli atteggiamenti ripetuti che stimolano un racconto o una parte di esso. "Spesso si tratta di fatti che si prestano ad un'ambigua interpretazione, a esseri letti da un'angolazione diversa da quella più immediata, proponendo un lato non letto o non visto comunemente" (Mubiayi p. 89-90). La visione marginale dei protagonisti dei romanzi, la mancanza di una visione assoluta e centrale, lo sguardo dell'"altro", "strabico in modo da deformare la visuale e indurre un maggior sforzo per mettere a fuoco la realtà" (p. 90), di frequente si traspongono nel testo scritto attraverso l'uso dell'ironia.

*Io, polpastrello 5423* esemplifica inoltre come la scrittura non ometta valenze socio-politiche che si accostano agli elementi culturali e linguistici, prendendo posizione, in questo caso, contro la legge Bossi-Fini, con un'ironia che alleggerisce e rende piacevole la lettura, favorisce l'immedesimazione, lasciando sorridere amaramente il lettore mentre recepisce e riflette sulle incongruenze e sulle problematiche politiche, sociali e burocratiche viste dalla prospettiva

del migrante. In alcuni casi, tuttavia, l'ironia non trova più spazio nella narrazione. Dinanzi agli avvenimenti più eclatanti, quali ad esempio l'uccisione di un diciannovenne italiano originario del Burkina Faso, sospettato di aver rubato un pacco di biscotti, l'unica scrittura possibile è la nuda cronaca. Non mancano, come osserva Gabriella Kuruvilla, neppure esplicitazioni di rabbia, volontà di affondare nel dolore e profondo disagio adolescenziale ed esistenziale, come in *Nero a metà*, rivendicazione di un giovane figlio di coppia mista, un *total black* che vede nel padre una completa omologazione agli italiani e che teme abbia perso la coscienza del suo passato da migrante, fino a diventare egli stesso un razzista. Nel guardare un politico che sorride nel vuoto da un cartellone pubblicitario, il protagonista immagina "che si voltasse improvvisamente, mi puntasse addosso occhi carichi di disprezzo e mi urlasse 'Feccia', per poi tornare, imperturbabile, nella sua posizione iniziale" (Kuruvilla p. 118). La risposta si definisce in un intimo desiderio di vendetta, nella chiusura in bagno e in una violenta masturbazione del ragazzo, "sognando fiamme e boati, che squarciavano il buio e il silenzio della notte metropolitana." (p. 118). Le citazioni di narrativa contemporanea e la denuncia delle contraddizioni della società contemporanea proposte dalle scrittrici e dagli studiosi nei sei interventi che costituiscono il *corpus* centrale della raccolta di Camillotti si stemperano negli ultimi due contributi, proposti da Donatello Santarone e Ricciarda Ricorda e volti a offrire una panoramica della narrativa degli anni Sessanta e Settanta del Novecento italiano, presentata come testimonianza *ante litteram* della fotografia della realtà interculturale italiana indagata. Santarone propone letture della Cina e dell'Oriente mediante l'esposizione di dati biografici e citazioni di romanzi, saggi, articoli giornalistici e appunti di viaggio trasposti in forma di diario da Alberto Moravia, Franco Fortini e Alberto Arbasino, rispettivamente nel 1937, 1955 e 1980. Tali letture, condotte con stili diversi, sono accomunate da una "messa in causa del primato dell'Occidente" e dalla "rivendicazio-

# italofonia e europa postcoloniale

ne di una contemporaneità di società che agli occhi etnocentrici degli europei si presentano come arretrate” (Santarone p. 142). Le riflessioni sulla necessaria apertura internazionale e sugli atteggiamenti di xenofobia e di pregiudizio piuttosto comuni in un Paese ancora relativamente nuovo alla scena culturale della migrazione si sviluppano secondo linee narrative prevalentemente didattiche, volte a presentare l’“altro” come individuo cui rapportarsi piuttosto che come uno straniero dai tratti esotici.

La “sicilitudine” ibrida di commistioni e apporti culturali arabi ma anche normanni raccontata da Leonardo Sciascia e il dialogo tra culture, vitale per la prosa di Italo Calvino, presentano una serie di opposizioni e attirano su di sé l’attenzione del pubblico, talvolta accendendo polemiche e catalizzando discussioni molto vivaci. Anche nella scrittura e produzione cinematografica di Pier Paolo Pasolini è la compresenza di diverse culture in conflitto a rappresentare un fattore di ricchezza incomparabile, mentre l’altro polo, privo di apporti e “commistioni” culturali, è rappresentato dall’appiattimento, dall’omologazione, dall’autosufficienza ideologica che incombono sulla realtà contemporanea. Per Ricorda la valorizzazione delle differenze e delle specificità delle voci narranti, infine, favorisce la sovrapposizione degli spazi, in un processo di reciproca contaminazione, schiudendo la cultura italiana a una dimensione internazionale, come nella realtà contemporanea così negli intellettuali che negli anni Settanta hanno rivelato, ciascuno con modalità proprie, una sensibilità all’apertura della cultura e, in particolare, della narrativa italiana a una dimensione internazionale. —

**David Newbold**

Fflur Dafydd, *Twenty thousand saints*, Talybont (Ceredigion), Alcemi, 2008, pp. 251

.....

Why should an award-winning young Welsh writer turn to English for her third novel? To reach a wider audi-

ence, according to conventional wisdom. But for Fflur Dafydd, who won the prose medal at the 2006 Eisteddfod with her Welsh language novel *Atyniad*, the answer is not that simple. It is about finding her voice:

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.

The novel, *Twenty Thousand Saints*, (Alcemi, 2008) is set on the tiny island of Bardsey, off the north east coast of Wales. Today Bardsey is known (if at all) as a bird watching paradise, but in the 6th century it was an established centre of pilgrimage on a par with Lindisfarne and Iona; three visits to Bardsey were worth a pilgrimage to Rome. There are Arthurian associations, too, as there are almost everywhere in Wales: Merlin is alleged to be buried here (along with twenty thousand Celtic saints, hence the title of the novel), and one theory at least identifies Bardsey as the Isle of Avalon, the last resting place of Arthur and Guinevere.

Dafydd’s novel is set firmly in the present, in an unusually hot August, as islanders and temporary visitors interact, each in their own personal quest for the truth. Vivien, a Welsh nationalist turned hermit nun (deluded by the results of the 1979 referendum on devolution, in which 80% of the population voted against a Welsh assembly) prepares to host a mini conference of fellow hermits; an S4C (Welsh language) documentary film maker has come to look for the truth behind the disappearance ten years before of Vivien’s companion and fellow nationalist Delyth - Vivien’s son Iestyn (suspected of murdering Delyth) has just been released from jail and she wants to film his return to

the island; a writer-in-residence, Mererid can’t get the inspiration for the poetry she has come to write, but instead finds Deian, Delyth’s son (and erstwhile playmate of Iestyn), now an archeologist, who has come back from his home in England to dig, ostensibly, for the bones of Celtic saints but possibly to unearth the truth about his mother.

There are elements of black comedy and thriller, lots of casual sex fuelled by alcohol and the summer sun, and (not unconnected with the sex) plenty of new beginnings, as if Bardsey were a turnstile to self discovery. Writing in *The Guardian* Catherine Taylor calls it a “wild” novel, but feels it necessary to add that the novel never “dips into farce”, because farce never seems far away, and disaster always just around the corner.

But the imagery is powerful and holds the novel together well. For a start, there’s the island. In the grand tradition of island novels (*Lord of the Flies* comes to mind) there is an intensity to the characters which borders on insanity, adding realism to the relationships. Bardsey is very small - about 2 kilometres long by 1 kilometre wide, half of it taken up by a rugged peak, Mynydd Enlli. At the other end of the island stands the only square lighthouse in Britain, built in 1821. Between the two points there is little room for privacy, especially in the presence of a roving camera and a determined film producer. Fellow islanders glimpsed at a distance, seen and not seeing, unavoidable encounters, boats which get held up for days even though the mainland is tantalizingly near, all add to the hothouse atmosphere.

Then there is the digging. In the dark ages, according to legend, pilgrims came to Bardsey to die, which should have made the whole island a charnel house. Hence the excavations organized by Deian, who keeps his female team of diggers excited, in spite of the lack of bones, by burying a few fake relics for them to unearth. But Deian is really delving into his own past. He wants a clue to his mother’s disappearance.

*Twenty Thousand Saints* is a novel about loss. But more than the loss of

# italofonia e europa postcoloniale

IL TOLOMEO

Deain's mother (whose brooding presence is felt throughout the novel, and who has a plaque erected to her memory by Vivien, to stake a permanent claim to latter day sainthood), the novel is about loss of language - the ancestral language of Bardsey, "Bard's island" in the Norse name, *Ynys Enlli*, "the island of tides" in Welsh. Deian was brought up speaking Welsh, but has lost it. At the age of 18 he had left the island to go to live in Preston with his father. Talking to Greta, the assistant film producer, he reflects:

"I suppose it's no wonder that my Welsh just ... faded."

"Why do people let that happen?" Greta let out. "For someone just to lose a language like that... happens all the time with Welsh, it's like they think it isn't really important."

"It wasn't, after a few years in Preston. I just sort of forgot about it. It's amazing what you can get used to, you know, when you have such little choice."

"*Ond ma'n rhaid bo chdi'n cofio chydig?*" Greta said, trying to prompt him. He recognized all of these words on their own, but strewn together they seemed a little overwhelming. *Cofio* was to remember. He'd forgotten what to forget was.

When Iestyn turns up he cannot believe that this is true. He has just spent ten years in a Cardiff prison - an environment, presumably, where he would have heard as much, or as little, Welsh as Deian in Preston:

"Are you sure you've got, you know, *dim Cymraeg o gwbl?*" Iestyn stared at him with disbelief.

"*Tipyn bach?*"

"You are joking? How the fuck can you manage to lose your Welsh after a few years over the border and mine stays intact after ten years in Her Majesty's Service?"

Ultimately, the theme of language loss, and recovery, is an exploration of the fate of Welsh in the post-assembly Wales of the new millennium, and is central to the whole novel. Indeed, the other threads of plot and subplot can all be seen to sustain this theme through the extended

metaphors of the island (linguistic isolation), personal relationships with outsiders (linguistic contamination and language loss) and digging (scratch the surface and the language will return).

After the 1979 referendum, and the resounding "no" to devolution, Wales went back to the polls in 1997. This time a majority, albeit an extremely slim one (50.3%), voted in favour. The following year the assembly came into being through the Government of Wales Act. One of the more visible consequences of the Act was the rapid development of Cardiff Bay as the administrative capital of Wales, and a noticeable side effect the return of Welsh to the streets of Cardiff as a new breed of civil servant moved in.

