

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



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

Orlando Furioso, XIV, 65

0111

XIV, primo fascicolo - ANNO 2011

STUDIOLT2

STUDIUM
LA NUOVA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIOLT2

Il Tolomeo

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

ISBN 978-88-88028-77-4

Copyright © 2011 - Studio LT2

EDITORE

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

COORDINAMENTO EDITORIALE

Lisa Marra
Denis Pitter

GRAFICA E IMPAGINAZIONE

Denis Pitter

STAMPA

EB.O.D. S.A.S. – Milano

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

REDAZIONE

Direttore:
Giulio Marra

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

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

Comitato di redazione:

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

**Letterature Postcoloniali
di lingua francese:**

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

DIREZIONE E REDAZIONE

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

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

INDICE

PROSPETTIVE CRITICHE

- 5** The Country of her Readers: Edwidge Danticat, *Create Dangerously. The Immigrant Artist at Work* (Franca Bernabei)
- 7** Giommi, Francesca, *Narrare la black Britain. Migrazioni, riscritture e ibridazioni nella letteratura inglese contemporanea* (Claudia Gualtieri)
- 9** Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent (éd.), *Présence africaine en Europe et au-delà / African Presence in Europe and Beyond* (Maria Chiara Gnocchi)
- 11** Robyn Marsack & Hamish Whyte (eds.), *Eddie@90* (Marco Fazzini)
- 14** Tiziana Morosetti. *Introduzione al teatro nigeriano di lingua inglese* (Maria Paola Guarducci)
- 16** Yasmina Traboulsi: *la nuova letteratura della migrazione* (Anna Zoppellari)

AFRICA E MAGREB

- 19** Mehmet Yashin, *Il vostro fratello del segno dei pesci* (Luigi Cazzato)
- 20** Le pouvoir révolutionnaire d'une écriture nouvelle du Maroc (Francesca Tumia)

AUSTRALIA E NUOVA ZELANDA

- 23** Witi Ihimaera, *The Trowenna Sea* (Paola Della Valle)

CANADA

- 26** Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs* (Anne de Vaucher)

CARAIBI E OCEANO INDIANO

- 29** Monique Agénor, *Giorno e notte di un universo meticcio* (Alice Mazzotti)
- 31** Gonzalo Fernández de Oviedo, *Misfortunes and Shipwrecks in the Seas of the Indies, Islands, and Mainland of the Ocean Sea* (William Boelhower)
- 34** Dany Laferrière, *Tout bouge autour de moi* (Anne Marty)
- 36** Gary Victor, *Le Sang et la mer* (Anne Marty)

EUROPA POSTCOLONIALE

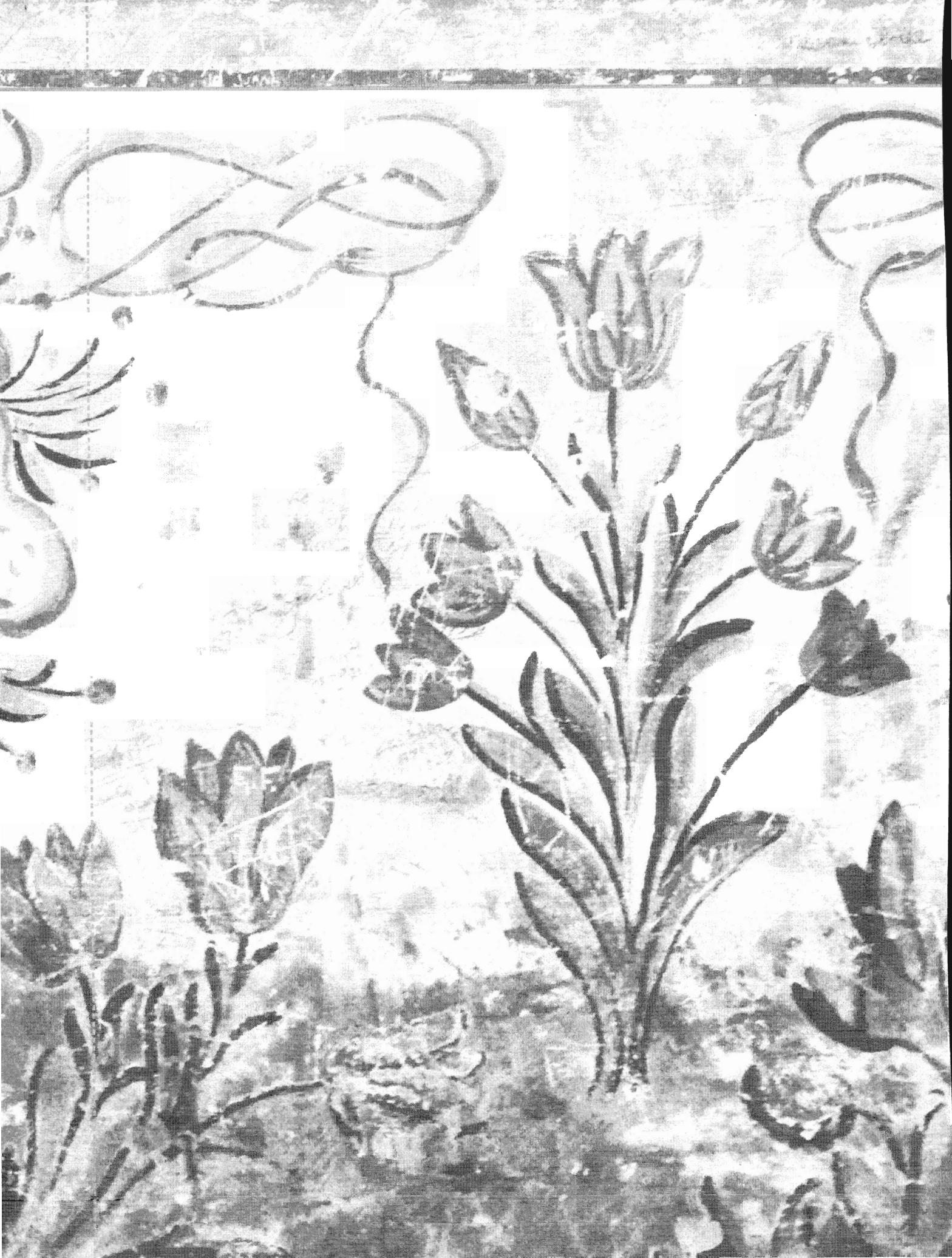
- 39** Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti* (Itala Vivan)
- 41** Ciaran Carson, *Until, Before, After*, di (Valerio de Scarpis)
- 43** Jon Gower, *Uncharted* (David Newbold)
- 45** Andrew Greig, *At the Loch of the Green Corrie* (Marco Fazzini)
- 48** Paul Muldoon, *Poesie; Sabbia* (Marco Fazzini)

INDIA E PAKISTAN

- 51** Rana Dasgupta, *Solo* (Esterino Adami)
- 52** Githa Hariharan, *Fugitive Histories* (Esterino Adami)
- 54** amila Shamsie, *Ombre bruciate* (Carmen Concilio)
- 56** *Non solo Bollywood – Il cinema di Anusha Rizvi e Kiran Rao* (Luisa Pellegrino)

INTERVISTE

- 58** Marco Fazzini and John Akpata
- 62** Marco Fazzini and Kenneth White. *Resistance, Research, Renewal*
- 68** Don Paterson in Conversation with Marco Fazzini



prospettive critiche



Franca Bernabei

The Country of her Readers: Edwidge Danticat, *Create Dangerously. The Immigrant Artist at Work*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2010, pp. 189.

.....

Nella nostra epoca globalizzata parlare di artisti immigrati potrebbe sembrare anacronistico, e, comunque, chi scrive, «bound to the reader, under diabolic, or even joyful, circumstances, inevitably becomes a loyal citizen of the country of his readers» (15). Il nomade, o migrante, deve sempre considerare il viaggio e il movimento. Ma cosa significa creare, e quale patto è possibile stabilire tra autore e lettore quando viaggio e movimento riguardano l'artista che ha lasciato fisicamente e rimane affettivamente e culturalmente legata/o a un luogo in cui «writing is nothing like dying in, for, and possibly with, your country»(12)? Quando il proprio «mito di creazione» è la morte spettacolarizzata di due giovani uomini giustiziati nel 1964 per ordine di François «Papa Doc» Duvalier, la cui dittatura avevano

cercato di rovesciare, e che, pur immigrati negli Stati Uniti, erano tornati per morire «so that other Haitians could live» (7)? Quando «[i]nasmuch as our stories are the bastard children of everything that we have ever experienced and read» la propria scrittura è stata ispirata da libri «that could have been written only by literary orphans, to offer to other literary orphans» (62)? Questi e altri interrogativi sottono la recente raccolta di saggi, memorie e riflessioni di Edwidge Danticat, raccolta il cui germe iniziale era stata la partecipazione della scrittrice alla Toni Morrison Lecture Series di Princeton. (A *Create Dangerously* è stato assegnato il Boca's Prize 2011 per la categoria della «non-fiction», premio il cui vincitore finale è stato Derek Walcott col suo *White Egrets*). In questi saggi Danticat intesse una sorta di autobiografia intellettuale – quieta-mente appassionata, intensamente calibrata – in cui il personale è inseparabile dalla biografia del popolo, e della nazione, haitiani, fondazione e ispirazione della sua scrittura. Nazione, come lei stessa mette in rilievo, la cui rivoluzione originaria è stata ostracizzata dagli Stati Uniti, nazione che ha celebrato il suo bicentenario nel mezzo di una ri-

volta, nazione la cui economia e le cui vicende politiche sono sempre state pesantemente condizionate da interventi esterni, e in cui anche i disastri naturali sono acuiti da fattori non affatto naturali. Haiti, Danticat l'ha lasciata a dodici anni. Ma lasciare è un termine improprio, vista la frequenza dei suoi ritorni, il legame stretto coi parenti che non sono emigrati e l'impegno costante di sostegno e difesa sia della sua «homeland» originaria che di quella «floating homeland» (49) che unisce ideologicamente gli Haitiani della *dyaspora*. Più propriamente, da Haiti Danticat è partita, parte e riparte. Come spiega Jean-Luc Nancy in una sua affascinante *petite conférence* su questo tema (*Partir-Le départ*, Montrouge cedex, Bayard, 2011), partire deriva da *pars, partire*, cioè dividere, separare. Il che vuol dire non solo separare il luogo da cui si parte da quello a cui si approda, ma separare, dividere noi stessi. Una parte di noi resta da qualche parte, un luogo in cui dimora qualcosa di noi. Nel definirsi «artist immigrant» o «immigrant artist», dunque, Danticat rivendica – con la logica dell'amore – quella parte di sé e quella divisione ed esplora i dilemmi, le incertezze, le inquietu-

dini, e perfino i sensi di colpa che ne conseguono. La condizione che accomuna gli Haitiani sparsi per il mondo è subire da un lato l'ostilità e le politiche discriminatorie del paese di accoglienza, al punto di essere "alieni" anche da morti, e, dall'altro, le imputazioni di pretenziosa arroganza e sostanziale estraneità rispetto al paese d'origine da parte degli Haitiani che sono rimasti. Dal canto suo, l'artista immigrata, oltre a «quantify the price of the American dream in flesh and bone» (18), si dibatte nella sua incerta collocazione (haitiana per gli americani, americana per gli haitiani) e abbassa la testa con vergogna quando ad Haiti si sente definire «a parasitic diaspora, a foreign being but still not a *blan*» (50-51) che, oltretutto, approfitta delle confidenze che le sono fatte, e che finiscono coll'essere «written down somewhere» (94). In più, quando "here" significa gli Stati Uniti, l'immigrata artista «inevitably ponders the deaths that brought her here, along with the deaths that keep her here... and the other small, daily deaths in between» (17). I dubbi sono molteplici. «Do I know enough where I've come from? Will I ever know enough about where I am? Even if somebody has died for me to stay here, will I ever truly belong?» (18). E non sarebbe stato meglio, come avrebbero voluto i genitori, diventare utili dottori, avvocati, ingegneri, piuttosto che svolgere «passive careers as distant witnesses» (19)? Ma una risposta in questo testo Danticat riesce a darsela, e ad articolarla per il lettore, attraverso il confronto con una comunità transnazionale del pensiero che connette le conversazioni con amici quali Junot Diaz e Dany Laferrière alla lettura di autori quali R.W. Emerson, J. Genet, A. Camus, G.G.