Back on Bardsey, Viv has not yet fully realized what is happening in the principality, and how the *hen iaith* - the old language - is experiencing a renaissance. Deian, though, hears the new Cardiff Welsh in the mouths of film producer Leri and her assistant, and isolated bureaucratic words jangle in his mind, clashing with his memory of a simpler tongue: "Leri and Greta used words like *strwythur* and *cyfarwyddo*, *esblygiad* and *goblygiadau*, officious lingo that made his head turn once more towards the simpler vernacular of the soil". The few explicit references to the language, and the odd Welsh phrase thrown in here and there, beg an interesting question about which language is being spoken on the island, in a novel which has lengthy chunks of dialogue. There are more Welsh speakers than non Welsh speakers in the book, and although we know, for example, that Deian and Iestyn are speaking in English, we have to infer that Iestryn and his mother use Welsh. This is a dilemma common to writers using English to depict a non-English reality. Dafydd puts it like this: "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."

One wonders what R. S. Thomas would have made of this idea - or what he would have made of the motley and irreligious crew which Dafydd scatters across the island. The reflection is not unwarranted. Thomas was vicar just across the water in Aberdaron, and, a keen bird watcher, the first chairman of the Bardsey Island Trust Council in 1979, which steered the island towards its status (achieved in 1986) as a national nature reserve. He soon resigned, apparently concerned that the island was going to attract English tourists. Dafydd, who lectures in creative writing at Swansea University, wrote her doctoral thesis on Thomas (*The Uncanny and the Unhomely in the poetry of R. S. Thomas*) and probably has a lot of sympathy for the morose cleric and birdwatcher who used to stride the island's footpaths, binoculars in hand. His brooding presence, never explicitly acknowledged, hangs over the novel, as Dafydd establishes an ironic link between birds and poetry. In a central event in the story, hundreds of disorientated birds are dashed to death against the lighthouse, in a phenomenon known as an "attraction"; Mererid, poet in residence, tries to capture this in verse, but three weeks into her stay on the island she has only "four half poems, stumbling along a white screen". The irony comes in layers. We sit with Mererid toying with a beginning: "A ring of feathers/like unfinished poems/streak the sky's page", a faint echo of another greater poem about love, death, and bird feathers, which begins "We met/under a shower of bird-notes...".

Mererid is writing in Welsh, or should be. Thomas repudiated English, and yet was chained to the language for his poetry. Meredith can't find the words in Welsh; Thomas was condemned to find them in English. But the Wales that R S Thomas knew, of protests organized by the Welsh Language Society and the torching of holiday cottages owned by the English, belongs to the past. Dafydd seems determined to convince us that a renaissance is in the making, or rather, is already there to be seen. At the end of the novel Viv's self-

imposed exile comes to an end She breaks her vows and returns to the mainland, to Cardiff. Sitting in the back of Greta's car as she arrives in the capital, she notices the bilingual road signs, with the Welsh above the English – "a small yet colossal feat". The street scenes of a lively city in the orange glow of dusk unfold all around her, causing wonder at every turn, until the final destination, the place she had known as Tiger Bay, the Bronx of Wales, now developed as the hub of Welsh cultural and political life. First she catches sight of the Millennium Centre, focal point of a musical nation: "a slumped golden creature on its haunches, with light bursting forth from its body. *In these stones horizons sing*, it said, *gwir fel gwyrdr o ffwrnais awen.*" Then they round a corner and Viv has to catch her breath before the Welsh Assembly:

There it was, right in front of her. Above the water, its glass panels gleamed at her. It was as wholly transparent as they had all said, the light inside inviting and warm. Here was the building that she never thought would be possible, the building that had only ever existed in her mind.

Viv has come home to a brave new Wales. In the next and final chapter Deian makes a parallel journey, back to Preston in Lancashire, the English town where he grew into adulthood and lost his mother tongue. On the way, along the north Wales coast, he savours the place names, Pen y Clip, Pemnaenmawr, Abergele, Rhuddlan, experimenting with the language, saying them out loud, listening to the DJ on Radio Cymru, thinking about Mererid. When he arrives in Preston, and finds his (English) partner and fellow archeologist Fran has moved into his house and changed the furniture, strewing the place with scatter cushions and installing a dimmer switch "to bring things into gradual, artificial focus", he makes his decision: "He couldn't stay here. Not in this *cul-de-sac* so far from the sea, this red-bricked house without a garden; with this woman and her dimmer switch." Deian isn't quite sure where

home is, but it isn't England, and it isn't English. Overtaken by a sense of urgency, he gets back into the car, with Fran following him out into the road, confused and alarmed. For Deian, just as it is for Viv, the future is a revelation in glass. Fran, outside, breathes frantically on the car window and the condensation leaves a parody of a map of Wales. Deian makes out the Welsh coastline greeting him like welcoming arms; "And all around it was a new, clean, sea of glass, which reflected only himself." →

## Valerio de Scarpis

Robert Crawford, *Full Volume, Cape Poetry, Random House, London, 2008, pp. 64*

.....

Fantasmagorica e sensuale la visione poetica di Robert Crawford nella sua sesta raccolta di poesie intitolata *Full Volume*, ancorché soffusa di malinconico, celtico lirismo. L'eclettismo peculiare delle poetiche scozzesi-inglesi, in progressiva devoluzione linguistica, trova in lui un continuatore raffinato quanto ardito nella ricerca di suggestioni intellettuali post moderne e soluzioni tecniche d'avanguardia. La poesia che fornisce il titolo all'intera raccolta sembra alludere al movimento della ballata di tradizione popolare con i suoi distici a rima baciata fratti e crescentemente concatenati da *enjambement*. La lirica *Full volume* reinterpreta, infatti, con dirompente modernità un motivo paradigmatico dell'immaginario scozzese, quello del Loch Ness e il segreto celato nei suoi abissi. Tutta l'attenzione del poeta è incentrata sullo stato d'animo del solitario palombaro che si cala sul fondo del lago. La sua non è una semplice curiosità intellettuale o scientifica ma l'intima necessità di rispondere a un richiamo atavico: il desiderio impellente di sondare fin dai fondali e negli anfratti silenziosi l'intero sviluppo dell'enigmatico bacino. Il fascino irresistibile delle profondità inesplorate, la tentazione di perdersi in esse, l'anticipazione di improbabili incontri, cattura il protagonista e for-

nisce al lettore la plausibile chiave di lettura della poetica crawfordiana nel suo insieme. Il Loch impervio, simbolicamente assunto a paesaggio fisico e mentale della patria scozzese non può essere tralasciato, è un richiamo alla cultura di provenienza insistente e pervasivo in tutta questa produzione poetica; chiede di essere dispiegato a gran voce, dalle fondamenta – a pieno volume –, di essere cantato fino alla estinzione dell'identità personale di chi lo celebra, identità dissolta nel canto corale della fiera gente di Scozia.

...and greet

the day from the loch's beyond, its call  
calling inside him. Wants above all

to sound the loch's full volume right  
at ground  
level, be lost in it, pushed by it, sung  
by it, not to be found.

In questa raccolta l'occhio penetrante e arguto del poeta trascorre le svariate sfaccettature dell'esistere dell'uomo di oggi, cosmopolita nelle sue disperate e contraddittorie esperienze culturali: "nothing is ever single" recita la lirica di apertura, dal titolo *Advice*. Poesia intrisa di curiosità scientifica, poesia fattuale dagli imprevedibili accostamenti, come in *Biology*, oppure *Broadband*, o ancora *Local*, laddove la concretezza di un bacio scambiato da una coppia di innamorati in un ben definito ambiente di una località scozzese viene comparativamente rapportata a una astratta teoria genetica dell'origine cosmica degli elementi alla base della vita sul nostro pianeta, divulgata dal mezzo televisivo. Suggestioni riferibili alla poetica di sintesi di Mac Diarmid, al procedimento della compressione attuato da T.S. Eliot e alla congerie eclettica di Walt Whitman, sono qui largamente rintracciabili in filigrana. È presente la tecnica della giustapposizione e dei confronti-scontri culturali già così efficacemente dispiegati nella *Waste Land*. Tecnica operante tanto sul piano geografico di contrapposizione anglocentrismo/periferia quanto su quello temporale della tradizione. Altre liriche, infatti, giocano sul contrasto tra un presente tendente

all'omologazione anglocentrica della tematiche e della *poetic diction* e un passato che affonda le radici nella cultura della terra scozzese di origine: la lirica *Chorus*, ad esempio, lamenta lo snaturamento e la morte della ballata di tradizione popolare tramandata oralmente, una volta che sia trascritta e pubblicata per le esigenze del mercato. Anche l'ibridazione culturale oltre che linguistica, che caratterizza per lo più l'opera dei Modernisti è rintracciabile in questo provocatorio volumetto. Occidente e Oriente si confrontano in poesie come *Yin and Yang*, *Bronze Age*, *A Gean Tree*, *Empire*, che ripropongono la tendenza alla sintesi culturale, operata, per esempio, da Ezra Pound nei *Cantos*. Delicatissimo il procedere ritmico in poesie strofiche quali *Same*, *Difference*, e *Tir Nan Og*, pregevoli esempi di tessitura prosodica dalla spiccata valenza fono-simbolica:

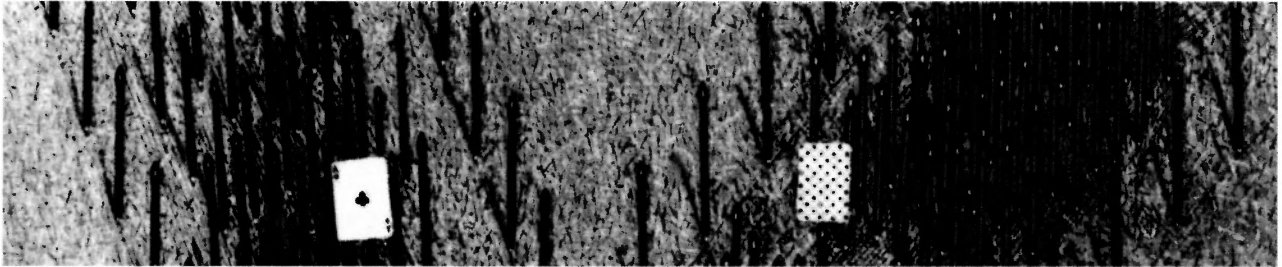
entrambe le composizioni, infatti, evocano la concentrazione attenta dell'ascolto assorto. Parimenti significativa dal punto di vista ritmico la lirica denominata *The Ear*, che si snoda in una teoria di agili quartine. Qui Crawford utilizza un metro accentuale puro che contempla due accenti forti per ciascun verso, indipendenti dal numero delle sillabe. Il risultato nella sua incisività incalzante, richiama analoghi effetti ritmici presenti nella sezione della *Waste Land* che va sotto la titolazione di *Death by Water*. Significativamente anche il nome dei fiumi citati nei versi richiama l'ambiente d'oltre oceano: l'autore è intento a compiere una sua personale esplorazione culturale.

Where the Missouri  
joins the Mississippi  
their waters swelled there  
by the Illionois

E conclude i versi con l'osservazione pregnante, presumibilmente riferita alla poesia, che solo l'orecchio è in grado di discernere direttamente il messaggio fondamentale (connotativo) del poeta, mentre le spiegazioni prosastiche sono solo parole al vento.

All explanation  
is mere evasion  
in the end only  
the ear is sound.

Intelligenza, arguzia, sentimento e gusto per la definizione brillante caratterizzano l'espressione matura del talento poetico di Crawford, dispiegata in questa raccolta, che merita di essere annoverata tra le più felici espressioni della poesia scozzese contemporanea. ▸



Juliette Malfait

**Colloque ‘Pour saluer  
Léon-Gontran Damas’:  
héritiers et héritages,  
trente ans après sa  
disparition (1912 –  
1978) (Université  
d’Anvers, 4-5  
décembre 2008)**  
.....

Le colloque intitulé *Pour saluer Léon-Gontran Damas: héritiers et héritages, trente ans après sa disparition (1912 – 1978)*, organisé par le Groupe de Recherche de Littérature Postcoloniale dirigé par le professeur Kathleen Gyssels, avait pour but de rendre hommage à un grand poète et un des pères fondateurs de la Négritude: L.G Damas. Damas étant très discret et moins médiatique que Césaire et Senghor, relativement peu de colloques lui sont consacrés, le dernier hommage remontant à 2007, sous l’égide de Christiane Taubira, à Cayenne même.

Ce colloque, qui se déroula le 4 et 5 décembre 2008, dans de très belles salles et un ancien couvent de l’Université d’Anvers, s’efforça de mettre en œuvre une dynamique à travers de prolifiques échanges et de nombreux débats. Ouvert par le Doyen de la Faculté de Lettres et de Philosophie de l’Université d’Anvers, Jef Verschuere,

le colloque a réuni une dizaine d’intervenants éminents. Véritable moment de rencontre, il s’inscrivait dans une approche multidisciplinaire et transversale, les participants venant d’horizons divers: des Etats-Unis en passant par la Mauritanie, la Caraïbe et le pays d’origine de Damas, la Guyane.

En effet, il était intéressant de proposer une réflexion qui transcende les frontières géographiques et littéraires pour aborder l’œuvre de Damas. Le colloque, grâce notamment aux présidents de session (Kathleen Gyssels, Université d’Anvers, Chantal Zabus, Universités de Paris III et de Paris XIII, et Marc Delrez, Université de Liège, pour les sessions plénières; Luc Renders, Université d’Hasselt, Théo D’Haen, KULeuven, Georges Jacques, Professeur émérite de l’Université catholique de Louvain, Lieven d’Hulst, KULeuven et Bénédicte Ledent, Université de Liège, pour les autres sessions), donna lieu à de riches échanges composés de lectures croisées, de réflexions théoriques, et de découvertes étonnantes. Quatre sessions plénières, à côté de sessions à plusieurs intervenants, permirent donc d’appréhender l’œuvre de Damas sous différents angles et d’élargir les champs d’étude: des analyses d’une œuvre précise, d’un courant, d’une période autour de la filiation et de la place de Damas furent soulignées. Des questions théoriques, poétiques mais aussi esthétiques furent soulevées souvent dans une approche comparative.

Ce colloque international, de par les interventions de qualité, a donc constitué une reconnaissance forte de l’importance et de la richesse des œuvres de Damas souvent méconnues. De fait, si nous comparons la réception réservée aux ouvrages de Senghor et de Césaire, il était licite de revenir à l’œuvre tant poétique qu’essayiste et journalistique de ce cofondateur de la négritude. Car s’il est vrai que, selon Femi Ojo-Ade (St Mary’s College), les trois pionniers ne peuvent être dissociés, que leurs poésies sont toutes subversives, comme le rappelle Kanate Dahouda (Hobart and William Smith Colleges), il existe, selon Hanétha Vété-Congolo (Bowdoin College), un certain nombre de divergences, notamment sur le concept même de négritude. C’est aussi le message du professeur de l’UAG (campus Schoelcher), Roger Toumson qui, lors de la dernière session plénière, insista sur la nécessité d’une étude comparative de leurs poétiques respectives tout en soulignant la nécessité de dégager les traits distinctifs de la poésie damassienne. Anthony Mangeon (Université Paul-Valéry Montpellier III) établit quant à lui un parallèle entre le philosophe africain américain de la Harlem Renaissance Alain Locke et Damas.

Par ailleurs, trente ans après le décès de Damas, il était important de s’interroger sur sa place notamment pour les Noirs d’Amérique qui le considèrent comme *go-between*, pour reprendre l’expression de Valentin Y. Mudimbe



(Duke University) en première session plénière. Mais aussi dans les Amériques hispanophones et lusophones où, comme le souligne Lilian Pestre de Almeida (Universidade de Lisboa) lors de la deuxième session plénière, les poètes ont écrit très tôt des poèmes noirs. M'bou Seta Diagana (Université de Nouakchott), évoqua la place de Damas en Mauritanie: "véritable révélation sur la place dominante du voisin, L. S. Senghor et de la criante ignorance quant au Guyanais [...]". Message compris pour les éducateurs et les universitaires, en même temps qu'appel à aider là encore l'Afrique et sa carence en infrastructure livresque.

Damas a également influencé de nombreux auteurs antillais dits de la deuxième et troisième génération. Cyrille François (Université de Cergy-Pontoise) évoqua son importance sur l'œuvre de Daniel Maximin, pendant que Mathias de Groof (Université

d'Anvers) s'interrogea sur la production cinématographique du continent noir dont l'enseigne reprend le titre d'un recueil de Damas: *Black-Label*. De plus, retour et détour furent développés: un détour 'glissantien' pour Malik Noel Ferdinand (Université de la Sorbonne nouvelle); un difficile retour au pays natal selon Catherine Le Pelletier (UAG), un retour omniprésent dans la littérature postcoloniale francophone pour Bart Miller (University of Liverpool).

Christine Pagnouille (Université de Liège) est intervenue sur les défis que pose la traduction de l'œuvre de Damas et Marie-Christine Hazaël-Massieux (Université d'Aix-en-Provence) examina, plusieurs exemples à l'appui, les problèmes de transposition du créole.

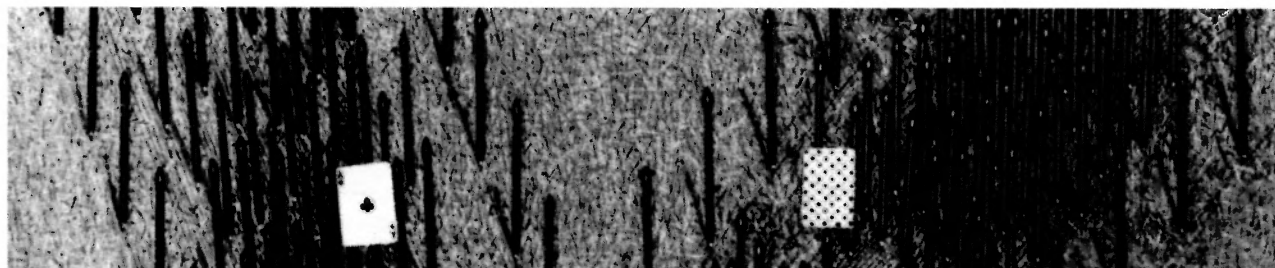
Enfin, il faut souligner que l'art ne fut pas oublié en tant qu'héritage de Damas et qu'il avait sa place dans cette réunion importante: grâce à la

lecture d'un poème de Jayne Cortez dédié à son ami disparu, grâce encore à Fernanda Damas Cabral qui nous fit part de son interprétation personnelle de l'œuvre de Damas, et à la compagnie de théâtre AWA par une récitation de poésie et une interprétation théâtrale.

Tant par la justesse de la mise en scène et une représentation formidable, que par l'obscurité qui baignait la salle, *Black-Label* et d'autres séquences de poésie bien sélectionnées permirent de faire naître un instant magique.

Ce vibrant hommage à Damas aura permis de rappeler que son œuvre est encore présente (comme en témoigne le projet «Archivos», expliqué par Antonella Emina de l'ISEM-CNR de Turin) et provoque passion et effervescence. Ce colloque a permis également de souligner la très grande estime que lui portent les participants appartenant à des champs d'étude très divers. →

# interviste



Marco Fazzini

## The Gift of Poetry: Margaret Atwood in Conversation with Marco Fazzini

.....

*Would you describe your childhood as 'bookish'?*

Yes and no. For one thing it was very outdoorsy. That was because we lived a lot of time in the forests, so when the sun was shining we were outdoors and when it was raining we were indoors, and indoors there was no television, no radio, no movie theatres. When it was raining you could only read, write, or talk. That was it. So I've learnt to read myself when I was four. I didn't go to school. Then I have been doing it in every sense. My family had books of all kinds and I was never told that I couldn't read a book.

*So, you mainly read the books which belonged to your family...*

I read the books that were there. You have to imagine there were no other people around our house. We had no road going to our house. We had to get there by boat and there was no library, so the books were the books we had in the house, and they could be any kind of books. They could be murder-mysteries, they could be scientific books, they could be what we would call literary books, and also

children's books. I read Orwell's *Animal Farm* at too young an age. I thought it was going to be a children's book when I saw animals. I had no idea that it was a political book, that it was an allegory. I just thought it was about the bad pigs and the poor horse who got sacrificed. I was very upset by it. But often you can start reading a book and that would be way over your head. You don't understand that, but later you come back to it and dig for answers.

*That means that you probably re-read some of the books later...*

Oh yes, no question. I read *Moby Dick* at an age when I thought it was about whales. I didn't understand any of the other things about it. I didn't get it but I did later. And, of course, there are books you really should read at a young age, such as *Treasure Island*. Then, you go back to them and you realize that they used to stand up. Sometimes, they are not really as good as you remember them having been. When we were not living in the woods anymore there were still always a lot of books around. So, I read them instead of doing my homework. I used to read them in the dark with the flash light when I was supposed to be asleep.

*In your Waterstone's Poetry Lecture (dated June 1995) you state: 'I became a poet at the age of sixteen. I did not intend to do it. It was not my fault!' Could you describe this feeling of being*

*visited by poetry or being given the task or the gift to clarify, in words, a kind of sensual or mental intuition?*

Well, it's very difficult to describe that. I was intending to do something quite different and I started writing poetry and it became more interesting than the other things that I intended to do. Now you must understand that in 1956 in Canada being a writer was not something people did. It wasn't a recognized occasion. You could be a journalist, but at that time if you were a female your prospect for working on a newspaper was somewhat limited. I didn't want to be a journalist. I wanted to write novels and poetry, which was something *naïve*, yet it didn't seem to stop me from doing that. In any case, I would be a practical person. I knew that I would have to support myself in some other way other than through poetry. I knew that I wasn't just going to make lots of money immediately by writing books. So, I was quite prepared to have a daytime job and then write my masterpieces in the evenings. That's what I did for a long time. But it's not possible to describe the experience. You just do it, you start doing the thing before you actually intend it.