Marquez, A. Carpentier, I. Allende, W.E.B. Dubois, R. Ellison, Z.N. Hurston, A. Walker, T. Morrison, W. Soyinka, e all'opera e all'azione di artisti, scrittori, giornalisti, intellettuali e non intellettuali haitiani che in vario modo hanno opposto resistenza alla "necropolitica" dominante nella loro isola o, comunque, espresso creativamente i loro fantasmi. Si passa così da una commemorazione di Jean Dominique, il giornalista che si definiva un agronomo e che fu assassinato nel 2000 ("I am not a Journalist") a una riflessione sulle condizioni di memoria negata, amnesia e censura testimoniate da scrittrici quali Jan J. Dominique (figlia di Jean) e Marie Vieux-Chauvet ("Daughters of Memory"); dalla produzione del fotogiornalista Daniel Morel ("Acheiropoietos") alla pittura "primitiva" di Jean-Michel Basquiat e di Hector Hyppolite, ammirato da Breton ("Welcoming Ghosts"), e le sculture di Michael Richards, artista di origini giamaicane morto durante l'attacco al World Trade Center ("Flying Home"). "I Speak Out" è invece incentrato su Alèrte Bélance, una donna sopravvissuta alle mutilazioni infertele da un gruppo paramilitare che continua a offrire la sua testimonianza sugli orrori della giunta e sulla resilienza di un corpo maciullato che è ancora capace di creare e ricreare vita. È questa, forse, anche se Danticat non lo dice espressamente, la manifestazione estrema dell'arte. Ma, come abbiamo visto, l'arte, in Haiti, è inseparabile dalla vita e dalla morte, poiché la cultura haitiana «is as much about harnessing life – joyous, jubilant, resilient life – as it is about avoiding death» (16).

Nel primo saggio ("Create Dangerously"), che dà il titolo alla raccolta, Danticat spiega come gli artisti hai-

tiani che, durante la dittatura, non sono andati *lòt bò dlo*, cioè emigrati "dall'altra parte dell'acqua", siano stati costretti a trovare un pericoloso equilibrio tra silenzio e creatività, riscrivendo, per esempio, le tragedie di Sofocle in creolo e ambientandole nel contesto nativo, mentre i membri di clubs letterari e teatrali, assetati di parole, coltivavano in segreto testi potenzialmente sovversivi, scritti da autori haitiani come Marie Vieux-Chauvet e René Depestre, o stranieri, o non più in vita, e quindi intoccabili, come Aimé Césaire, Frantz Fanon o Albert Camus. In queste condizioni, scrivere significa «create dangerously, for people who read dangerously» (9). Ma anche chi si trova dall'altra parte dell'acqua, e parte e riparte, e scrive di Haiti – in una lingua che non è la sua, in una voce che è quella «in which people speak Creole that comes out English on paper» ("I am not a Journalist", 50) – continua a creare pericolosamente. Perché, pur non rischiando torture o esecuzioni, la sua è comunque una rivolta contro il silenzio. Perché, mentre sta lavorando, «[p]eople are buried under rubble somewhere. Mass graves are being dug somewhere... And still, many are reading, and writing, quietly, quietly» (18). Perché «someday, somewhere, someone may risk his or her life» per leggerla. Perché «we may also save someone's life, because they have given us a passport, making us honorary citizens of their culture» (10). È dunque la consapevolezza di questa peculiare cittadinanza onoraria globalizzata a dare un senso alla creatività pericolosa e a spingere lo sguardo in avanti anziché verso la spettralità del passato, «boldly embracing the public and private terrors that would silence us, then bravely moving forward even when

it feels as though we are chasing or being chased by ghosts» (“Acheiropoietos”, 148). Personalmente, Danticat sostiene di essere stata sempre «haunted and obsessed» dalla volontà di cercare di scrivere «the things that have always haunted and obsessed those who came before me» (13). Ma, pur infestati dai fantasmi, scrivere e creare si inseriscono in una tradizione di arte memoriale, rintracciabile nei dipinti e amuleti degli antichi egiziani, «the art that could replace the dead bodies... as though each piece of art were a stand-in for a life, a soul, a future» (20). Per chi parte da Haiti, non c'è altra scelta. Tanto più che «[w]e think we are people who risked not existing at all. People who might have had a mother and father killed, either by a government or by nature, even before we were born. Some of us think we are accidents of literacy... people who might not have been able to go to school at all, who might never have learned to read and write» (19).

Analfabeta è Tante Ilyana, la zia paterna che durante uno dei suoi ritorni Danticat va a visitare nel villaggio ancestrale che si è rifiutata di abbandonare, determinata a conservare l'eredità fisica della famiglia, a sostenere un mondo lontano «to which we could return, if we wanted to, and find traces, however remote and faint, of who we are» (38). Questo mondo è situato in una valle di montagna raggiungibile solo dopo una scarpinata di due giorni (“Walk Straight”). Da quelle montagne sono partite varie migrazioni della famiglia, interne e *lòt bò dlo*, dolorose ma necessarie per raggiungere «whatever type of advancement we have made» (35). E scopo del viaggio è «to see how far we have trekked in less than two generations... from the valley

to the skyscrapers» (22). Per Tante Ilyana, quelle scarpinate hanno fatto sì che Edwidge sia diventata una *journalist*, «the most common kind of writer in Haiti» – ci spiega Danticat – il che implica «[a] mix of usefulness... and notoriety» (28). Viaggio nella memoria, viaggio nell'oblio, ma anche viaggio di ricongiunzione e separazione. La gravidanza del partire, del *partire*, è qui chiaramente espressa. Danticat confessa che l'unico modo in cui lei riesce ad affrontare le separazioni è fingere che non siano tali, fingere che il giorno dopo rivedrà la persona a cui dice «Good-bye». In questo caso, la zia non la rivedrà più.

Come non rivedrà il cugino Maxo e suo figlio Nozial, morti durante il disastroso terremoto del 2010. Il saggio conclusivo, “Our Guernica”, registra il «deep and paralyzing sense of loss» conseguente a questa tragedia, e un ennesimo ritorno per verificare di persona il suo impatto su Haiti e i parenti sopravvissuti. Se Katrina (“Another Country”) aveva messo a nudo l'altra America, quella non riconosciuta dei poveri, dei rifugiati all'interno dei propri confini, Haiti è cambiata fisicamente, «Earthquake fault lines catastrophically rearranging its landscape» (158). Da «slippery ground» (157), sdrucchiole e instabile, è diventata «sacred ground», mausoleo che non restituirà i suoi morti o che espone pubblicamente «piles of human remains freshly pulled from the rubble» (165). «Look at this, we are nothing» (165), osserva un passante. «Don't cry... that's life», le aveva detto per telefono una cugina, aggiungendo: «And life, like death, lasts only *yon ti moman*» (157). Solo un momento. I parenti, che si riferiscono al terremoto con appellativi quali “the thing”, o “Samson” o “Ti Rasta”,

«look beautiful and well put together». La *journalist* che ha fatto strada ed è tornata per riabbracciare i vivi e commemorare i morti, riflette: «I love them so much. I am so proud of them» (168). Nonostante, o forse, in ragione di questo amore, di questo orgoglio, la catastrofe ha segnato uno spartiacque, per la gente di Haiti, la *diaspora*, e la comunità, operosa e pericolosa, degli autori e lettori: «the way we read and the way we write, both inside and outside of Haiti, will never be the same». E noi, che non facciamo parte di quella comunità pericolosa ma siamo comunque «loyal citizens of the country of [Danticat's] readers», non abbiamo altra scelta che ascoltare, quietamente, quietamente. ■

Claudia Gualtieri

Francesca Giommi, *Narrare la black Britain. Migrazioni, riscritture e ibridazioni nella letteratura inglese contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 221.

.....

Narrare la black Britain. Migrazioni, riscritture e ibridazioni nella letteratura inglese contemporanea di Francesca Giommi, pubblicato nel 2010 per i Saggi di Le Lettere, arricchisce la riflessione critica sulla scrittura *black British* e riempie un vuoto nella produzione scientifica in lingua italiana sull'argomento. Il contenuto del saggio struttura in forma monografica la ricerca che Francesca Giommi ha condotto per il conseguimento del dottorato, articolando un'analisi scrupolosa e approfondita delle dinamiche storiche e culturali che hanno con-

dotto all'emergere e all'affermarsi di una produzione narrativa *black British*. Il volume si confronta con una produzione ampia sulla scena internazionale, che annovera analisi teoriche e raccolte antologiche come *Black British Cultural Studies* a cura di H. Baker, M. Diawara, R. Lindeborg (Chicago UP, 1996), *Windrush* di M. e T. Phillips (HarperCollins, 1999), *Writing Black Britain* a cura di James Procter (Manchester UP, 2000), *A Black Britain Canon?* a cura di G. Low e M. Wynne-Davis (Palgrave, 2006), *Black Britain* di P. Gilroy (Saqi, 2007), *The Oxford Companion to Black British History* a cura di D. Dabydeen, J. Gilmore, C. Jones (OUP, 2007), offrendo uno sguardo d'insieme sulla produzione letteraria del Regno Unito a partire dagli anni Ottanta del Novecento ad opera di autori di origine afro-caraibica. Contestualizza le rappresentazioni artistiche in rapporto alle problematiche sociali e politiche a esse contemporanee, traccia le linee di continuità con il passato identificando le tensioni verso il futuro, e suggerisce intriganti letture della loro complessità cogliendo nuove forme di transculturalità. L'evoluzione dell'identità nazionale britannica dalla *Englishness* alla *Britishness*, che è stata anche oggetto di indagine in *Dalla Englishness alla Britishness, 1950-2000* (Carocci, 2008) di C. Gualtieri e I. Vivian, pare sia stata accolta in *Narrare la black Britain*, ove si sottolinea come ogni opera d'arte si inserisca in un canone riconfigurandone l'essenza stessa (9).

La giustificazione teorica di questo nuovo contributo e la sua utilità per la comprensione della produzione narrativa *black* – in particolare in relazione alla categoria

culturale *black British* – del suo *status* all'interno della letteratura inglese contemporanea e del suo inserimento nel canone emergono chiaramente nella prefazione. Alla luce delle riflessioni teoriche culturaliste di Stuart Hall, Paul Gilroy e Homi Bhabha, si interpreta infatti il binomio (*black* e *British*) come l'affermazione di una differenza – *blackness, otherness* – che attesta «una riconfigurazione positiva dell'ibridità e della pluralità identitaria» (8). Si coglie altresì nel genere narrativo del romanzo lo strumento «di negoziazione delle diversità» (10), il luogo dell'immaginazione in cui alla riscrittura della Storia si aggiunge quella dello spazio, operando una dislocazione dei centri e delle periferie, ed anche articolando una rete complicata di ipertesti, contaminazioni, ibridazioni e forme di significazione. Nella specificità degli esempi offerti, *Narrare la black Britain* ha lo scopo di offrire una rilettura e una riscrittura della storia imperiale e post-imperiale da punti di vista alternativi, proponendo definizioni diverse e mutevoli dell'identità nazionale britannica, colte affrontando questioni di appartenenza ed esclusione, diaspore e migrazioni, razzismi e fondamentalismi.