*Do you still have the same kind of surprise when a poem comes to you?*

Well, the poem does come to you. It's not the other way round. If you write a novel, certainly an amount of it it's just toil. If you're dealing with, let's say, a 250-500 pages novel it can be

quite a lot of toil. Poems are short and lyric poems are shorter. I'm not talking about the *Iliad*. Nobody writes the *Iliad* anymore in that light, but, yes, I would say that a poem is always something that comes to you. There's a book that I would recommend to you and this was written by a person who's got quite a lot of things to say about poetry. His name is Robert Bringham. He's the translator of these two epic Haida poets<sup>1</sup> and he also has a number of essays on structure and how it works in poetry. He's also a poet. He gives you a whole different approach because his subject is the difference between oral poetry and written poetry. Now, most poets would say that once they're working with visual forms they realise that poetry is something you write down but it hasn't an oral base.

*What do you remember of your university period? Was there any writer or friend who encouraged your writing or you felt most attracted to?*

Yes, I had. This was before the age of creative writing classes. They are all over the place now. Sometimes, it's a way for poets to make a living. We had a group that you could take but you didn't get any mark for it. It was just a voluntary thing and there were a few of us in that group, maybe five or so, and one prepared us who was also a poet. We also worked for a literary magazine. Sometimes we wrote things under different names in order to feel at home.

*You mean pseudonyms...*

Yes. It wasn't a period of time in which there was a mass interest in the arts at the university. That meant that if you were interested in it at all you usually ended up doing a number of different things. So I wrote poetry, I wrote prose, I wrote reviews, I designed the covers for the magazines and illustrated them and acted in various dramatic plays, designed the covers for those, did the posters, etc.

*It seems that you really enjoyed yourself!*

Yes, I did. I sometimes designed the covers of my books, usually poetry books, not the other ones. So, that was

multi-involving. They needed somebody to do that kind of thing. Now, everything is technological and professional and, of course, everybody has got their computer and it's a lot easier to turn things out. Cold type had just been invented, just there but a lot of things were still done the old way with hot type.

*What periods are you talking about?*

About 1957 to 1961. In 1961 I typeset my own first book of poetry.

*...which is a rarity at the moment!*

Yes, it's very rare! That was typeset letter by letter and it was published in 200 copies: that was the level we were working at in those times. I wish I had kept more of them: they are quite dear now.

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

We don't know anything about that. It's not known.

*Would you expect to keep writing poetry regularly?*

I have no expectations. You can't say anything about those things. I'm happy to be writing it now. Sometimes I can go for years without writing any new poetry. I wrote a lot of them earlier in my life for a very simple reason: I worked in the day times so, if you have a job in the day times, it's very hard to write a novel but it's not hard to write poetry because poetry is short and also because you can carry a note-book around.

Here it is: a little notebook, and there's a poem in it. I have been writing it in the last few hours. So there you are. You can see I've also been doing some designing...

*Do you take great care in ordering the poems in a collection?*

Yes, I do. I do it.

*So there must be a sequence or there must be a theme?*

I think it's more like ordering, it's more like arranging a room all-right. It's a room to put the pictures in there: 'That's right over here, actually it is not very good there either. Maybe, I

wish to put it there and then what are we going to put beside that?'

*So probably you shift the poems more than once...*

I spread them all on the floor, usually on the floor not the table, and I move them around.

*Are you afraid to be misinterpreted or that your poems can be mismanaged by the critics?*

I lost that fear a long time ago because it isn't evident. Of course, it will happen and mainly the way to know it could not happen is to get in touch with every single reader and tell them what to think, and even if you did that, they would misinterpret your instructions. But on the other hand, you have to light your writing goals to send them out into the world. Every time somebody reads what you have written it's an encounter: here's the thing you have written, here is the person reading that. That person will always be a different, separate individual with his or her own concerns, his or her own previous reading experience, his or her own set of associations, his or her view of the world and you can't interfere with that, you can't control it. Writers are megalomaniac about the page, that's what they can control. They can control what they're writing down. They can't control how people read it.

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

What do we mean by 'accessible'?

*I mean giving your poems to an audience or public. I imagine that they do not remain an individual or personal activity when released or published...*

All-right. The best thing that I can refer you to in this respect is Lewis Hyde's book. I really recommend this book to you. I'm a writer, yet this book is not about writing or how to write, or anything like that. It's about gift theory. It's called *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. What Lewis Hyde is talking about is how things pass from one person to another. There are two ways in which they pass. Actually, there are three, but

we're not going into the third one, which is called 'Stealing'. One of them is 'Buying' – you buy a commercial product. The other is 'Giving' – you receive a gift. A gift is not weighed and measured, nor can it be bought. As I say in my book *Negotiating with the Dead*, a gift can't be expected or demanded; rather, it is granted, or else not. In theological terms, it's a grace, proceeding from the fullness of being. One can pray for it, but one's prayer will not therefore be answered. If this were not so, there would never be any writer's block. The composition of a novel may be one part inspiration and nine parts perspiration, but that one part inspiration is essential if the work is to live as art. (The parts vary for poetry, but both are still involved.) The activity of writing, if you are a serious writer at all, exists in the gift part of that diagram. You receive your gift, you practice your gift and you give away the products of your gift, but in order for other people to receive that it would happen to be writing. It has to go through an intermediate period or it has to be transmissible. There are now two ways of doing that. One is through the Internet: you go to a web-page and you stick your work up on that so that people can read it for nothing if they want to. The other way is through publishing. If you publish you are becoming part of the commodity exchange, so you make something that is being assigned a price so that somebody buys it. When it's published, a text replicates itself, and the reader is no longer an intimate. Instead, the reader too multiplies, just like the copies of the book, and all those nobodies add up to the reading public. So, somebody buys your book. In that moment, it has become a commodity. Yet, at the very moment in which the reader reads it and receives something from it, it turns back into a gift. That's why people say to you: 'Thank you for your work', whereas they will not say to motorcars salesmen: 'Thank you so much for the wonderful thing you've done in selling me this motorcar'. They don't say that. They say: 'Here's the money'. It's a very different kind of thing. With the money exchange you've got the object, they've got the

money. That's the end of it. There's no relationship established. With the gift there is always a relationship. If you give me something, that's a token. So, in the world of art, usually, you've got the gift from people who are already dead or people you may not know. In other words, you receive a gift from books you've read, books you work on or with. So, that's what it is. You say: 'Do you feel that there's a danger in becoming too accessible?'. What you have to understand is that not everybody is your reader. So the thing may be there, it may be accessible to those who can buy it, but only those who are meant to be readers will get anything out of it. So it's accessible to those to whom you should be accessible... As for the others, it is not of much interest. They'd rather read somebody else's book...

*...or go and have a pizza with friends...*

Yes, that's just the way it is, so if you think of that instead of accessibility... I think it can be banalised, you can make something banal. So you can have a moment of vogue, of being in vogue, but that's not of more importance than it is in the clothing industry, just what people were wearing that year. No, you don't want that to happen to you much because then you'll be a fashion and it's not so good to be a fashion. It separates you from the people who are to be readers because they think: 'Oh, I'm not going to read anything that banal, that fashionable'.

*It's interesting. Please, go on...*

So, I did write about it in my book called *Negotiating with the Dead*, collecting the six William Empson Lectures sponsored jointly by the Faculty of English and Cambridge University Press. One of the chapters talks about the relationship between the Writer, the Book and the Reader. As I see it, it is never a Writer-Reader relationship, but it is a Writer-Book-Reader relationship. The Writer has a relationship with the Book, the Reader also has a relationship with the Book, and the Writer and the Reader don't actually have any relationship, except through the Word. The Book is the goblin thing. The sub-title for my col-

lection is: 'A writer on writing' and its last chapter, called *Descent*, ends with a quotation from the Italian social historian Carlo Ginzburg's book *Ecstasies Deciphering the Witches' Sabbath*, and it says:

Indubitable... is the deep resemblance that binds the myths that later merged in the witches' Sabbath. All of them work a common theme: going into the beyond, returning from the beyond. This elementary narrative nucleus has accompanied humanity for thousands of years. The countless variations introduced by utterly different societies, based on hunting, on pasture and on agriculture, have not modified its basic structure. Why this permanence? The answer is possibly very simple. To narrate means to speak here and now with an authority that derives from having been (literally or metaphorically) there and then. In participation in the world of the living and of the dead, in the sphere of the visible and of the invisible, we have already recognized a distinctive trait of the human species. What we have tried to analyze here is not one narrative among many, but the matrix of all possible narratives.<sup>2</sup>

Carlo Ginzburg is here writing about craft and shamanism. All poets must go from *now* to *once upon a time*. What poets actually do is to go into the world and get something from it, and bring it back. All must go from here to there. All must descend to where the stories are kept, but some of them don't make it back. Just to give you an example, I remind you that the great models for that – I mean two of the great models for that kind of descent – come from your area. One of them is Virgil who is usually assumed to be the first writer to have given a full account of the Underworld. There's a very curious thing about that underworld passage in his *Aeneid*. When Aeneas gets back to the upper world there are two gates that he can get. Both of them are gates of dreams. One of them is a gate for false dreams, the other one is the gate for true dreams and the Sybil sense that and he's back to the real world through the gate of false dreams. What does it mean? What we've just been hearing about is how great Caesar was, how great

# interviste

Augustus was. I think it's a little hint from Virgil that maybe he didn't entirely buy the package. Anyway, so there's that and the other one is Dante of course. Dante is still sent to the underworld.

*Would you accept the following Platonic objection to the truthfulness of poetry: 'Poets often lie'?*

Poets lie, but so did Plato. Plato was a poet. He was, of course, a fabricator of that vision of the cave which I think is a pure poetic, meta-poetic creation. Yes, it's true. Poets lie.

*I'm thinking about the different masks or different voices in your poetry.*

Yes, yes. But, we can't exactly call those lies. I think that it's a lie when I say: 'I'm going to sell you a wonderful stock that's worth this much money' and I know that that isn't true, that's a lie. I don't think that metaphors are lies; they're ways of describing the world. Anyway, poets are licensed to do that, and they fictionalise all kinds of external realities. There's always an entry into that world which lets us know that we're going into another world, it's not co-existence of the world we're actually in, right, here and now. Once you say: 'Once upon a time' or 'There was' or 'In another country' or 'There's this person called Marco who's keeping hens in the woods.'<sup>3</sup> We know we're dealing with an alternate reality. This conference here in Nice is a science-fiction conference. Alternate reality is there as we stock and trade, but any poem or fiction is an alternate reality of course. That's why we like them. So, anyway, who would want to live in Plato's republic? It sounds hideously boring and dull, and fascist.