La suddivisione in quattro capitoli antepone alle analisi dei testi letterari un capitolo introduttivo (il primo), utile e analitico, dal titolo "Negoziazioni identitarie". In questa parte si presenta una dettagliata analisi storico-sociale dei processi di ibridazione dell'identità nazionale ("Quando la Gran Bretagna diventò *black*"), si approfondiscono le teorie critiche di riferimento, con particolare riguardo agli studi culturali e postcoloniali ("Dalle 'nuove

etnicità' alla transculturalità del terzo millennio"), si indaga la nozione di canone e le dinamiche di potere ad essa correlate anche in relazione a specifiche strategie editoriali ("Proiezioni e produzioni letterarie della *black Britain*"), e si esplora l'ambiguo quanto auspicato traguardo per la letteratura *black British* di essere inserita nella letteratura canonica inglese. Il secondo capitolo "At home in England: spazi urbani e appartenenze metropolitane" prende il titolo da un saggio di Mike Phillips ed esamina alcune opere degli anni Novanta. L'ambientazione urbana di romanzi come *Some Kind of Black* di Diran Adebayo e *White Teeth* di Zadie Smith serve a catturare le percezioni delle appartenenze multiple e dell'utopia di una «happy multicultural land» come forme di «(Ri)configurazione e negoziazione della città» (69). La città – Londra, Birmingham, Manchester – che accoglie i soggetti diasporici si trasforma e si tropicalizza ad opera degli immigrati stessi, come Salman Rushdie aveva auspicato facendo affermare a Gibreel, a proposito di Londra in *The Satanic Verses*: «City, [...] I am going to tropicalize you». E nello spazio della città come casa le nuove esperienze di spaesamento e stanzialità, alienazione e appartenenza, coinvolgono diversamente le generazioni dei migranti, ovvero i genitori e i figli, provocando modalità plurime di rielaborazione e ibridazione dell'esperienza e delle pratiche quotidiane. Procedendo con la metafora della casa, il terzo capitolo "This is My England: Ridefinizione della Englishness" osserva inizialmente la *black Britishness* al femminile (115) per poi approfondire la scrittura narrativa di Andrea Levy e Mike Phillips

come proposte concilianti di elaborazione identitaria. L'eredità caraibica, che si radica nella diaspora degli schiavi africani attraverso l'Atlantico e che varca nuovamente l'oceano per giungere in Gran Bretagna dopo la seconda guerra mondiale con la nave Windrush nel 1948, si riconcilia e si valorizza all'interno di una britannicità recuperata dalle colonie che «tornano a casa» (135) e che fanno dell'Inghilterra la "My England" della Levy. Il quarto capitolo, quello conclusivo dal titolo "At Home in Diaspora': scrivere fra sé e mondo", recupera le nozioni di casa e diaspora, osservandole però da una prospettiva nomade e cosmopolita. Infatti, nella modalità di costruzione identitaria «Home is always elsewhere» (165) si individua una tendenza diffusa nella scrittura nera contemporanea, che ha tra i propri narratori Bernardine Evaristo e Caryl Phillips. Il capitolo esplora anche una varietà di produzioni narrative in un'ottica di sincretismo, rimandi e riscritture che rende inapplicabili le categorie di appartenenza a una *blackness* o *whiteness*, e rende instabili le codificazioni identitarie in relazione a uno spazio, una storia, o un'univoca memoria storica. *Narrare la black Britain* si conclude significativamente con una riflessione sulle nozioni di passaggio, attraversamento, viaggio ed estraniamento come modalità che Caryl Phillips sperimenta nella sua produzione saggistica per costruire una nuova casa dell'appartenenza (202). Nella lettura proposta da Francesca Giommi, dunque, la letteratura *black British* si costituisce sempre di più come una produzione multiforme, variegata ed eterogenea con una voce internazionale e si disancora quindi dalla posizione

ancillare verso la letteratura inglese contemporanea in cui era stata finora relegata.

Il volume è corredato di un'esauriente bibliografia, suddivisa in testi primari e critici, che contengono le fonti originali dei testi e le indicazioni delle traduzioni pubblicate in italiano, una breve filmografia e una scelta di siti internet attendibili. *Narrare la black Britain. Migrazioni, riscritture e ibridazioni nella letteratura inglese contemporanea* è un testo agile e ben strutturato, con un impianto teorico organico e un'ampia scelta di testi narrativi esaminati. È ricco di spunti per la riflessione per chi si occupa specificatamente di letteratura, studi culturali e postcoloniali, ma è anche uno strumento divulgativo e informativo di piacevole lettura per chi voglia conoscere e approfondire le espressioni letterarie contemporanee in lingua inglese. Il tema che affronta, ovvero le dinamiche di costruzione delle identità nelle società del presente, non è confinato alla realtà britannica, né alla scrittura *black*, ma coglie problematiche trasversali che coinvolgono e interessano le società, come quella italiana, che oggi si confrontano con gli immigrati e sono alla ricerca di nuove modalità ed espressioni di convivenza. Anche per questo motivo, oltre che per il suo valore scientifico, questo libro rappresenta uno strumento utile e propositivo sia come testo di studio sia come pagina per una lettura e riflessione culturale. ■

Maria Chiara Gnocchi

Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent (éd.), *Présence africaine en Europe et au-delà / African Presence in Europe and Beyond*, Paris, L'Harmattan, coll. "Études africaines", 2010, pp. 317.

.....

Ce volume se place d'emblée sous le signe du dialogue.

Premièrement – son titre le met en évidence –, parce qu'il se penche sur deux continents, voire davantage. Deuxièmement, parce que c'est un ouvrage bilingue et fier de l'être, «en réaction à la tendance qu'ont les africanistes, et les chercheurs en sciences humaines en général, à rester solidement séparés par les barrières linguistiques» (13). Troisièmement, parce qu'il vise la comparaison et la recherche de dénominateurs communs, ainsi que Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent le soulignent de façon très claire dans leur introduction (en double version française et anglaise, bien entendu). Ce sont «les hasards de la colonisation et les aléas des guerres de décolonisation», disent Gyssels et Ledent, qui ont «disloqué» l'énorme espace africain, alors que les expressions artistiques diverses qui sont examinées ici prouvent que les convergences sont nombreuses, par exemple au niveau des quêtes identitaires, ou encore des formes de résistance aux modèles exogènes. L'effort consiste donc à «désenclaver» l'Afrique et à combattre, ce faisant, «les préjugés qui sont encore souvent associés à ses représentants disséminés aux quatre coins du globe» (14). Des chercheurs travaillant dans des contextes géographiques et linguistiques différents ont ainsi étu-

dié la présence africaine en Europe et ailleurs avec une attention particulière pour ses représentations, encore trop souvent liées – hélas – au “cœur des ténèbres” conradien. Notons que le titre français du recueil est un hommage assez évident (d’ailleurs revendiqué et argumenté) à *Présence Africaine*, la première maison d’édition africaine en Europe, voire à la revue homonyme qui en était l’émanation (succédant en 1947 à *La Revue du monde noir*, *L’Étudiant noir*, *Légitime défense* et *Tropiques*) et qui eut, comme Gyssels et Ledent le rappellent, une antenne belge, grâce à un jeune étudiant congolais. Des contacts et du dialogue en somme, encore et toujours.

Le livre est divisé en trois sections, correspondant aux zones culturelles et géographiques où s’est manifestée la présence africaine, à savoir la Belgique, l’Europe en général et le Nouveau Monde. La division ne va pas de soi: il aurait été plus logique d’englober la section belge dans la section européenne, d’autant plus qu’elle ne se compose que de trois études. La place privilégiée et étrangement “excentrique” de la Belgique par rapport au reste de l’Europe s’explique par le fait qu’à l’origine de ce volume il y eut un séminaire à l’Université d’Anvers.

La première section contient deux études précédées d’un inédit de l’auteure nigériane anglophone Chika Unigwe. L’influence de Conrad est connue (le poids de *Heart of Darkness* notamment) sur la tradition à la fois coloniale et des récits de voyage, mais les analyses ponctuelles que propose Alex Demeulenaere s’avèrent très intéressantes, appliquées à deux écrivains aussi distants qu’Edmond Picard et Georges Simenon, auteurs respectivement d’*En Congolie*

et de *L’heure du nègre*. Dans le deuxième article, Jean Muteba Rahier réfléchit par contre sur l’intersection entre sexe, race et pouvoir dans le contexte colonial du Congo, telle qu’on peut la dégager de la littérature coloniale belge. En particulier, l’auteur critique l’approche structuraliste de Pierre Halen, l’un des chercheurs les plus précoces et les plus prolifiques en littérature coloniale, qui, selon lui, n’accorderait pas une attention suffisante, dans ses ouvrages, à la violence des rapports interpersonnels et interraciaux. Inversement, pour Jean Muteba Rahier la notion de «violence structurelle» devrait informer toute lecture critique de la littérature coloniale belge parce que, comme le dit Foucault, «ces discours sur le sexe ne sont pas multipliés hors du pouvoir ou contre lui; mais là même où il s’exerçait et comme moyen de son exercice» (*Histoire de la sexualité*).

La partie centrale s’ouvre à l’Europe et en particulier à la Grande-Bretagne, à l’Allemagne et à la France. Les premiers articles ont plutôt une approche de type historique: James Walvin rappelle l’importance de la communauté noire dans l’histoire de l’Angleterre et l’écrivain Caryl Phillips retrace l’histoire du Nigérien David Oluwale par le biais d’une interview faite à un gendarme ayant assisté aux brutalités qui furent fatales à Oluwale. Suit un article plus sociologique, sur la diaspora africaine des “Afro-Allemands”, terme à propos duquel Tomi Adeaga conclut qu’il s’agit encore d’un *work in progress* (120). Le seul article “strictement” littéraire de la section aborde la distance ironique dont Ama Ata Aidoo fait preuve dans *Our Sister Killjoy*, et que Katrin Berndt lit comme une stratégie de résistance postcolo-

niale. M’bouth Seta Diagana et Raphaël Yébou proposent, quant à eux, des analyses de linguistique appliquée à la littérature: ils se penchent respectivement sur le rapport à la langue française des écrivains mauritaniens et sur les emprunts aux langues nationales dans le roman béninois. Les deux dernières contributions de cette partie présentent encore un caractère sociologique: il s’agit d’étudier l’individu postmoderne africain, vu comme un anti-intellectuel, et d’analyser les arts de s’intégrer – au pluriel! – des Africains en Europe (articles de Carmen Hustu et d’André Yinda).

Face à une deuxième partie composite pour ce qui est des approches critiques, le troisième volet de l’ouvrage se concentre entièrement sur les représentations littéraires de la présence africaine dans le Nouveau Monde. Gaëlle Cooreman aborde *L’autre face de la mer* de Louis-Philippe Dalembert à partir de ses épigraphes qui soulignent, au seuil de l’œuvre, l’importance des thématiques de la migration et de l’exil. Olga Janeth Casas analyse trois romans de Patrick Chamoiseau pour démontrer que son Afrique n’est pas *une*, mais plurielle: à la vision d’une Afrique mythologique succède une conception plus complexe, qui prend davantage en considération les conséquences de la traite, pour en arriver à une «désillusion vis-à-vis de l’Afrique postcoloniale face à son impossibilité de surmonter la violence et la domination» (246). La traversée de l’Atlantique sur les bateaux négriers est au cœur de la contribution d’Abid Labidi, qui examine le roman *Feeding the Ghosts* de Fred d’Aguiar en soulignant l’importance de la mémoire pour les descendants des anciens esclaves africains. Dans *Crossing the*

River de Caryl Phillips, commenté par Imen Najar, la traversée se fait dans les deux sens, puisque le protagoniste est un ancien esclave qui s'installe au Libéria. Imen Najar établit un parallèle entre ce personnage et le célèbre Kurtz de *Heart of Darkness*, et conclut son étude en affirmant que Phillips refuse de s'aligner à la représentation occidentale du "cœur des ténèbres" africain; il adopte, pour ce faire, ce que Benita Parry appelle le «discours de résistance». Pour finir, Valérie Beda analyse les clichés liés à l'éthiopianisme, étudié à travers le théâtre africain américain du début du XX^e siècle, et Daria Tunca passe en revue une sélection de nouvelles de Chimamanda Ngozi Adichie où, à travers une série de métaphores culinaires et linguistiques, se déploie une réflexion sur la complexité identitaire des Africains de la diaspora.

Le livre est très intéressant dans son ensemble et la plupart des articles sont bien documentés, voire innovants. Le seul bémol qu'il faut signaler réside dans un petit défaut d'harmonie et d'équilibre – ce qui arrive souvent lorsqu'on publie des mélanges issus de colloques. La première partie est très brève, fort homogène et entièrement littéraire; on peut dire la même chose de la troisième, même si elle est sensiblement plus riche. Par contre, c'est seulement dans la deuxième que se concentrent les articles historiques, sociologiques et linguistiques. Il y a des textes qui sont loin d'être mauvais en eux-mêmes, mais qui montrent peu d'affinités avec les autres. Pour se limiter à un exemple, l'article sur les emprunts aux langues nationales dans le roman béninois serait mieux valorisé – et compris – dans un autre contexte.

Les apports positifs du volume

sont assez évidents. Pour ce qui est de la méthodologie, Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent prouvent qu'on peut réduire avec profit l'écart entre les disciplines et les domaines linguistiques, entre les traditions de recherche et les perspectives ayant pour objet l'Afrique, même lorsqu'elle est impliquée par le phénomène de la diaspora. Pour ce qui est des conclusions auxquelles les articles conduisent dans leur ensemble, on en retiendra deux: la première est que – pour citer la somme de Bernard Mouralis – l'altérité africaine n'est qu'une illusion; la deuxième, liée à celle-ci, est que les ténèbres véritables sont celles qu'entretiennent les esprits eurocentriques, d'où naissent les préjugés. ■

Marco Fazzini

Robyn Marsack & Hamish Whyte (eds.), *Eddie@90*, Edinburgh. Scottish Poetry Library & Mariscat Press, 2010.

.....

La responsable (Robyn Marsack) della Scottish Poetry Library di Edimburgo – uno dei punti di riferimento per la poesia non solo in Scozia ma in tutto il Regno Unito, o dis-Unito che dir si voglia – e uno degli amici di sempre di Edwin Morgan (Hamish Whyte), rendono omaggio, attraverso un libretto di contributi vari pubblicato il 27 aprile 2010, nel giorno del suo compleanno, al grande bardo di Scozia, e primo tra i poeti laureati di Alba. Gli scritti sarebbero dovuti essere novanta, come gli anni compiuti da Eddie, ma in realtà assommano solo a ottanta; eppure, sono bastanti, e giustamente assor-

titi. Si va dai grandi poeti di Scozia, di qualche anno o di qualche generazione più giovani di Morgan – scomparso a distanza di quattro mesi dall'uscita di questo libro – a romanzieri, commediografi, editori, amici, giornalisti e interpreti della sua opera.

Edwin Morgan era nato a Glasgow nel 1920. Aveva studiato presso l'Università di Glasgow, interrompendo gli studi durante la Seconda Guerra Mondiale per dichiararsi obiettore di coscienza prima, e per arruolarsi poi nel Royal Army Medical Corps, trascorrendo gli anni dal 1940 al 1946 in Medio Oriente. Dal 1947, dopo aver conseguito la sua specializzazione in Letteratura inglese, aveva lavorato all'Università di Glasgow come insegnante, fino a ricoprire, dal 1975 al 1980, l'incarico di professore di Letteratura inglese.

Morgan ha pubblicato oltre venti volumi di poesia, e riunito molte delle sue traduzioni in due volumi che contengono traduzioni di poeti di dieci lingue diverse, tra cui gli italiani Leopardi, Quasimodo, Montale, Sanesi, Balestrini. La sua poesia ha attraversato varie fasi ed è sempre stata contraddistinta da una capacità creativa unica, atipica e molte volte ironicamente provocatoria. Giocosità e creatività fin dalla giovinezza, amava spesso ripetere quanto fosse importante per lui il gioco con e dentro il linguaggio, anche per affrontare questioni di estrema serietà e profondità, magari attraverso la poesia concreta o sonora o visiva, che gli aveva ispirato il suo grande volume degli anni Sessanta, *The Second Life*: «Sì, esiste questa componente di gioco, nel senso che c'è un gioco di parole o di lettere e forse anche un gioco di suoni. Eppure, la speranza è che essa diverta gli altri, perché nell'arte c'è sempre questa voglia

di divertire. Forse la poesia concreta diverte più di altre arti ma la cosa importante è che essa ha a che fare con la struttura ed è un valido mezzo per scoprire nuovi modi di strutturare una composizione, modi che non fanno riferimento a nessun altro ordinamento precedente. La poesia diventa quindi un oggetto da contemplare, e sebbene il lettore e l'osservatore ne apprezzino il gioco, l'umorismo, la satira, essa invita a meditare solo sulla sua oggettualità, sul suo essere bella e sorprendente, una vera opera d'arte. Ma, essendo solo fatta per l'occhio e non potendosi leggere ad alta voce, i critici non la considerano una vera forma poetica. Ciò divide il pubblico, divide anche la reazione che il *mio* pubblico dimostra per ciò che compongo».

Eppure, a parte la sua parentesi più propriamente sperimentale, limitata agli anni Sessanta e Settanta, e qualche esitazione della critica sulla grandezza di Morgan, sono i volumi *From Glasgow to Saturn* (1973), *Poems of Thirty Years* (1982) e *Sonnets from Scotland* (1984) che lo consacrano quale grande tra i grandi della Scozia: al tempo erano ancora in vita tutti i grandi protagonisti di Scozia (Hugh MacDiarmid, Norman MacCaig, Sorley Maclean, Iain Crichton Smith, Sydney Goodsir Smith, Robert Garioch, Alan Bold, George Mackay Brown), e Morgan è tra loro, ritratto nel famoso quadro di Alexander Moffat, oggi esposto alla Scottish National Portrait Gallery di Edimburgo.

Nella sua testimonianza Seamus Heaney ci dice che Morgan è quel tipo di poeta che riesce a sfuggire alla divisione che Auden fa tra i poeti di Ariel e i poeti di Prospero, intendendo quelli che si basano solo sul canto e quelli che puntano essenzialmente al senso. In effetti, Morgan non è né l'uno né l'altro,



2010 "The Poet's doom" Paolo Annibaldi

Ritratto di Edwin Morgan, china su carta - Paolo Annibaldi, 2011

o meglio, li incarna entrambi. Il suo giocare con le parole è essenzialmente un giocare con le voci dell'Altro. L'alterità culturale per lui equivale alla sperimentazione linguistica perché il confronto con altri esseri umani (e non umani) orienta l'alterità contro-discorsiva dei suoi messaggi. Il desiderio di Morgan di contaminare il Sé è spesso accompagnata dal suo desi-

derio di contaminare le lingue; in tal modo riesce a sovvertire l'idea tradizionale di identità nazionale e di preoccupazione locale, riunendo vari campi e varie discipline: scienza, letteratura, religione, arti visive.

Scrivere, per Morgan, ha sempre rappresentato l'esplorazione della realtà. Ha tradotto la realtà in linguaggio ed è ricorso spesso alla

tecnologia e alla fantascienza per osservare gli effetti prodotti sui personaggi che via via creava. La sua inclinazione naturale per il confronto d'ogni tipo ha portato nuove energie alla mente umana. La defamiliarizzazione del linguaggio nell'opera di Morgan ha significato spesso defamiliarizzazione dell'identità del Sé quando questo viene a confrontarsi con l'Altro. In tal modo, la conoscenza non è semplicemente basata o dedotta dai fatti naturali del reale, ma proviene da come e da quanto ci si confronta con l'altro da Sé. Nessuna voce va perduta nella poesia di Morgan. Morgan ha fatto parlare persone, mummie, moduli spaziali, pietre, gabbiani, una mela, strumenti musicali, divinità classiche, ecc. Già nel 1972, presentando alcune delle risorse della Scozia, Morgan aveva affermato: «All'interno della Scozia al momento, con il desiderio di raccogliere piuttosto che di disperdere, e con la coscienza di uno sforzo comune infine non del tutto inconcepibile, l'inclusività del "sì" – qualunque sia il rischio per le accuse di sciovinismo – sarebbe preferibile alla pedanteria del "no"».

Robert Crawford lo ricorda per la sua leggendaria generosità, sia verso il suo pubblico occasionale che verso i suoi studenti: li sapeva affascinare anche con testi difficili da insegnare, come l'*Areopagitica* di Milton o i lunghi versi di Tennyson, tanto da saper trasfondere le sue qualità interpretative alle nuove generazioni, o saperli incantare con la lettura dei suoi testi più divertenti e profondi: "The First Men on Mercury", "The Loch Ness Monster's Song", "The Second Life", ecc. «Quello che c'è di giocoso in Morgan», continua Crawford, «è spesso fuso a ciò che c'è di serio, e dà al verso una mobilità

vitale. Questo significa che si possono leggere le sue poesie in una gran varietà di contesti, e quelle ritengono la loro energia».

Inclusività, apertura e accettazione del cambiamento sono le principali caratteristiche di Morgan. Come la fugace apparizione del "whittrick" in uno dei suoi testi, ciò che Morgan ci trasmette è l'imprecisa e imprecisabile visione della realtà che ai nostri sensi preclude ogni pre-ordinata categorizzazione dei suoi valori e dei suoi contenuti: «Ho scritto una poesia o una serie di poesie chiamate *The Whittrick*», ci dice Morgan in uno scritto del 1990, «e si riferisce a un ricordo giovanile di una di quelle parole che si usavano in casa. Entrambi i miei nonni usavano la frase "veloce come un whittrick". Significava "donna", ma ovviamente una donna si muove con tale velocità che è quasi un flash – non si sa mai se la si è vista o no». Vedere e non vedere: o meglio, vedere con l'alone proprio di chi ti sta riportando una sorta di *rêverie* o visione del reale, e cerca di farti piombare nel suo mondo visionario, per condividerlo e trafugare qualche preziosa intuizione.

Le testimonianze in questo libro-omaggio a Edwin Morgan sono tante e generose, come generosa è stata la sua persona e la sua poesia. Citarle tutte sarebbe impossibile, ma si alternano qui poesie, resoconti di brevi incontri, sunti di amicizie durate per anni, affettuosi saluti di tanti che lo hanno conosciuto e frequentato: da John Burnside a Stewart Conn, da Carol Ann Duffy a Alec Finlay, da Janice Galloway ad Andrew Greig, da Jackie Kay a David Kinloch, da Aonghas MacNeacail a Andrew Motion, da Colin Nicholson a Benno Plassmann, da Ian Rankin a Michael Schmidt, da Alan Spence a Roderick Watson.

Un ultimo pensiero va alla frase che lo stesso Morgan pronunciò quando passò il titolo di poeta laureato di Glasgow a Liz Lochhead. Le disse: «Keep the story going... Change Rules OK». Grazie a Eddie per aver fatto sì che la storia procedesse, e per aver cambiato le regole di ciò che guida sia il campo letterario sia quello sociale in una Scozia ormai del tutto rinnovata, e degna di essere in tutto e per tutto, e di nuovo, una nazione.

ALTRE LETTURE

EDWIN MORGAN, *Collected Poems*, Manchester, Carcanet, 2000.

EDWIN MORGAN, *Collected Translations*, Manchester, Carcanet, 1996.

EDWIN MORGAN, *Essays*, Manchester, Carcanet, 1975.

EDWIN MORGAN, *Nothing Not Giving Messages: Reflections on His Work and Life*, Edinburgh, Polygon, 1990.

EDWIN MORGAN, *Crossing the Border: Essays on Scottish Literature*, Manchester, Carcanet, 1990.

ROBERT CRAWFORD & HAMISH WHYTE (eds.), *About Edwin Morgan*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990.

MARCO FAZZINI, *Crossings: Essays on Contemporary Scottish Poetry and Hybridity*, Venezia, Supernova, 2000.

EDWIN MORGAN, *From Glasgow to Mercury and Back: dieci poesie e una intervista*, a cura di Marco Fazzini, Lugo, Edizioni del Bradipo, 2004.

COLIN NICHOLSON, *Edwin Morgan. Inventions of Modernity*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

SAURO FABI, *L'avanguardia per tutti: concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile*, Macerata, eum, 2008.

JAMES MCGONIGAL, *Beyond the Last Dragon: A Life of Edwin Morgan*, Dingwall, Sandstone Press, 2010. ■

Maria Paola Guarducci

Tiziana Morosetti, *Introduzione al teatro nigeriano di lingua inglese. Postfazione di A. Pajalich*, Roma, Edizioni Associate, 2009, pp. 314.

Il ricco saggio di Tiziana Morosetti costituisce un inquadramento storico e critico utile e ben documentato sul teatro nigeriano di lingua inglese e non solo. Morosetti offre al lettore una panoramica esauriente degli studi sul contesto all'interno del quale nasce e si sviluppa, di più e in maniera più caratterizzante che in altri paesi africani, il teatro nigeriano. L'antico radicamento di questo teatro nella cultura indigena, che implica spesso l'uso delle lingue locali (e quindi un forte richiamo sul largo pubblico non alfabetizzato) e che fa sì che esso si apra solo in un secondo momento alle influenze e suggestioni del suo omologo occidentale, ne fa un genere molto popolare; una forma d'arte e di comunicazione, un luogo di circolazione di idee che con grande naturalezza si presta a veicolare anche e soprattutto contenuti politici, dissenso, protesta. Perciò il teatro nigeriano, con maggiore frequenza della narrativa scritta, è stato sottoposto negli anni a forti censure e i suoi autori sono stati vittime di persecuzioni governative.