*What is your feeling about the process of translating reality or historical events or historical characters into imaginative literary works, such as The Journals of Susanna Moodie?*

It's not a problem for me. If I'm using a real person I can put in anything about that real person that I know not to be true. For instance, I can not write a novel in which Napoleon didn't marry Josephine but he married somebody else called Susy. We know that

wasn't true. So, well, for instance *Alias Grace*. I couldn't change reality, I couldn't change the pieces of truth, the things that really happened, names, states, places. I couldn't change those but luckily for me all of the people writing about this case said different things, some of them conflicting, some of them totally contradictory. So that leaves a lot of scope for the novelist, but I couldn't change names, dates and places and events that really happened.

*Do you feel that you are in search always of Canadian history or histories for your poetry?*

No, no, no. I take what comes. I have just written a poem called *Medea Gives a Dinner Party*.

*What influence, if any, do you attach to Frye's mental and literary constructions for your metaphorical techniques and general approach to creative writing?*

I started to write when I was 16. I started to read when I was 4. Being Canadian at that time, we had a strange school system and as a matter of fact we were taught the Bible. In school we were reading the Bible everyday. It doesn't happen anymore but it did when I went to school. So, I already knew that stuff. Being readers themselves, my parents had a lot of stuff in the house. For instance, I read Charles Kingsley's *Victorian Stories of the Gods and Heroes* with that hilarious introduction in which he tries to make out that *historias* are morally good. I already knew a lot of this material. There were also a lot of science-fiction books, murder mysteries and other adventurous stories. I had read these books before going to university and attending Northrop Frye's classes. I also read lots of comic books, which I find very mythological. You know, this sort of pure myth. So, I already knew all of the material that I would have needed to understand what Frye was talking about. Anyway, he was not my professor for every subject. He had a famous course called 'The Bible as Literature', which everybody attended. Then, I had him for John Milton's *Paradise Lost*, a useful book indeed.

*Let's talk for a moment about the canon and the academic widening of the canon thanks to the rise of the so-called post-colonial theories and literatures. When you wrote your book called *Survival* you contributed to create a community, a communicative system of shared preferences. Do you think there can be any kind of reconciliation between a creative work such as *Survival* and what academics are doing and producing now with the help of that new post-colonial approach?*

Well, they are doing that all the time. That doesn't seem to be a problem. The problem seems to me to rise at the moment that the sub-structure that you need to understand, in the fullest sense, has been cut out from under the feet of young people, so that they come to these things without knowing what the references are, without having a background. But, that's ok. The in-depth study of literature is not for everybody. Some people would rather go shopping.

*What is your idea about the situation of the Canadian market for poetry? What is the value of writing poetry nowadays?*

Marco, this takes me back to the book by Lewis Hyde I mentioned before. How much is Keats's *Ode to a Nightingale* worth? How much money is it worth?

*What do you mean Margaret?*

What I mean is that if something is a work of art, it actually doesn't exist in the world of ordinary values. You cannot put a value of that kind on it because that's not the world it really exists in. So when you say: 'What is the value of it?', you know this is a question that everybody since Plato has been asking. You know how it goes: show me the utilitarian value of...

*But luckily or unfortunately books are sold and they must be marketed and distributed, and so on...*

That's the commodity for our life.

*I'm wondering if there is a contradiction between poetry as a literary genre and the marketing of poetry through books.*

It's a contradiction that in the current

state of affairs cannot be avoided. However, if you know anything about entomology...

*Not really...*  
The study of insects...

*Yes, please, go on...*  
This would not bother you because you will see a caterpillar, then you will see it turning into a chrysalis and then out of the chrysalis comes a butterfly. So, they all look quite different. You would not know from looking at a butterfly that it had anything to do with the caterpillar at all. So, think of the caterpillar as the poet, and think of the chrysalis as the book, and think of the butterfly as what happens when the reader can act with the poem. There are three different forms, three different incarnations of the same thing. They are contradictory in a way and they seem impossible, they seem like an impossibility, nevertheless it happens all the time. The poem comes from the poet, it is changed into a commodity, and somebody pays money for it. And then what happens...

*It's a nice metaphor Margaret. I mean, have you made it up now...*

Yes, I've made it up now. So, this is just a sort of chrysalis that until the reader reads is inert, and you think it was dead. It's just a piece of matter, that's ground-up trees, with little black marks on. So, when the reader reads it it's decoded, it may be read and transformed.

But let me use another metaphor. Let us take Mozart or let us take Beethoven, even better. I've heard music no man can play. Here's the music. He writes it down in the form of a code, then it exists as some ground-up trees with black marks on. If nobody ever finds that and plays it, it would be inert, would be like the film *The Mummy* before the Mummy comes to life. That's a bad metaphor, ok... I mean it doesn't come to life again until the musician or musicians take those black marks on the piece of paper and turn them into music. It will be an interpretation of the music, because it may be not what Beethoven thought he heard. It's an interpretation, and every time somebody reads,

somebody opens one of these inert things called books and reads, those black marks are transformed back into words, they are transformed back into the voice and you have an interpretation. But this is unfortunately in some ways because books are very heavy, you know, they weigh a lot. We have other forms now. We've got CDs and the Internet which weigh less in some ways but nonetheless it's still black marks that have to be...

*But I like books and the smell of their paper...*

Yes... that's true, but that's a different subject: that's the tactility of the book as object. It has nothing to do with what it may be in the book. You can have a really horrible book that looks beautiful and smells wonderful.

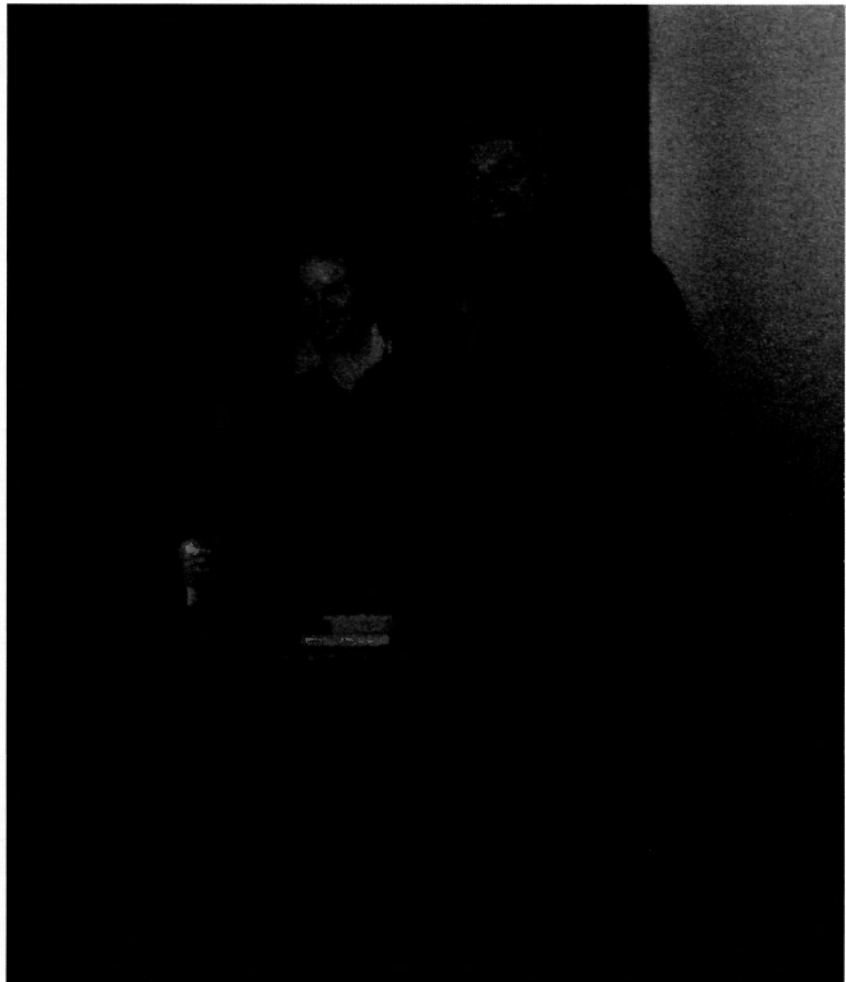
*A certain kind of market is still linked with the tactility of the book...*

Well, I happened to be for it because

that's how I grew up and... anyway, you can read them in the bath tub... you can carry them around and they are very democratic in their less expensive form. Anybody can have one. It's not like a painting. So, I happened to prefer them... but that's me.

*Could you say anything about your work as a poetry editor? What gave you or gives you the most satisfaction in these jobs?*

I do it just as a friendship, sometimes because I'm good at it. I don't do it very often, but I've done it recently. If somebody sends me a bunch of stuff and I consider this has some potential, I try to help. Similarly, with the poems themselves: I can have a dialogue with the poet and say: 'If I were you I would take this out or I would change this or that...'. I used to do that with Anancy Press. I was the poetry editor there. This is not something you do to make money, you know that.



*I was also thinking about the anthologies you compiled during the years...*

A labour of love. You don't do this to make money. It's not a commercial proposition. So it's really part of being in poetry, it's part of being within that sphere that we call 'poetry', but of course I don't like to say publicly that I do it because it can happen that everybody wants me to do it, and I couldn't do that. Moreover, I cannot read manuscripts from people that I don't know.

*I'm thinking about the effect of possible selections of yours, and if they can be linked with the creation of a particular 'taste', something which one can also call 'canon'... you know what I mean.*

I have no interest in that.

*In various ways, one could see that a kind of power is involved in that job...*

I don't. I think that every individual reader creates his or her own as he or she reads through, and when young poets say to me: 'What should I read?', I say: 'Read what you like, read whatever you want to, but make your judgements about it'. Some people you would feel drawn to, others would have nothing to say to you. It doesn't mean that they are bad. It means they are not for you. So you have to make this kind of divisions for yourself in what speaks to you, what kind of relationship you want and what kind of relationship is created, usually against your will.

*And probably it changes according to the different times of your life...*

It changes all the time and that's why when people ask me: 'What's your favourite book?', I say: 'It's an impossible question'. I mean, there are various favourite books, but I can't arrange them and order them compiling an hierarchy.

*Do you read a lot of poetry from abroad, I mean from outside Canada?*

Yes.

*From everywhere or mainly English language poetry?*

I can only read in English and French really, so unless it's translated I can't read it in any real way. For poetry, I

prefer to have the two versions of the same text.

*You mean a parallel text...*

Yes... because even if you don't read a word of Russian, you can look at Achmatova and see the structure of the poem. You can understand what forms she was working in. And it's the same with any language, except Japanese – I'm hopeless about it. They don't rhyme anyway.