Il saggio di Morosetti si articola in tre corposi capitoli che procedono dal generale al particolare: il primo di carattere introduttivo sulla letteratura africana postcoloniale, il secondo di tipo compilativo sul teatro dell'Africa occidentale e il terzo di approfondimento sul teatro

nigeriano di lingua inglese. L'ampio respiro dell'impostazione rende questo testo molto utile anche a quanti si avvicinano per la prima volta alla letteratura africana in generale. Così Morosetti tratteggia il percorso della riflessione culturale che muovendo dalle teorizzazioni di Senghor e Césaire, presto criticate per la formazione europea dei due intellettuali, si sposta sulle posizioni *afrocentriche* riassunte nelle analisi dell'influente studioso afro-americano Molefi Asante per arrivare alle valutazioni di Lewis Nkosi, riprese poi dal nigeriano Tejumola Olaniyan nei suoi lavori sull'"invenzione" delle identità culturali nel teatro africano e non solo. Naturalmente è l'occhio clinico di Frantz Fanon, concentrato sull'ineludibile aspetto patologico della relazione tra colonizzato e colonizzatore, che informa larga parte di questo dibattito, e anche se questa è cosa nota, non fa male sentirla ribadire. La ricostruzione dello scenario teorico africano, che chiama anche in causa le riflessioni di Edward Said e Homi Bhabha, serve a dare appropriata collocazione ai drammaturchi nigeriani, in particolare a quelli della seconda generazione, i quali molto si sono spesi nella produzione di opere che denunciano il disagio delle classi sociali meno abbienti. Se l'occorrenza di istanze di impianto marxista e socialista ha condotto certa critica a considerare questo teatro come negativamente segnato dalla contaminazione di elementi etici in ambito estetico, Morosetti difende questa peculiarità portando in evidenza come in molti contesti africani l'arte non sia scissa dalla politica, ma venga invece percepita come uno strumento al servizio del popolo per la realizzazione di cambiamenti nel tessuto sociale.

I dibattiti su oralità e scrittura, sull'impiego delle lingue europee nella produzione letteraria africana, questioni su cui sono stati versati ad oggi fiumi di inchiostro, vengono ricostruiti da Morosetti con pertinenza e rispetto per le posizioni succedutesi negli anni, le quali assumono senso solo se inquadrare nella loro pregnanza storica. Proprio la considerazione di tutte le posizioni – simili, dissimili, opposte – consente all'autrice di osservare il fenomeno teatrale nella sua più completa articolazione e di evitare alcuni *aut aut* che appaiono in tutta la loro inefficacia. Non fotografa, infatti, la realtà in modo esaustivo la divisione suggerita da Michael Etherton (1982) tra teatro tradizionale (legato al rito) e *art theatre* (elitario e intellettuale), e neanche quella di Lekan Oyegoke tra teatro africano (sovratribale, moderno, scritto) e teatro indigeno (tribale, orale). Gran parte delle classificazioni elaborate sinora vertono sulla dicotomia tra teatro tradizionale e teatro moderno, ma – osserva Morosetti – scindere le due modalità non è possibile, date le contaminazioni. Inoltre l'obsoleta bipartizione tradizione/modernità si porta dietro un infruttuoso bagaglio ideologico che implica la menzione di autenticità per la prima e lo stigma dell'ascendenza coloniale europea sulla seconda. L'autrice propone allora una valutazione di tipo empirico: si può definire *teatro tradizionale* l'attività performativa legata alla vita sociale laddove per *teatro moderno* si intende il frutto di una drammaturgia di tipo professionale. Due attività differenti, dunque, che così inquadrare mantengono punti di contatto ma non entrano in competizione e non finiscono con lo squalificarsi – in base a vaghe nozioni di *autenticità* o *letterarietà* – a vicenda.

Prima di entrare nel merito del teatro nigeriano di lingua inglese, Morosetti ricapitola le tipologie più diffuse di sottogeneri teatrali nell'Africa occidentale, quali il *Total Theatre*, il *teatro rituale*, il *Travelling Theatre*, il *Theatre for Development* e il *teatro letterario* fornendo per ciascuna di esse un resoconto delle caratteristiche e funzioni principali ed evidenziano le reciproche contaminazioni. Il *Total Theatre*, i cui autori più rappresentativi – ricorda Morosetti – venivano individuati proprio in Nigeria da Pietro Deandrea in Ola Rotimi e Wale Ogunyemi, si fonda su una commistione di principi in cui la parola è solo uno (e non il più importante) degli elementi dello spettacolo: accanto al dialogo infatti compaiono musica, danza, ritmo, maschere, ecc. In quanto espressione di un mosaico di modalità performative, il *teatro totale* è di fatto trasversale agli altri sottogeneri. Assai diversificato, spiega Morosetti, è il *teatro rituale* legato a momenti chiave della vita della comunità come iniziazioni, funerali, matrimoni e altre celebrazioni di rilevanza collettiva. Specchio della complessità dei fenomeni religiosi e tradizionali in Africa, questo teatro ha una dimensione estetica molto marcata – ne è esempio la *masquerade* dell'*Egungun*, che spesso ricorre nelle rappresentazioni, e che risale al XIV secolo – ed è dunque difficile non ascriverlo, nonostante la peculiarità delle sue funzioni, all'universo del teatro quale fenomeno artistico. All'interno della trattazione sul *Travelling Theatre* (teatro itinerante), ampie parti sono dedicate all'*Alarinjo*, alla *Yoruba Folk Opera* e al *Concert Party* ghanese. Legato alle impostazioni della compagnia che lo produce, questo teatro ha elementi in comune con la commedia dell'arte

(satira, improvvisazione, ecc.) ed è spesso uno strumento di difesa e conservazione dei valori locali contro quelli importati dal colonialismo. Vero e proprio laboratorio di sperimentazione drammaturgica, il *Theatre for Development* rappresenta un fenomeno di particolare interesse perché costituisce uno degli strumenti privilegiati per il dibattito su problematiche sociali e culturali (HIV, infibulazione, pedofilia, ecc.) spesso tabuizzate o comunque scarsamente discusse in ambiti allargati. Si punta, qui, all'elaborazione di soluzioni per i problemi senza l'intervento condiscendente del narratore-educatore, che inibisce il pubblico anziché stimolarlo attivamente. Eliminata quella figura autoritaria, si apre lo spazio per una partecipazione davvero condivisa in cui è lo stesso pubblico a diventare agente di cambiamento attraverso il lavoro drammatico. Nel contesto del teatro letterario emerge il ruolo chiave dell'università di Ibadan, come fucina di idee e talenti di ogni provenienza. In questa università, collocata nella più importante città nigeriana, nascono sia la *School of Drama* (1962) sia la *Acting Company* (1967); grazie al ruolo dell'università come centro propulsore di cultura a Ibadan hanno sede riviste, canali radio e studi televisivi e sorgono importanti circoli culturali. Il discorso sulle fonti del teatro letterario nigeriano porta a constatare la massiccia presenza del canone occidentale, Shakespeare, Brecht e, in particolar modo, la tragedia greca, con la quale il teatro africano condivide un analogo senso della comunità e l'importanza attribuita al rito.

La prolificità del teatro nigeriano è tale da rendere impossibile la messa a punto di un canone esaustivo.

Dopo una ricognizione sul teatro itinerante classico, Morosetti passa definirne i tratti assunti nella modernità attraverso le opere di alcuni dei suoi più significativi autori: Hubert Ogunde, Kola Ogunmola, Duro Ladipo, Moses Olaiya. Questi quattro drammaturghi sono in grado di elaborare una sintesi tra la tradizione dell'*Alarinjo* e un nuovo tipo di teatro che si rappresenta al chiuso, spesso in collaborazione con le università, non disdegnando l'apporto di intellettuali europei ma pur sempre mantenendo vivo il rapporto con la cultura popolare e l'eredità delle cerimonie rituali che un tempo erano tutt'uno con l'idea di teatro. L'analisi dettagliata del *Theatre for Development* nigeriano crea lo spazio per la trattazione del *Guerrilla Theatre* (1963-65) di Wole Soyinka e del *Samaru Theatre* (1979-82). Il primo è costituito da un tipo di rappresentazione basata sull'improvvisazione a partire da un canovaccio di massima, veicolato in inglese e per questo di poco impatto su quella larga fascia di popolazione yoruba che non conosce la lingua. Il secondo si fonda invece su un'idea di teatro come comunità, luogo in cui si mettono in scena i conflitti che agitano il sociale con l'intenzione di trovare attraverso la rappresentazione le risorse per superarli. Sovvenzionato da enti governativi, il *Samaru Theatre* è condannato però a soffrire della dipendenza dai suoi finanziatori, che lo sottopongono a un vigilante controllo ed, eventualmente, a forme di censura.

Nel lungo paragrafo dedicato al *teatro letterario* nigeriano Morosetti parte dall'esperienza di James Ene Henshaw, considerato in qualche modo il fondatore del teatro nigeriano di lingua inglese, e da quella dell'*Onitsha Market Literature*.

Entrambe le esperienze attingono dal canone occidentale (da Shakespeare alla letteratura vittoriana) al quale mischiano fonti tradizionali autoctone. L'opera di Henshaw apre la strada ad autori quali John Pepper Clark-Bekederemo, Wole Soyinka, Ola Rotimi, Wale Ogunyemi, in grado di restituire centralità alla cultura locale senza però fare operazioni nostalgiche o conservatrici. Molto spazio viene legittimamente dato a Soyinka, autore complesso e fecondo, per molti versi ostico. Più eminentemente politici sono invece Kole Omotoso, Bode Sowande, Femi Osofisan, che rappresentano la seconda generazione di drammaturghi nigeriani. Nelle loro opere non viene dissimulato l'attacco frontale alle istituzioni corrotte e ormai delegittimate, benché ancora arroccate su posizioni di potere. Alcuni di questi autori fanno ampio ricorso al repertorio di fonti europee; non manca però l'attenzione alla produzione africana, che prende forma nelle riscritture, come quella di *My Life in the Bush of Ghosts* di Amos Tutuola, ripreso da Ogunmola e da Sowande. Se permangono anche qui alcune difficoltà nella ricezione di spettacoli in inglese rivolti a un pubblico che non ha l'inglese come prima lingua e che a volte non la conosce affatto, Morosetti puntualizza che molte di queste opere hanno stacchi musicali o altre parti in yoruba, per consentire ai non alfabetizzati in inglese una fruizione ancorché parziale.

Capro espiatorio di un *establishment* cui il teatro nigeriano di lingua inglese non ha mai risparmiato critiche è Ken Saro-Wiwa, figura di spicco negli anni Ottanta, del quale Morosetti ricostruisce brevemente la tragica vicenda per poi affrontare nel dettaglio la produzione letteraria (non solo teatrale). In un para-

grafo a parte viene trattata la produzione teatrale femminile (Zulu Sofola, Tess Onwueme, Stella Oyedepo) largamente concentrata su tematiche femministe e per questo non particolarmente amata né studiata – lamenta Morosetti – da una critica in prevalenza maschile pronta a confinare le opere delle donne in una posizione di nicchia che ne neutralizza i contenuti più dirompenti.

Parlare di teatro implica fare riferimento alla televisione. Scopriamo così che le collaborazioni con gli studi televisivi non sono un fenomeno recente, ma risalgono agli anni Settanta e coinvolgono in varia misura gran parte degli autori teatrali di maggior rilievo (Soyinka, Ladipo, lo stesso Saro-Wiwa, ecc.). Dopo un ultimo accenno alla censura e alla presenza della politica negli ambiti letterari nigeriani, Morosetti conclude esaltando il valore positivo di un teatro così fortemente legato alle comunità locali, alle quali è diretto e della cui energia si anima. Se questa capacità di interagire con la massa è da sempre percepita dal governo come un pericolo, questa stessa capacità è la fonte prima che garantisce al teatro libertà, ricchezza e vigore.

Introduzione davvero esaustiva al tema che affronta, prova ne sono le cinquantadue pagine di inestimabile bibliografia (e sitografia), il saggio di Tiziana Morosetti si appresta a diventare un prezioso strumento della critica postcoloniale italiana per i percorsi di cui rintraccia le fila e sulle cui orme siamo tutti invitati a proseguire le ricerche, nonché per le strade che denuncia come ancora insufficiente battute, su cui ci si auspica si concentri presto l'interesse di studiosi e studiosi altrettanto dotate/i. ■

Anna Zoppellari

Yasmina Trahoulsi: la nuova letteratura della migrazione.

Bahia. I figli della piazza, trad. di Cristina Schiavone, Torino, Il leone verde, 2010, pp. 166.

.....