*Do you think there is space nowadays for a new humanism where classical subjects and scientific knowledge can be seen as complementary aspects of a universal knowledge?*

So I've always seen them, but I'm old-fashioned in that. It used to be that way; now, of course, we have such a specialization in the sciences that you can hardly speak of a great scientist anymore. You can only speak of a great team of scientists. This afternoon I am talking about it in my speech, during the conference on science-fiction writing organized here in Nice. Science can only ever be driven by human fears and desires because it's only a tool, a tool that we use to fulfil our very long-standing desires and wishes and... how do we know that they are long-standing? All we need to do is to go back and read mythology therein those stories. We've always wanted to fly; we've always wanted to have invisibility, so we can snoop on people; we've always wanted the endless meal, you know, the big feast; we've always wanted not to have to clean our bathrooms; we've always wanted to be very sexually active and attractive and have lots of sex, but on the other hand we've always wanted our partner to remain faithful to us. It's all there.

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

I don't do those kinds of lists. –

<sup>1</sup> See, in particular, the following books: *A Stony as Sharp as a Knife*, University of Nebraska Press, 2000; *Nine Visits to the Mythworld*, University of Nebraska Press, 2000; *Being in Being: The Collected Works of a Master Haida Mythteller*, University of Nebraska Press, 2002.

<sup>2</sup> Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, London, Virago Press, 2003, pp. 160-161. The quotation by Carlo Ginzburg is taken from *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*, New York, Penguin, 1991, p. 307.

<sup>3</sup> A direct reference to Leon Rooke's short story 'Gypsy Art' where the main character, named Marco Fazzini, ends up inside a cage filled with chickens. See Leon Rooke, *Oh! Twenty-seven Stories*, Toronto, Exile Editions, 1997, pp. 9-17.

Giusy Cutrì

## Un regard vers le futur: Interview de Patrice Nganang

La rencontre entre littérature et politique est une explosion de fortes émotions qui renouent rêves et réalité, vies de l'imaginaire et la doxa, les idéaux et les buts. Cette union arrive à la conquête, ou mieux à la reconquête de soi-même et de sa propre identité.

La victoire de Barack Hussein Obama a été un grand événement, un nouvel esprit, des nouvelles idées ont pris le pouvoir et cette victoire est un exemple de changement qui peut arriver, de l'évolution du peuple américain qui rêve de renaître.

Patrice Nganang, écrivain camerounais qui vit aux États-Unis et qui est Professeur de Théorie littéraire à la State University of New York, Stony Brook, en a été témoin et partisan. Ses mots nous plongent dans la lumière d'une possible renaissance et dans l'espoir que d'autres peuples puissent trouver la force de sortir d'une période encore obscure.

Patrice Nganang (Yaoundé 1970): *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*, ouvrage collectif (Paris: Philippe Rey, 2008); *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine* (Paris: Homnisphères, 2007); *Apologie du vandale* (Yaoundé: Clé, 2006); *Dernières nouvelles du colonialisme*, ouvrage collectif (La Roque: Vents d'ailleurs, 2006); *Le principe dissident* (Yaoundé: Ed. Interlignes, 2005); *La chanson du joueur* (Douala: "Le

Messenger", Juillet-Septembre, 2005); *L'invention du beau regard* (Paris: Gallimard, 2004); *La joie de vivre* (Paris: Le Serpent à Plumes, 2003); *Temps de chien* (Paris: Le Serpent à Plumes, 2001) traduction en allemand, anglais et italien; *La promesse des fleurs* (Paris: L'Harmattan, 1997); *Elobi* (Paris: Saint-Germain-des-Près, 1995).

**G.C.** *Avant son élection, vous êtes allé de maison en maison pour la campagne électorale du nouveau Président des États-Unis, Barack Hussein Obama. Quelles sont les questions que les gens vous posaient le plus souvent? Et dans leurs visages qu'avez-vous lu?*

**P.N.** J'ai fait campagne pour Barack Obama en Juin 2008, c'est-à-dire durant les élections primaires, quand il fallait départager les candidats Obama et Clinton. Je dois dire que c'était une période poétique, si l'on peut parler de poésie en politique. J'étais assigné à un quartier africain-américain, et donc, mes dialogues étaient encore plus intéressants, parce que beaucoup, au fond, allaient voter pour Obama. A cet instant cependant il régnait une suspicion, un doute, entretenus surtout par les médias, qui voulaient que les noirs ne considèrent pas Obama comme "suffisamment noir", comme un candidat viable, et même, voient leurs intérêts pratiques réalisés par Hillary Clinton. Dans mes dialogues, beaucoup me rassuraient au contraire, me rappelant qu'Obama n'était que le

suisant d'une longue liste de candidats noirs aux élections présidentielles, parmi lesquels il y avait deux femmes, c'est-à-dire que sa candidature n'était pas historique comme les médias la présentaient, mais inscrite dans une tradition très longue de candidats noirs aux élections présidentielles qui même dans leur échec, ont toujours gardé le rêve vivant, et maintenu chaud le siège du challenger noir à la Maison blanche. Ce qui m'a surpris au contraire, c'est la dimension d'auto-désenfranchisement de nombreux noirs de la classe moyenne, qui pour des raisons religieuses surtout ont décidé de ne participer à aucun processus électoral. Or les noirs américains sont l'un des peuples les plus pieux de ce pays.

**G.C.** *Barack Obama, est-il pour vous le premier président afro-américain ou plutôt le président d'une nouvelle Amérique?*

**P.N.** Sa victoire est historique, certes, mais c'est le président d'une nouvelle Amérique, et j'espère, d'une nouvelle gauche. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il a été élu, car il était évident pour tous ceux qui suivent les élections américaines que Bush n'avait été élu en 2004 que parce que la gauche avait fait un compromis imbécile en choisissant son candidat qui pouvait le moins galvaniser la gauche elle-même. De ce point de vue, la victoire d'Obama était selon moi inscrite dans la défaite

démocratique de la gauche en 2004. La gauche avait tiré des leçons de sa défaite, ce qui est rare. Il suffisait de choisir le candidat le plus clairement anti-Bush, ce qui a finalement été fait en 2008. Ah, la droite américaine qui pariait sur Clinton savait qu'avec elle l'erreur de 2004 serait répétée, et cette droite-là a investi tout pour que Clinton soit choisie comme candidate. Le jour des élections elles-mêmes, en 2008, la victoire d'Obama étant acquise depuis son choix par le parti démocrate, il s'agissait de savoir selon moi, si la gauche aurait les 60 sièges nécessaires au Sénat qui lui permettraient de faire passer des lois sans trop se compromettre avec la droite. Pour moi c'était cela l'enjeu politique. Du point de vue politique, et les élections sont plus politiques que symboliques, la victoire de Barack Obama c'est la victoire de la gauche, et une recomposition de la gauche. J'espère que celle-ci aura le courage de prendre des décisions nécessaires, maintenant qu'elle a la totalité du pouvoir, pour pouvoir justement maintenir le pouvoir suffisamment longtemps.

**G.C.** *À votre avis, aura-t-il la possibilité d'améliorer la situation africaine ou sera-t-il seulement l'image reflétée d'un peuple qui attend un changement?*

**P.N.** La situation africaine dépend avant tout des africains eux-mêmes. Voyez Madagascar : il a suffi qu'un jeune DJ prenne son courage entre ses mains, et il a été pris au sérieux par l'armée et par tout le monde - aujourd'hui il est le président de son pays. Au fond la décision des peuples africains est respectée quand elle est fondée sur du courage. Prenons la Côte d'Ivoire: la France a envoyé ses soldats tirer sur des ivoiriens dans la capitale de leur pays en 2004. Elle a imposé un premier ministre, mais n'a pas pu faire tomber le pouvoir, parce qu'en ce moment une fraction suffisamment courageuse du peuple s'était identifiée avec le président menacé. Au Tchad, la France a pu maintenir son cap, parce que l'opposition avait cru qu'avec les armes tout se passerait vite, bref, n'avait pas compris qu'un pouvoir qui dirige un pays contre son





peuple dort tous les jours avec un seul œil fermé, et qu'une opposition qui n'a pas le peuple avec elle n'est pas différente du pouvoir qu'elle veut chasser. La victoire de Barack Obama c'est une leçon de courage pour tout Africain, surtout parce qu'Obama aurait eu sur son chemin tous les obstacles s'il avait été candidat à une élection présidentielle africaine. Bien, aujourd'hui, en tant que président, s'il voulait imposer sa volonté sur les africains, il répéterait l'erreur de ces présidents américains – Kennedy, etc. – qui croyaient qu'en tuant Patrice Lumumba, ils faisaient du bien au continent africain. Pour Obama il s'agit de respecter la volonté majoritaire des pays africains, et donc, d'avoir une politique africaine pro-démocratique.

**G.C.** *"La seule chose dont nous devons avoir peur, c'est de la peur elle-même" est l'une des phrases utilisée par Barack Obama qui appartient à Roosevelt. Si nous adaptons cette phrase aux peuples africains, pour vous le Cameroun, n'est-il pas plus approprié de dire: "La seule chose dont nous devons avoir peur, c'est l'indifférence"?*

**P.N.** L'indifférence et la peur sont liées. La peur mine les populations africaines, et encore plus celles-là qui vivent dans la zone dite francophone, qui aujourd'hui affiche le plus de dictateurs au mètre carré sur toute la terre, de Bongo du Gabon qui était au pouvoir depuis quarante et un ans à Faure Eyadema du Togo qui a accédé au pouvoir de manière héréditaire, après la mort de son père qui y était depuis trente-neuf ans. La liste de ces crocodiles est très longue. Plus qu'eux, c'est la peur qu'il nous faut défaire. Je la vois tous les jours quand je vais au Cameroun: la peur de sortir la nuit, la peur de dire ce qu'on pense, la peur d'investir, la peur de rêver d'une carrière professionnelle, la peur de faire un concours administratif. La peur est partout, or, la peur c'est la maison de la dictature.

**G.C.** *Barack Obama aujourd'hui est l'homme le plus puissant du monde. Selon vous, la popularité de sa victoire en Afrique est attribuable au fait qu'on le reconnaît comme un frère, ou pour*

*son esprit, ou car il représente l'illusion d'une possible opposition dans des pays avec un régime qui est presque une dictature?*

**P.N.** Au Cameroun le régime n'est pas presque une dictature. C'est une dictature. Je crois les définitions légales sont claires là-dessus. Même Hitler avait été élu démocratiquement, et durant les premières années de son règne, il y avait de nombreux partis dans le parlement allemand. Durant tout son règne d'ailleurs, il a maintenu un parlement de façade, le parlement de l'opéra de Kroll. Bref, l'élection d'un individu n'est pas la mesure de la dictature, mais l'exercice exclusif de son pouvoir, car la dictature a besoin d'un parlement de façade. Or, voilà ce qui se passe au Cameroun: le pouvoir y est exclusif. Le problème selon moi c'est autant la clarté de la lecture politique, que la fabrication conséquente d'une alternative. La victoire qui enchante n'a pas commencé avec Obama, car l'histoire du monde n'est pas si courte. N'oublions pas Mandela, n'oublions pas Castro, oui, Castro le jeune, n'oublions pas les forces politiques du passé qui ont pu changer la balance à un moment. Le plus important c'est de savoir que toutes les fois qu'un pouvoir est exclusif, il rend sa fin logique. Son sursis est lié à un pacte que le peuple fait avec ce pouvoir-là, tant que l'opposition est moribonde. J'appelle ce pacte "le pacte du diable". Eh bien, au Cameroun, par exemple, les gens bien-pensants votent pour Biya – comme des américains bien-pensants en 2004 avaient voté pour Bush – parce que l'opposition ne vaut pas la peine. Mais le peuple est patient, même dans sa misère. Il vote contre ses intérêts, ou reste à la maison, même dans sa souffrance, quand les candidats qui lui sont présentés ne lui satisfont pas. Cela ne veut cependant pas dire qu'il accepte la dictature. Il attend simplement. N'est-ce pas ce qui se passe aussi en Italie ou alors en France au fond?