Nata a Parigi nel 1975 da padre libanese e madre brasiliana, Yasmina Trahoulsi accentra già nella biografia le caratteristiche dello scrittore contemporaneo, sempre alla ricerca di un approdo, ma sempre incapace di fissare la propria esistenza in un luogo, uno spazio che sia casa. Le veloci note biografiche che le sono state dedicate, la vogliono parigina durante l'infanzia, poi londinese nella maturità, quando, dopo una formazione di giurista, diventa documentarista e docente di francese. A completamento di questo perfetto quadro dello scrittore-cittadino del mondo, deve essere aggiunta la frequentazione, prima per motivi familiari, poi per motivi sempre più letterari, del Brasile materno. Tanto basta per definire Yasmina Trahoulsi una scrittrice dell'esilio e della migrazione, in cui l'identificazione della nazionalità che l'accompagna sembra, a una prima lettura, più un opportunistico dovere di individuare un panorama culturale che risponda alle attese del lettore, che un elemento insito nell'opera: una scrittrice brasiliana per la pubblicistica anglofona e sudamericana e una scrittrice libanese per la pubblicistica francofona, come se situare l'opera di Trahoulsi in uno spazio piuttosto che in un altro costituisca essenzialmente un invito al lettore che vi riconosce evocazioni con le quali può e ama confonder-

si. Inscrivere l'opera all'interno della lingua francese diventa quindi un primo necessario momento di riflessione volto non tanto a ridurre la complessità nell'evidenza di un uso linguistico quanto a far rifrangere l'identico in una geografia sentimentale caratterizzata dalla molteplicità delle fonti e dei riferimenti. Una scrittrice di lingua francese, quindi, tutta tesa a trascrivere, con tratti taglienti e poetici, l'esistenza degli emarginati delle periferie di un mondo che Traboulsi ha incontrato prima quasi da viaggiatrice, poi sempre più da vicino, fino a dichiarare di avervi ritrovato una parte nascosta delle proprie radici.

La buona letteratura non ha nazione, ma cresce a contatto di quelle asimmetrie che si instaurano nel rapporto tra culture e linguaggi e sa trasformare la marginalità in ricchezza. Marginalità fruttuosa, oseremmo dire, che si nutre della molteplicità rizomatica di Deleuze-Guattari, della poetica della relazione di Glissant e della pluralità culturale teorizzata da Stétié nel suo *Liban pluriel* (1994). Se tali riferimenti sono inevitabili, c'è da sottolineare tuttavia che il motivo identitario risulta quasi pretestuoso anche se asseconda una serie di false piste suggerite dalla pubblicistica che ha accompagnato l'uscita dell'edizione francese nel 2003 e soprattutto della traduzione inglese nel 2007. Se nel *New Internationalist magazine* del 1° ottobre 2007, si fa riferimento a «an author of Lebanese and Brazilian parentage», nella recensione pubblicata nell'*Independent* del 10 ottobre 2008, Boyd Tonkin privilegia una ascendenza tutta brasiliana, che ricorda la novella folk di Jorge Amado ma anche il montaggio incisivo della *Città di*

Dio (nella versione cinematografica di Fernando Meirelles, 2002).

Se è vero, come detto, che la scelta di descrivere il mondo sudamericano costituisce un primo omaggio alla terra della madre e una sorta di adozione di un'identità sotterranea da riscoprire, dobbiamo tuttavia ricordare che proprio la letteratura libanese di lingua francese ha in sé i germi di una cultura che si vuole nomade e plurale. Uno dei primi esempi di questo percorso che va dal locale al globale è nell'opera di Andrée Chédid, che per prima ha fatto uscire la novella libanese dal quadro storico e geografico nazionale per seguire una traiettoria universalista; in modo più generale, è bene ricordare che è gran parte del romanzo libanese contemporaneo ad essersi fatto interprete a un tempo di questioni identitarie e di una universalità capace di interpretare i disagi dell'uomo contemporaneo a qualsiasi latitudine esso si trovi. Nell'opera di Yasmina Traboulsi sono presenti sia l'idea di pluralità come origine e come fine della rappresentazione, sia quel senso di separazione e dramma che caratterizza la letteratura del paese dei Cedri negli ultimi quarant'anni di vita. Una letteratura gravemente segnata dalla Storia, in cui la traccia lasciata dalle ferite della guerra si è trasformata in disagio esistenziale, ma anche in attaccamento caparbio al sogno di un mondo ricomposto e pacificato. La distanza geografica e culturale propria dell'ambientazione diegetica non ha quindi impedito alla scrittrice di ritrovare quel senso di disperazione e speranza che attraversa il romanzo libanese a partire dalla guerra civile degli anni Ottanta e di farne alimento capace di dare valore planetario alla rappresentazione del brulicante mondo brasi-

liano, in una sorta di incontro tra ascendenze mediterranee e sudamericane.

Bahia. I figli della piazza è un'opera corale, in cui i personaggi prendono uno dopo l'altro la parola per raccontare, a sprazzi ora veloci ora più ampi, la loro vicenda umana, vissuta tra la piazza di Salvador, nello stato di Bahia, e le megalopoli di Rio de Janeiro e di San Paolo. Le ventidue voci che si susseguono sono tenute insieme dalla contiguità spaziale iniziale e dal comune desiderio di cercare un po' di fortuna in un mondo caratterizzato da violenza e miseria. Ciò che appare più significativo e costituisce l'elemento di nota di questo romanzo, è la tecnica di montaggio quasi cinematografica, che dà voce a un enorme cast di personaggi e comparse. La piazza di Bahia costituisce il primo spazio all'interno del quale si muovono Maria Aparecida, ex regina della Samba ora stracciona, Zé e Manuel, quindicenni amanti e sieropositivi, Sônia, la vecchia puttana dal cuore gentile e tutti gli altri, in un intricato di relazioni apparentemente casuali, ma rette da precise gerarchie sotterranee che guidano i rapporti tra gli individui. Come in una sorta di psicodramma, l'equilibrio si rompe nel momento in cui lo spazio comune viene invaso da un'estranea, Gringa, la straniera di lingua francese, che ha perso l'accento carioca di cui andava tanto fiera, ma che ritrova in Bahia la terra degli antenati. L'entrata in scena di Gringa scardina le logiche precostituite e mette in funzione un meccanismo che porterà all'abbandono dello spazio natale e alla ricerca di «una vita nuova» (42), ma ovviamente anche al dramma. Nel fluire continuo delle voci, diventa quasi impossibile seguire

ogni personaggio nella sua unicità e ciò che si percepisce, soprattutto all'inizio, è il formicolare di una umanità schiava dei propri sogni e dei propri incubi. L'incontro con la grande città sarà fatale per i più deboli, perché a San Paolo «non c'è posto per buoni sentimenti e altre stupidaggini del genere» (94). Sérgio, capofamiglia di sette anni che prima vende fazzoletti profumati a Bahia, poi diventa trafficante di droga e assassino a Rio de Janeiro per essere alla fine ammazzato e dimenticato in un oscuro ospedale di San Paolo, rappresenta meglio di tutti questa umanità disperata che non riesce a sfuggire alle logiche della violenza e della sopraffazione. «In questo mondo degradato, il riscatto» ha l'immagine patinata di una telenovela e si attua attraverso il transfert tra Ivonne, la ragazzina che sogna di diventare una stella del cinema, e Olímpia, la diva del grande schermo che scompare misterio-

samente in un rovinoso incendio della sua casa di lusso.

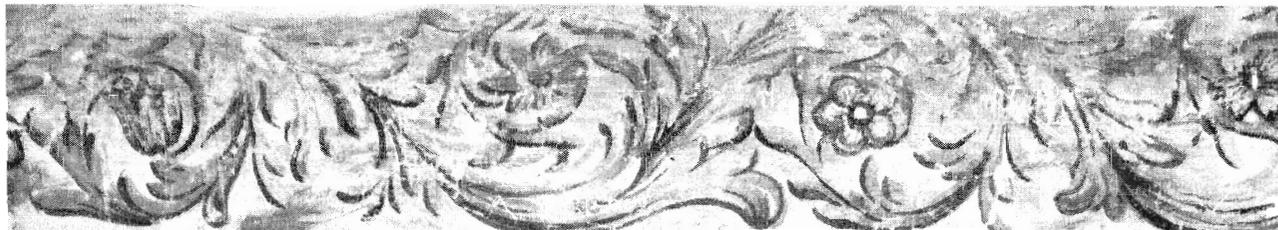
Il motivo del confronto tra il mondo protetto (ma non innocente) della piazza e la favela della megalopoli si sdoppia in quello tra ricchezza e povertà. Già la favela è una sorta di «fief médiéval, tenu par un seigneur de la drogue»¹, ma in modo più disperante il mondo scintillante del cinema e della televisione risulta degradato dal vizio e dalla gelosia ed è votato all'omicidio su commissione e all'autodistruzione, come avviene nelle scene dedicate ad Olímpia. In questo breve romanzo mirabolante, tutte le presenze sono archetipi più che personaggi e l'aspetto vagamente patetico delle situazioni funge da messa in scena di un panorama d'attesa in cui tutto sembra già scritto, o meglio, già filmato da una telecamera della Globo TV. L'effetto complessivo è quello di una te-

levisione-verità in cui l'irrealtà è generalizzata.

Una parola di merito va alla bella traduzione di Cristina Schiavone che ha saputo far risaltare una lingua incisiva carica di espressioni prese dalla strada e di immagini veloci come tagliate a metà. Non meno importante il coraggio della casa editrice «Il leone verde» che, in un panorama editoriale italiano poco incline a dar spazio alle nuove letterature, ha aperto la collana «Donne altrove» dedicata alla scrittura femminile nelle letterature extra-europee, in cui, oltre al romanzo di Traboulsi, spiccano i nomi della libanese Vénus Khoury-Ghata, della marocchina Yasmine Chami e della iraniana Nahid Tabatabai. ■

1 Jean Soublin, «Le Brésil de la géhenne», *Le Monde*, 24 août 2003.

africa e magreb



Luigi Cazzato

Mehmet Yashin, *Il vostro fratello del segno dei pesci*, trad. Rosita D'Amora e Anna Lia Proietti, Gremese, Roma 2010, pp. 303, € 16,00.

È stata data alle stampe la traduzione italiana del romanzo di esordio (1994) del turco-cipriota Mehmet Yashin, di cui si è già avuto occasione di parlare a proposito de *Il drago ha anche le ali* (Argo, Lecce 2008), la traduzione dal turco delle sue poesie (*Il Tolomeo*, n. 12, 2009).

Il libro che ora si presenta sfida le definizioni. Rosita d'Amora nell'introduzione l'ha definito «romanzo non romanzo». Ed è così: è un romanzo che si rifiuta di diventare un romanzo. Appartiene a quella narrativa, inaugurata dal Lawrence Sterne nel Settecento (un autore che non si può non evocare per l'imitazione dei capricci shandyani della narrazione), cui è stato dato il nome di *metafiction* a partire dagli ultimi decenni. È un modo narrativo "freddo" prediletto da non pochi scrittori dell'era post-moderna, occidentale o postcolo-

niale, quasi che l'autocoscienza sia una condizione imprescindibile della contemporaneità. Da qui il senso di vuoto, di frustrazione, di mancato coinvolgimento che il lettore prova a ogni pagina, o quasi. Il libro si divide in due parti, che il ricco apparato paratestuale definisce rapporti (giornalistici o della polizia?), i cui incipit corrispondono a un'impossibilità («Se almeno potessi ricordare il punto di inizio di questa storia...», 13) o a un rifiuto («Non avevo nessuna voglia di scrivere questo racconto, io», 191). Il libro nella prima parte vuole essere un copione cinematografica, il cui set è la Istanbul cosmopolita e multi-etnica degli anni del conflitto greco-turco, dove girovagano un gruppo di personaggi joyciani, quasi tutti dalla nazionalità ibrida e in crisi identitaria: un turco-israeliano (Michel-Memet Oskar: autore-redattore della seconda parte), un turco-cipriota (Mehmet Yashin: autore-redattore della prima parte), una turco-francese (l'attrice Deniz), un greco-istanbuliota (il giornalista Aleksandros) e un inglese (il regista cinematografico James). Se la nazionalità dei personaggi è ibrida, altrettanto lo è la lingua usata, il turco, contaminata da greco e inglese.

Si tratta dunque di una sorta di anti-romanzo. Nell'indice si legge che non è un libro di memorie, né un romanzo, né un saggio, si tratta solo di storie, che tra l'altro si possono anche leggere, come la nota a piè di pagina suggerisce, seguendo l'ordine che preferisce il lettore. Esilarante il racconto "Caro compagno pesci", cui il titolo del libro allude, un racconto sulla storia della pubblicazione di un racconto censurato da una rivista turco-cipriota "pacifista" che programmava-prevedeva, come in un oroscopo, le vite dei "compagni", specie di quelli che intrattenevano rapporti sospetti con i greci. Infine, non si tratta solo di meta-romanzo ma anche di iper-romanzo, come i rinvii interni fra le parti, una sorta di link ipertestuali, indicano.