**G.C.** *Au Cameroun j'ai redécouvert des opposants potentiels maintenant assoupis dans la plupart des personnes avec lesquelles j'ai parlé. Pour quelle raison cherche-t-on très souvent la voie la plus simple à suivre?*

**P.N.** Au Cameroun l'opposition n'existe pas, car le candidat dont on parle souvent, John Fru Ndi, ne pourrait jamais être élu nulle part sur la terre, lui qui a d'ailleurs une affaire criminelle contre lui – pas politique, mais criminelle, liée à sa propre bêtise. L'opposition au Cameroun est une farce, et tout Camerounais le sait, bref, fait un pacte diabolique avec le pouvoir. Je reviens là-dessus, car c'est le plus illuminant de la politique camerounaise, et explique d'ailleurs le semblant d'assoupissement dont vous parlez. Voyez donc: les Camerounais comptent parmi les plus éduqués de l'Afrique, et dans les taxis, dans les bars, dans les bus, ils sont le peuple le plus bavard que j'ai jamais vu. Et puis leurs bavardages sont surtout politiques. Bref, ils vous donnent les analyses politiques les plus sophistiquées qui existent. Le chômage endémique des gens formés fait que même les taximen soient des diplômés, qui ont la licence, la maîtrise, bref, comprennent les structures politiques les plus complexes et savent les voies pour sortir du marasme actuel. Or ces Camerounais-là acceptent en même temps Biya et sa clique, votent pour lui. Voilà le pacte du diable. Il s'explique, je me l'explique, par le fait que les Camerounais attendent que l'opposition lui donne des candidats qui représentent leur volonté, ce que l'opposition n'a pas fait depuis plus de vingt ans. Le peuple est patient, sa nature est qu'il est patient. Un peuple qui se réveille sans leader est chaotique, bref, donne raison au dictateur de l'écraser, ne l'oublions pas. Les Camerounais le comprennent vite, eux qui sont les champions de l'analyse politique. Ils savent qu'il leur manque avant tout des leaders politiques.

**G.C.** *La radio, la télé, la musique ont été des instruments d'information fondamentaux pour Barack Obama, pourquoi dans votre pays cela n'est-il pas possible?*

**P.N.** Si, c'est possible. Les instruments sont là, il suffit de les utiliser de la manière qui fasse venir le changement. Un exemple. Quand j'ai commencé à aller faire des conférences au Cameroun, tout le monde était

convaincu que je serai arrêté. Je ne l'ai pas été. Aujourd'hui on me dit que je ne suis pas arrêté parce que je vis aux États-Unis. Hum. Je publie ce que je pense dans les journaux camerounais depuis des années, et je n'ai jamais été censuré. Mes amis me disent aujourd'hui que je ne suis pas censuré parce que je vis aux États-Unis, or je publie dans les journaux camerounais depuis que j'ai dix-sept ans pratiquement. L'espace de l'opposition est là, mais il n'est pas occupé. Ce qu'Obama a fait est tout à fait possible au Cameroun, et je peux dire, en Italie, en France aussi. Les instruments sont là, mais au Cameroun, il manque le courage politique de se jeter dans la bataille quand on n'a encore aucune chance. Prenons encore une fois Madagascar: voilà un DJ qui en quelques années s'est imposé à la tête de son pays, en utilisant les instruments nécessaires de diffusion des idées, la radio, la presse, l'organisation des gens, mais surtout le courage personnel. Même les soldats respectent le courage, et cela vaut aussi pour le Cameroun.

**G.C.** *L'élection de Barack Obama a été une grande victoire pour l'Afrique. Concernant Paul Biya au Cameroun et les dirigeants de l'État, comment ont-ils réagi à l'acclamation d'un homme qui, comme vous avez dit, "s'il était camerounais, il serait opposant"?*

**P.N.** Voilà une bonne question, car il s'agit ici de l'analyse politique. Il a été impossible de faire entendre le fait qu'Obama est un opposant, parce que l'Afrique au début avait décidé elle aussi de ne voir en lui qu'un noir à l'assaut du pouvoir blanc, bref, même les dictateurs comme Biya ou Bongo pouvaient s'identifier avec Obama. Or ces mêmes gens, Biya, Bongo, l'auraient mis en prison s'il était candidat à l'élection présidentielle dans leur pays. De fait Biya et Bongo ne sont pas différents de la droite américaine qui ne voulait voir en Obama que la couleur de sa peau. J'ai écrit après ma campagne pour Barack Obama un article, publié au Cameroun, ou je me demandais ce qui arriverait si Obama était un homme politique camerounais – car après tout, le nom Obama est

typiquement camerounais, et c'est le nom d'un des premiers écrivains camerounais, Jean-Baptiste Obama. Ma conclusion était qu'il serait étrangement par la clique des dictateurs qui nous dirigent. Combien n'ai-je pas été vilipendé par mes amis camerounais, justement parce que par-delà la couleur de sa peau, je vois en Barack Obama, avant tout un homme, une analyse politique intelligente, un positionnement tactique, et puis un courage politique conséquent, bref, moins la couleur de la peau que la clarté de la vision. Je ne suis pas surpris par exemple qu'aujourd'hui la question de sa couleur de peau ait été rendue insignifiante, car à la différence des six candidats noirs qui ont concouru à la Maison blanche avant lui, Shirley Chisholm, Jesse Jackson, Lenora Fulani, Alan Keyes, Carol Braun et Al Sharpton, lui seul, Obama, n'a pas fait de la couleur de sa peau une arme politique. La conséquence? Il a gagné.

**G.C.** *Selon vous, est-il possible de battre le régime de Paul Biya?*

**P.N.** Oui. –

**Alessandra Parissoni**

## Niyi Osundare in Conversation: on Writing and Teaching

.....

I had the chance to meet Nigerian renowned poet Niyi Osundare at the International Poetry Festival in Genoa, in 2006. After this important encounter, I developed a research project on Niyi Osundare's poetry, particularly on his production for children, and remained in contact with him.

As a matter of fact, Niyi Osundare dedicated his entire life to teaching and education. He is the committed poet who denounces the unfair living conditions not only of Nigerians or Africans but of world population at large, and he is the committed teacher who really seems to respond with his teaching methods and subjects to the lack of equality in the field of education. His

belief in the educative role played by literature, especially in Third World countries as Nigeria, led the way to the publication of two poetry collections for children, *Seize the Day* and *Early Birds*. From the prefaces of these books it seems clear that what Osundare seeks is a truly indigenous African literature for children, against the imposition of Western-oriented books. Osundare writes poems to be developed at school, providing his young readers with the possibility to discover, indeed re-discover, all the beauties and all the unique features of their country and continent, Africa, with its own history and geography. These poems demonstrate his poetic *credo* and his vocation both as a poet and as a teacher, since they constitute a chance for the cultural decolonization of Nigeria's new generations, the revolutionary answer to years of imposed colonial education and culture. Our dialogue through the e-mail starts from this point:

**A.P.** I read an interview with Stephen Arnold published in *The People's Poet: Emerging Perspectives on Niyi Osundare*, and edited by Abdul Rasheed Na'Allah, where you claimed "I hope to do more children's literature. I have contacts from Nigerian publishers who want something genuinely African and indigenous to substitute for Humpty-Dumpty and Bah Bah Blackship. It is something I am interested in because my own kids are growing up, and I don't like what they are being fed". What is it that you really do not like about children's literature in Nigeria? And what prompted you to write for children in 1995? Why is there a lapse of seven years from *Seize the Day* to *Early Birds*?

**N.O.** Yes, indeed, it was (and still is) true that I was not impressed by a lot of what passed for reading material for children in Nigeria. Most of this material is colonially tainted. Remember the colonial days when we were made to sing nursery rhymes about our noble ancestors with their blond, blond hair and their blue blue eyes. Everything black in those songs was black like hell. Africa had no presence; oh, well, the little presence afforded her was pervasively negative.

# interviste

The Christian missionaries (very much like the Muslims before them) saw everything about indigenous African religion as evil, and they did all they could to attack the African belief system and present it to us Africans as undesirable and a sure way to hell. So, in many ways, the African child was implicated in his/her own abasement through the kinds of songs taught in missionary schools and the tendentious manipulation of the curricula. ... I was one of the products (or survivors?) of this grill, and I decided to do something about the deracination and dehumanization it involved. So, I have decided to compose children's poems and songs that present Africa and Africans the way they are (and are capable of being). Without romanticization, without undue sentimentality. To present the beauty and diversity of the Nigerian/African environment as something worth appreciating and preserving. To let my young readers know that the things they see every day (the banana tree, the plantain tree, the iroko, yam, cassava, common tropical flowers, the almond tree, the house rat, the cat, the house loom, etc.) are worthy subjects for poetry. Just like the paraphernalia of modern technology (the pen, the pencil, the computer, the airplane, etc) which they come across inevitably in the school context. The wisdom that comes with age is also portrayed through the words and ideas of older people or those whose lives have made a mark. Grandma is such an iconic figure in the poems; and in many ways she reminds me of our pre-school days when we gathered around her feet as she told us moonlight tales that fired our imagination and expanded our world. There is also constantly an effort to put Africa in the picture, to let readers know what it means to be Africans in the 21<sup>st</sup> century. Well, maybe all this is also a bid to give Humpty Dumpty a well deserved retirement, or rest his bones in some corner of the colonial archive.

Why 7 years between *Seize the Day* and the *Early Birds* series? Because I had so much adult stuff to occupy my mind and time in the period between. The children book project was simmering in my mind, but I had so much

else to do, well, until the time came in 2002. The delay was well worth it, for it afforded me a lot of the maturity I need to be able to do successful songs for children.

**A.P.** How do you consider children's literature now, in Nigeria and in Africa in general? Do you still see remnants of colonialism (maybe now in its new form, globalization) in school programs, children policies?