Si direbbe che il libro di Yashin non solo si rifiuti di essere un romanzo ma si rifiuti di essere qualcosa di definito in assoluto. C'è una spietata negazione della finzione, cioè di un mondo immaginato, fittizio, inventato, dentro il quale il lettore possa entrare adagiandosi e con il quale possa passivamente *identificarsi*. Così come c'è la negazione di una realtà nazionale all'interno della quale un individuo possa fare le stesse cose che il lettore di un

romanzo fa nel mondo inventato. Nel libro tutto ciò che mira alla costruzione, alla difesa, alla retorica della nazionalità è costantemente e ostinatamente decostruito. Anche e soprattutto quando si tratta della spinosa questione israelo-palestinese, che all'interno del testo fa da gigantesco specchio a quella greco-turca dell'isola di Cipro.

Qui le pratiche stranianti della meta-narrazione romanzesca (*incipit plurimi, frame break*, personaggi che parlano all'autore e viceversa, salti spazio-temporali capricciosi...) sono al servizio delle pratiche altrettanto stranianti della meta-narrazione nazionale, convertendo il discorso romanzesco in dissacrante anti-nazionalismo. Ecco allora che se non può esistere una narrazione nazionale credibile e sostenibile, allo stesso modo non può esistere una narrazione romanzesca altrettanto credibile e sostenibile: la forma del romanzo si adegua mimeticamente alla forma delle idee dell'autore, impegnato nell'esercizio della non-appartenenza, del rifiuto di ogni appartenenza integralista ad un gruppo etnico-politico-religioso. A un certo punto il personaggio-scrittore Michel-Memet dichiara: «Scrivo storie irreali che raccontano a persone irreali la vita irreali in un luogo irreali con una lingua irreali di una nazione che in realtà non esiste» (169). La nazionalità non esiste o, se esiste, sembra dire Yashin con Diderot e D'Alambert nell'*Encyclopédie*, è una mera «quantità considerevole di persone, che abita una certa distesa di territorio, contenuta in determinati confini e che obbedisce ad un unico governo». La storia, la cultura, la lingua, la religione sono dettagli poco significativi. E quando

lo diventano e vengono imposti per creare unità, il risultato è la creazione di uno spazio desertico. In visita a un monastero abbandonato, uno dei personaggi chiede: «Dov'è la gente del posto? Questo accade quando i turchi e i greci diventano una nazione! Sei costretto ad emigrare come una sorta di gregge per costruire frontiere fittizie! Unità nazionale!... Ecco hanno l'unità ma qui non è rimasta vita»(58). È la condizione dominante che il lettore vive fra le pagine di questo non romanzo. L'appartenenza nazionale nel libro è solo una parte che si recita a seconda delle circostanze e delle convenienze. Ad esempio, si recita la parte degli occidentali per sfuggire alla repressione della feroce e ottusa polizia turca, che ha rispetto e soggezione degli occidentali nello loro indecorose vesti (capelli lunghi, vestiti casual e comportamenti sessuali liberi) e invece disprezza i turchi per lo stesso motivo, facendo diventare quelle vesti indossate da corpi sbagliati ragione di arresto per sospetto anti-nazionalismo o comunismo. Ma per Yashin queste vesti occidentali non sono da prendere sul serio, neanche quando sono indossate da coloro che si credono i padroni dell'Europa. Sbotta Deniz rivolta al fidanzato inglese: «Pensi che l'Europa sia esclusivamente dei cattolici e degli anglosassoni, Jimmy? Siamo prima di tutto noi, gli europei sud-orientali, a essere i padroni di questo continente. Che storia avete voi nord-occidentali, a parte quella delle carote bollite?» (24). Ma, come afferma Deniz, mezza francese e mezza turca, i nord-occidentali sono difficili da *identificare* perché, nonostante o grazie alla loro storia (quella delle carote bollite), sono così sicuri di sé

che non si chiedono mai: «Chi sono io?». O, se si interrogano, lo fanno attraverso una domanda che da troppi secoli rivolgono non a se stessi ma all'Altro: «Chi è lui?».

Francesca Tumia

Le pouvoir révolutionnaire d'une écriture nouvelle du Maroc.

Saltani, B. et Durand J.-F. éd, «Interculturel Francophonies», n.10, nov.-déc. 2006, *50 ans de littérature marocaine de langue française*, Lecce, éd. Alliance Française de Lecce, 2006, pp. 355.

Saltani, B. éd. «Interculturel Francophonies», n.16, nov.-déc. 2009, *Abdellatif Laâbi: un intellectuel tout simplement*, Lecce, éd. Alliance Française de Lecce, 2009, pp. 312.

On présentera ci-après les numéros de la revue *Interculturel Francophonies*, respectivement «50 ans de littérature marocaine de langue française» (n. 10/2006) et «Abdellatif Laâbi: un intellectuel tout simplement» (n. 16/2009), consacrés à la force expressive et au rôle significatif de la littérature de langue française au Maroc autant du point de vue formel que thématique. Cette littérature dont la naissance est identifiée par Jean-François Durand avec la publication de l'œuvre subversive de Driss Chraïbi *Le Passé Simple* (1954) appartient au plus ample domaine de la littérature de langue française par des auteurs non français. Bien évidemment, cela donne lieu à une

condition qui dégage plusieurs problématiques de nature linguistique aussi bien que territoriale qui insèrent l'histoire littéraire de ce pays dans une position particulière, pour le singulier et étroit lien existant entre les œuvres et le contexte sociopolitique en vigueur à l'époque concernée, ainsi que pour la référence continue au modèle de la littérature française.

Regard critique sur la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le bilan composite émergeant du n. 10/2006 coordonné par Bernoussi Saltani et Jean-François Durand montre, au moyen des divers points de vue des spécialistes, l'évolution d'une écriture née comme réaction, comme révolte contre la violence du pouvoir sur le peuple marocain en dévoilant la rupture évidente et consciente des écrivains envers des codes préétablis et institutionnalisés. Les articles réunis dans ce numéro se différencient entre ceux où plusieurs écrivains sont abordés de façon transversale pour donner une vision ample de la situation de la littérature marocaine, et ceux qui se focalisent sur un seul auteur pour aller en profondeur et pour en saisir les spécificités stylistiques. En particulier, ces interventions monographiques se concentrent sur des personnalités qui ont eu un rôle décisif dans l'évolution de la littérature marocaine vers une poétique et une esthétique nouvelles, notamment Ahmed Sefroui, Driss Chraïbi, Abdellatif Laâbi, Mohammed Khair-Eddine, Tahar Ben Jelloun, Mohamed Choukri, Abdelkébir Khatibi, Edmond Amran El Maleh, Abdelhak Serhane et Fouad Laroui. De l'ensemble de ces recherches, il est possible de saisir comment l'urgence de dénonciation envers toute forme d'oppression a touché significativement tout genre litté-

raire: en effet, cette nécessité est relevée aussi bien dans le roman que dans la poésie, au moyen de nouvelles modalités et styles particuliers qui reflètent l'esprit de révolte dont la revue *Souffles* se fait pionnier en recourant à un lexique très souvent violent et à une syntaxe désarticulée qui «éclate le discours narratif». Par ailleurs, on met en évidence comment le choix d'écarter la langue arabe classique en faveur de la française est un clair signe de cassure et de rejet total des règles «du système répressif des pères» (Bernoussi Saltani). Comme le souligne Jean-François Durand, ces éléments ressortent dans une littérature révolutionnée qui échappe à toute image stéréotypée qu'on veut avoir du Maroc en exprimant en revanche un imaginaire original, loin de l'exotisme périlleux et du désir de dépaysement qui avait caractérisé la littérature de voyage des Français au Maroc pendant les décennies précédentes. Sur la double voie de la dénonciation et de l'Art, l'écriture devient le reflet de l'esprit d'une époque et l'arme pour créer un nouveau monde, pour libérer l'homme qui, après l'Indépendance, a l'exigence de se réinventer et de se redécouvrir sous des formes différentes, en revendiquant une individualité renouvelée. C'est pourquoi, après avoir dépassé la phase de mimétisme esthétique déterminée par la colonisation, émerge une nouvelle littérature qui tente de donner une vision de l'intérieur, une vision intime (Khalid Zekri) de ce qui est la réalité socioculturelle: cette littérature entre dans une période de contestation postcoloniale et devient le lieu de l'expression identitaire dans un contexte de violence et aliénation. Voici qu'on interroge la langue, si profondément liée à la

culture autochtone, et le langage, nouveau instrument de pouvoir, qui ne s'arrêtent pas aux limites du pays d'origine. En effet, c'est grâce à l'écrivain – «traverseur» (Assia Belhabib) qu'elles franchissent ses frontières dans une volonté d'«échapper à tout centre culturel» (Abderrahim Kamal). Les contributions mettent ainsi l'accent sur l'analyse d'une écriture aux aspects et manifestations différents avec leurs implications culturelles; entre autres, une attention particulière est consacrée à la problématique identitaire liée à l'entre-deux langues qui s'entrelace à «la perception et [aux] multiples représentations de l'altérité» (Anna Maria Mangia) et à la «lacération qui se produit entre l'individu et la communauté» (Anna Zoppellari) dans le cas de l'écriture féminine, dont la reconnaissance dans le champ littéraire a été plutôt tardive. En ce qui concerne le premier sujet, un point de vue intéressant est présenté par Charles Bonn qui explore l'écriture maghrébine francophone dans l'entre-deux langues au moyen d'un parallélisme avec la tragédie naissante «de la rencontre historicisée entre deux systèmes de valeurs contradictoires», qui donne lieu à une «théâtralisation sacrificielle», dynamique de la perte qui habite cette littérature. D'autre part, la revendication des femmes passe à travers une écriture qui témoigne – et dénonce – leur rôle dans la société traditionnelle, voire patriarcale, qui n'accepte pas que la femme «s'adonne à une activité qui est censée être foncièrement masculine».

Parmi ces spécialistes, certains voix s'unissent également dans la valorisation du parcours d'Abdellatif Laâbi dont les œuvres représentent le témoignage vivant d'une vie conçue dans et comme

la poésie. Les contributions explorent en profondeur la diversité et la longue haleine de ses textes sans oublier l'œuvre de «sa moitié du ciel», Jocelyne Laâbi, à laquelle se consacrent Abderrahim Kamal et Anna Zoppellari. En joignant l'Art à un engagement politique au caractère universel, le fondateur de la revue *Souffles* (auquel *Interculturel Francophonies* consacre le n. 16/2009 coordonné par Bernoussi Saltani) se dresse contre le pouvoir qui enchaîne les hommes et en casse les rêves, tout cela en payant, avec la prison d'abord et avec l'exil de Fès, après, sa prise de position déterminée. Bien que ces événements douloureux affectent ses écrits en déterminant une écriture poétique fragmentaire – reflet de la «condition humaine sujette aux épreuves d'un monde changeant» (Khalid Hadji) –, ils n'empêchent pas que «la voix du poète s'élève au-dessus des contingences de l'histoire, de la géographie et de la culture pour s'adresser à la conscience humaine» (A. Laâbi). De surcroît, il ne faut pas oublier qu'il conçoit sa passion et son activité comme une mission pour la mise en valeur de l'humanité; en effet, pour Laâbi l'écrivain ne peut pas rester à l'écart de ce qui se passe dans sa société, mais il doit s'engager dans la lutte en faveur de tous ceux qui ne peuvent pas se faire entendre. Ainsi que l'analyse très méticuleusement Kenza Sefroui dans son article sur l'évolution de la revue *Souffles* à partir de sa fondation en 1966 jusqu'à son interdiction en 1973, ce principe de vie s'accompagne, dans une première période, d'un côté idéologique

à travers les écrits publiés dans *Souffles*. Cette revue eut un impact très important dans la société pour le tournant qu'elle marqua dans la culture nationale et au niveau de la prise de conscience sociale: «ce mince opuscule contient de la dynamite... Liberté, haine des vieilles structures sociales et mentales, amour d'une vraie vie» (A. Laâbi). Plus tard Laâbi se détachera du point de vue politique circonscrit seulement à son pays pour se faire le représentant de ce concept à niveau universel. Il s'agit d'une création poétique à la base de laquelle se trouve une profonde réflexion sur le monde et sur l'identité qui a la fonction bien spécifique de «transformer la conscience qu'ont les gens de la réalité qui les entoure [pour la maîtriser]» (Mohammed El-Merrahi). Par conséquent, la nouvelle vision du poète est exprimée à travers un éclatement de l'écriture et la nécessaire utilisation des procédés anti conventionnels qui rendent, justement au moyen d'un langage révolutionné proche de l'extravagance stylistique, la largeur des idées qui caractérise cet «être bien vivant avec ses deux langues, ses deux continents, ses deux humanités» (Mohammed El-Merrahi). Cette ouverture d'esprit se reflète aussi dans la variété des genres littéraires auxquels Laâbi s'approche d'une façon inédite; en effet, cet écrivain polyédrique s'est mesuré non seulement avec la poésie et le roman, mais également avec les essais, les livres d'artistes, les anthologies, les traductions des auteurs arabes, la littérature de jeunesse et le théâtre pour établir un ultérieur partage du mot qui sort

du livre en gardant toujours son allure poétique originelle «contre le silence, contre les trahisons, contre tous les enfermements, contre le manque d'amour surtout» (Annie Devergnas-Dieumegard). Une nouvelle perspective pour considérer ce partage entre l'auteur et le lecteur est présentée par Faïza Guennoun Hassani qui analyse en détail la production de littérature de jeunesse de Laâbi: elle s'avère être «un trait d'union entre le monde des adultes et celui des enfants» qui transmet, à travers des allégories et la narration visuelle, des valeurs socioculturelles bien déterminées ayant comme but celui de «former les citoyens de demain».