**N.O.** Oh, colonialism is a very stubborn virus capable of mutating into different forms. The most blatant forms at the moment come in terms of religious evangelization. From Christian churches and Muslim mosques, the old assaults on African religion and belief systems are still quite loud. A dangerously facile distinction is still being made between the 'pious we' and the 'pagan they'. The battle for the mind of the African child is still very much on. Compounding this are the deleterious effects of a one-sided, externally determined mantra called globalization, in which Africa is being sucked into the vortex and an ill-digested arrangement which continues to treat the continent as the perennial margin. I try to get my poems to address the balance we all need to be able to survive in the present complex world: the need for the African to know where s/he is in the world by being aware of the history and geography and cultures of that world. In other words, contrary to the notion so far, that it is, indeed, possible to be African and HUMAN at the same time. That those horrible skulls and plagues often synonymous with Africa in the Western media are not all there are to the continent. Which is why in my poems for children (as is my poetic practice generally), I try to stress the beauty in the human being without covering up the possible ugliness. I try to get my young readers to celebrate those I call "positive archetypes" (Nelson Mandela, Wole Soyinka, Chinua Achebe, Mabel Segun, Tai Solarin, etc – people who have done so much for the uplift of African and the world. There is also a poem celebrating the United Nations, stressing its ideals, in spite of its weaknesses. I would like

my young readers to realize that they belong in and to ONE world: human, universal – beyond the tricky proclamations of latter-day globalization. In doing all this, I see myself responding to a deep Youruba/African concept and practice of art: for it to be beautiful it has to be useful; and it cannot be wholly useful if it is not beautiful in the first place.

**A.P.** Do you think your poetry books for children can be used in Western countries as multicultural instruments of cohesion and education?

**N.O.** If my children's books could be used as 'instruments of cohesion and education' in Europe (and elsewhere in the world) that would be good indeed. I have always believed that whatever may be our pretensions to the contrary, no human race, no continent, no country, no ethnic group is complete and sufficient on and unto itself. Humanity is one, despite our vigorous diversity. The songs and ideas that speak to African children also have something for European children – and vice versa.

**A.P.** Do you have models, in Africa or outside, for your writing for children? How do you approach the composition of children's poetry?

**N.O.** Any model? None that I can remember.

How do I compose children's poetry? Ah, big question: wish my answer could be as long as the distance between Timbuktu and Torino!

Very briefly, three things stand at the back of my mind: music, melody, relevance. Children like music generally; and my purpose is to let them know that poetry and music are sisters, and that in learning one you are also honoring the other. So, I make use of all kinds of stylistic devices: repetition, parallelism, balance, antithesis, refrain – and, of course, the famous African call-and-response strategy. My plan is to work my way into my readers' minds through their ears. It is not enough for children to sing along; they must also know what they are singing about. Not enough to see the star and 'wonder what you are'. They also need

to be aware that there are nights you cannot see the star, nights you cannot wonder, as a result of the deathly clouds fomented by global warming. I would like my young readers to be singing, thinking people. Which is why the first poem in *Early Birds* invites them to "sing and think". For what is poetry if not an endless process of seeking and finding, teaching and learning?

**A.P.** I read in an interview that for you teaching is "the most important vocation", since as you said "I have the opportunity to influence the minds of the future positively while getting influenced in the process...". Since the verb "influence" may have a negative connotation, you add the adverb "positively", but what do you mean exactly by that? I know you believe the classroom is a place of aggregation, confrontation and growth but what do you do to reach this positive influence and how do you feel influenced in the process?

**N.O.** I am a strong believer in the idea of the classroom as a forum for democratic exchange in which both teacher and learner are engaged in a common process of search and enquiry. In that hallowed, sometimes magical space (yes, the classroom turns magical at the touch of a truly electrifying teacher!), the teacher sometimes becomes a learner, the student a teacher. I have never believed in a vertical, hegemonic flow of knowledge – the misconception that knowledge trickles down from the top inhabited by the teacher, and all the student needs to do is to scramble for droplets in the valley. For me, the learning process is horizontal; it is that of enlightened exchange. I remind my students every time that I am not a guru, the possessor and dispenser of all they need to know. I remind them that they are no empty receptacles either, waiting and craving to be filled and sealed and passed on to the job market. In my class, nobody damns you because you have given the 'wrong' answer to a question. No, I thank you for your effort, then bounce off your answer on the remaining students who engage that answer, argue

with it, bring their own personal experiences to bear on it, and steer it to the right premise. To borrow a metallurgical metaphor, if what the student brings is rough metal, we, the class, polish it until it shines like gold. Words like 'stupid', 'dumb', or 'foolish' as epithets used on students do not feature in my class. I believe that everyone in the class has *something* to offer. There is some wisdom down there, in there, lurking in the mind of the student, waiting for an outing; some untapped resource, waiting to be brought to use. I keep prodding and prompting until I get the student's best. Even the so-called slow students can be intuitively smart and deep. But it takes the teacher who can go beyond the surface to discover this. I never present myself to my students as the know-all juggernaut. When we run into a difficult idea or issue in class, I encourage us (they and I) to go back to the library and research and come back with answers the next class... But I try to do all this without losing my teacherly authority. The students are never in doubt as to who is in charge of the class. Discipline without distress; firmness humanized by fairness, compassion even in the face of deadline rigours, constantly reminding the students of their fellow-feeling and humanity... As a teacher I believe the educational system should not make students into clever, book-filled automatised robots, but thinking, feeling *human* beings who know that people bleed when they are cut. And, very important, the students have to know the world in which we live and how what they learn in class relates to that world. (I go to many of my classes with the map of the world in my hand). I try to show my students the virtues of hard work, intelligence, discipline, fairness, and many, many of them respond in like manner. I learn a lot from the intelligence of the quick-minded among them, and from the patience and resilience of the relatively slow. My greatest joy comes at the end of the course when students tell me 'Thank you, I never thought I could do this much' or 'Thank you, Dr. Osundare, how come I never had a teacher like you before now?' Flattered but grateful, I tell such students how

much I too have learnt from them; that the benefit, indeed, has been *mutual*. I approach my teaching with the full awareness that in dealing with students I am interacting with the mind of the future, that some of what we say or do in class may shape their future lives. Perhaps I feel this way all the time because I have been touched and influenced by the kind of teachers I have been lucky to have. Their influence on my life and teaching style has been immeasurable.

**A.P.** I read that Chinua Achebe wrote in 1965: "[...] here then is an adequate revolution for me to espouse: to help my society regain belief in itself and put away the complexes of the years of denigration and self-abasement. And it is essentially a question of education [...] the writer cannot expect to be excused from the task of re-education and regeneration that must be done. In fact, he should march right in front". Is it possible to say that you are that writer "marching right in front" as Achebe wanted? Do you agree with what Achebe hoped? Do you believe you are still playing this role in 2009 or do you see any difference?

**N.O.** Hun un... oh yes, Achebe spoke passionately and unequivocally on behalf of most African writers when he made that statement in 1965. It's difficult not to agree with him, given the history of Africa and the humiliation and dehumanization that Africans have been subjected to in the writings of people from other parts of the world, especially the West. Go through the works of Joyce Cary, Rider Haggard, even Joseph Conrad, and you discover that there are no real *human* African characters. On the contrary, Africans are portrayed as 'half-man half-devil', stupid, primitive, hapless creatures in perpetual darkness. The German philosopher Hegel even denied Africa any claim to being part of the movement of History since, in his view, Africa lacked *weltgeist*. No continent and its people have been so virulently, so consistently, dehumanized as Africa and Africans. I personally believe that literature played a role in the colonization and negativization of Africa; so literature should also play

a role in the process of restoration and retrieval of the African's humanity. But it should be the kind of literature that is capable of carrying this essential social function without sacrificing its aesthetic integrity. Relevant, engaged literature, not mere propaganda. I have tried to make this case more extensively in my monograph *The Righter as Writer: the African Literary Artist and His Social Obligations* first published at the University of Ife in 1986, and reissued by Hope Publications in Ibadan in 2008.

**A.P.** How did Nigerians and especially Nigerian children react to your collections *Seize the Day* and *Early Birds*?

**N.O.** Quite positively: slowly but steadily. The books are on the reading list in high schools, and this has facilitated access to them by teachers and students. I was fascinated when, in December 2007, a 13-year old high school girl I met at a cobbler's shop in Ibadan took one look at me and exclaimed 'Ah you must be Professor Niyi Osundare; we read your poems in my class, sir!' A couple of months earlier, my car air-conditioner mechanic had told me almost prayerfully 'They read your book in my son's class. When my son read it at home I tell him make you read am well well o. I wan make you be like the professor who write am. I no want my son to do dirty work like him papa! On yet another occasion, a 15-year old high school walked straight up to me after a reading in

Ibadan and said 'We read your poems in my class, Sir. I want to be a poet like you when I grow up'. For me, a flattering experience, no doubt. But on the whole, the books are still on their way to the nation-wide circulation and availability I would like them to have. Books move very slowly, if at all in Nigeria. Illiteracy is a very tough adversary. But there is no giving up the fight against it.

**A.P.** Can you name other African writers/poets writing for children, who share your ideas and points of view? I am also very interested in Portuguese Literature and in the future I would like to continue my investigation on African Literature (especially for children) studying also authors from Mozambique and Angola. What kind of relationships are there between African authors of different languages?

**N.O.** My response here will be very short. I know Atukwei Okai of Ghana has done some verses for children, and my friend Gacheche Wariugi has been publishing books for the young for about two decades in Kenya. Unfortunately, these books do not travel across national boundaries... Interaction between African writers of different languages is still very infrequent. It's a little fair with those who write in English and French, but Lusophone literature is little known in Africa outside Angola, Mozambique and Cape Verde and Principe. Well,

except for the big names like Agostinho Neto, Jacinto, Mia Couto and a few others. The Tower of Babel syndrome is still very strong in Africa.

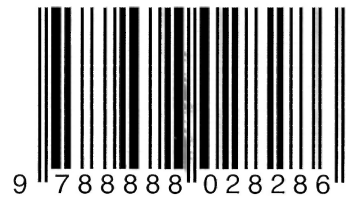
**A.P.** Something which is not directly related to children's literature... How did you react at the election of Barack Obama? What do you personally expect from him and his government?

**N.O.** The reaction in Africa to the election of Barack Obama is nothing short of phenomenal. Everywhere billboards proclaim his face; his name features in popular songs; his achievements are the toast from university seminar rooms to roadside drinking joints. Obama has done what many thought undoable, and many Africans see him as their 'brother in America', as a magnificent inspiration...

What do I personally expect from him? Well, good governance, fairness, equity in all its ramifications, the restoration of moral values and compassion to politics, the *re-humanization* of a world so terribly devastated by eight years of war-mongering, tension, and inequity of the Bush/Cheney era, the achievement of a world in which human beings live not in fear of, but in love and with respect, for one another. Of course, I am aware of the enormous institutional constraints and hurdles in his way. I am aware of the sinister power of entrenched interests... But Obama has shown that change is possible. The Obama idea – has shown that it can be done. YES, WE CAN. –

Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-28-6



9 788888 028286