A la lumière des événements, l'écriture assume un rôle qui dépasse la simple description du réel en engageant une révolution permanente qui implique une redéfinition de la littérature marocaine moderne née «d'une rupture avec l'écriture traditionnelle dans le contact des langues française, arabe, berbère, par des échanges réciproque entre oralité et écriture» (Mohammed El-Merrahi). Une lecture croisée de ces deux numéros d'*Interculturel Francophonies* permet certainement de mettre leurs points de forces en évidence et de saisir également d'une façon profonde la palingénésie de la littérature marocaine, surtout à travers les transformations subversives de la langue et la conséquente métamorphose de l'écriture qui en tracent un nouveau horizon, en passant d'une vue d'ensemble sur son hétérogénéité à la spécificité de la création artistique d'Abdellatif Laâbi. ■

australia e nuova zelanda



Paola Della Valle

Witi Ihimaera, *The Trowenna Sea*, Raupo Book (Penguin), 2009.

.....

L'ultima poderosa opera di Witi Ihimaera, *The Trowenna Sea*, si colloca all'interno del filone storico inaugurato dallo scrittore maori con *The Matriarch* (1986) e il suo sequel *The Dream Swimmer* (1997). Emerge nuovamente il tema delle Land Wars, ovvero le lotte tra maori e pakeha (neozelandesi di origine europea) che ebbero luogo in Nuova Zelanda dopo il Trattato di Waitangi, firmato dalla corona inglese e dai capi di diverse tribù nel 1840. Se la grande novità di *The Matriarch* era consistita nella dimensione revisionistica della storia coloniale neozelandese, per la prima volta narrata da una prospettiva indigena, con *The Trowenna Sea* Ihimaera presenta un romanzo sfaccettato e complesso, incentrato su un episodio realmente accaduto durante le Land Wars (la deportazione di cinque guerrieri maori in una colonia penale della Tasmania) e visto da angolazioni diverse attraverso la tecnica della narrazione

multipla. Nei tre capitoli che compongono ciascuna delle due parti del lungo romanzo, i medesimi eventi vengono ripresi, sintetizzati o ampliati, e rielaborati attraverso la narrazione in prima persona dei tre protagonisti: nell'ordine, Ismay Glossop, Hohepa Te Umuroa e Gower McKissock.

Ismay è una giovane inglese, classe 1822, volitiva e anticonformista, in lotta contro un claustrofobico sistema patriarcale che preclude alle donne ogni diritto. Troverà l'unica via di fuga possibile nel matrimonio con un medico (Gower) in partenza per il sud del mondo. Prima tappa sarà Nelson in Nuova Zelanda e poi, con l'inizio delle Land Wars, la coppia si trasferirà nell'attuale Tasmania, al tempo denominata "Van Diemen's Land" ma il cui nome aborigeno originario era Trowenna. Hohepa è un giovane capo maori convertito al cristianesimo e perciò destinato ad agire come mediatore culturale. Coinvolto in una rappresaglia contro i britannici di alcune tribù a lui vicine, che stavano reagendo all'acquisizione illegale di terre da parte della New Zealand Company, sarà arrestato nel 1846 e deportato nella colonia penale di Van Diemen's

Land insieme a quattro compagni. Qui intrecherà un rapporto intenso con gli altri due protagonisti pakeha. Infine Gower McKissock, medico scozzese in cerca di fortuna, accetta Ismay per mera convenienza, avendo bisogno di una moglie per poter emigrare e realizzare il suo sogno.

Se le parti narrate da Hohepa esplorano lo scontro fra diverse visioni del mondo (quella indigena, olistica e tribale, e quella europea, materialistica e individualista), Ismay e Gower invece offrono una prospettiva "dal basso" del colonialismo europeo. Il lettore viene dunque portato a identificarsi con il punto di vista indigeno attraverso Hohepa, percependo l'incommensurabilità per maori e pakeha di concetti quali "sovranità" o "proprietà terriera" e la completa incapacità da parte della Corona Britannica di mantener fede agli accordi presi con i maori per contenere i flussi migratori organizzati dagli speculatori privati della New Zealand Company. Ismay e Gower mostrano invece il significato del colonialismo per la base europea, illustrando le variegate motivazioni che spinsero centinaia di migliaia di cittadini ad emigrare agli an-

tipodi: la fame e l'estrema povertà, la professione di un libero culto, la ricerca di affermazione o libertà personali. Importante è l'episodio delle Highland Clearances, che illustra come migliaia di contadini scozzesi (tra cui anche la madre di Gower McKissock) vennero spinti ad emigrare nelle colonie dagli atti di violenza e dalle rappresaglie dei latifondisti, decisi a trasformare le loro terre, precedentemente destinate a coltivazioni agricole, in pascoli per le redditizie pecore Cheviot: l'unica razza in grado di resistere al rigido clima del nord della Scozia.

Particolarmente interessante nel libro è l'unione che si crea fra categorie di "diseredati" tra loro molto diverse in un mondo agli albori della globalità, dove inflessibili interessi superiori spostano masse umane da un estremo all'altro della Terra creando zone di "esclusione". Ismay è rinnegata in quanto donna da un padre tirannico e brutale che le nega persino il cognome e da una società che preclude alle donne qualsiasi forma di realizzazione professionale (citato come epocale nel testo è il 1878, anno in cui le donne britanniche poterono accedere a tutte le facoltà universitarie, compresa medicina). Hohepa è un prigioniero di guerra non riconosciuto come tale in quanto maori. Il romanzo denuncia inoltre le terribili condizioni di vita dei detenuti nelle colonie penali (alcuni deportati per reati minori e in tenera età) e ripercorre la lotta dei "convict emancipists" come Ismay e Gower, che sollecitarono importanti riforme fino alla chiusura degli stessi istituti di correzione oltreoceano, diventando in seguito la base del movimento per l'auto-governo di Van Diemen's Land. Gower, infine, appartiene a

una delle tante categorie europee alla mercé sia delle vecchie oligarchie che dell'economia emergente, ovvero di tutti i poteri forti, come dimostra la storia della madre (che non partì poi per il Nuovo Mondo perché gravida senza poter contare su un marito) e quella dell'uomo che gli farà da padre adottivo, un altro "escluso", privato dell'affetto e dei beni della sua altolocata famiglia a causa di una grave malformazione congenita.

Il romanzo, dunque, non è un reiterato attacco all'impresa coloniale e alle sue conseguenze sulla popolazione indigena. Piuttosto, *The Trowenna Sea* vuole ricercare i "perché" – le motivazioni sociali, politiche, economiche ed umane che stanno dietro alle vicende storiche più eclatanti (battaglie, trattati, emigrazioni) – ed è animato da un forte senso di pietà (che è poi l'altra faccia della comprensione) verso i diseredati, gli esclusi, i perseguitati e i diversi, di qualsiasi nazionalità, provenienza, genere o etnia. Ihimaera sembra inoltre continuare il percorso iniziato nel romanzo precedente, *The Rope of Man*, in cui già aveva stemperato il dualismo pakeha/maori, superando ogni lettura ideologica della storia neozelandese per sondare il passato di un Paese che egli rappresenta con la metafora della fune (*rope*): un intreccio, in cui i fili originari risultano in ultima misura rafforzati dalla mescolanza con i fili nuovi. Va infine segnalata l'innovativa rivisitazione del "Maori romance" – genere popolarissimo in Nuova Zelanda tra Ottocento e Novecento, e prodotto esclusivamente da europei (i primi scritti di autori maori risalgono agli anni Sessanta del Novecento). Contravvenendo al cliché tradizionale, che prevedeva inesorabilmente una

storia d'amore tra un uomo pakeha e una donna maori (e mai il contrario), Ihimaera dipinge il profondo legame (ancorché non consumato) che unisce Ismay (donna europea e addirittura sposata) e Hohepa (maori e vedovo). Un ribaltamento dunque di prospettiva, liberatorio sia per la figura femminile che per l'immagine dell'uomo maori, non più costretto dalla finzione letteraria a soccombere tanto in battaglia che in amore al fine (almeno a detta di taluni critici) di puntellare l'assai fragile identità maschile del colono o pioniere europeo, lontano dalla madrepatria e disorientato nella nuova terra.

The Trowenna Sea è un romanzo ricco, ben costruito, fondato su solide basi di ricerca e aperto a più livelli di lettura, ma ormai quasi introvabile. Uscito a fine 2009, fu ritirato dagli scaffali nel 2010 a spese dell'autore dopo l'accusa di plagio di una studiosa che denunciò la presenza di alcune citazioni da romanzi storici e saggi (molti dei quali dell'Ottocento e non soggetti a copyrights) non espressamente dichiarate come tali. Nonostante la "Author's Note" includa almeno due pagine di fonti e testi consultati dall'autore, la zelante investigatrice riuscì a scovare, con un controllo incrociato su Google, ben sedici frasi o paragrafi pericolosamente simili a fonti precedenti e non dichiarate, per un ammontare di due pagine sulle 521 complessive. Messo sotto accusa dai media, Ihimaera ha dichiarato l'involontario errore sul *Listener* del 14 novembre 2009 («I fell in love with their language and phrasing and I did not feel that I could express their descriptions better!») e chiesto pubbliche scuse. Il romanzo sarebbe dovuto uscire nel corso del 2010 in una edizione

emendata, inclusiva delle indicazioni precedentemente mancanti, ma nel settembre scorso la Penguin dichiarò invece di aver abbandonato il progetto, senza fornire particolari spiegazioni. Tutto ciò ha innalzato considerevolmente il

prezzo del libro (reperibile ormai solo on-line) che al momento varia tra 250 e 1000 U.S.\$ ed è ricercato da speculatori e collezionisti.

Non so dire, francamente, se quelle due pagine abbiano (indebita-

mente) dato un valore aggiunto al libro. Certo è che *The Trowenna Sea* è destinato a lasciare un segno nella produzione di Ihimaera e nella letteratura neozelandese. E non solo per le menzionate vicende di cronaca. ■



Anne de Vaucher

Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, pp. 324.

.....

Deux ans à peine après *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* de 2008, premier épigone de sa Trilogie de *Soifs*, voici que Marie-Claire Blais nous donne un deuxième et peut-être dernier épigone de sa trilogie qu'elle a commencée à écrire en 1989. Quinze ans d'écriture, 872 pages de trois volumes et si nous ajoutons ces deux derniers, nous en sommes à 1494 pages, car l'A. considère que ces deux derniers livres «font partie de *Soifs*» (sic). Une immense fresque humaine qui évolue essentiellement dans le même paysage, une île paradisiaque jamais nommée du golfe du Mexique, avec de multiples ouvertures sur le monde. Si, dans la trilogie, la famille new yorkaise d'origine polonaise constituait le point focal de la narration autour duquel gravitait toute une élite intellectuelle d'écrivains et d'artistes provenant du monde entier, ainsi qu'une ribambelle d'adolescents blancs, noirs ou cubains

et de personnes de service, noires en général, les deux derniers volumes font place à ces personnages jusqu'alors mineurs et sans voix qui sont devenus adultes et cherchent leur voie. Dans *La naissance de Rebecca* (voir mon CR dans *Il Tolomeo* - n. 13, primo fascicolo, pp. 21-23), c'est Vénus, compagne de jeu de Samuel, qui prend la parole et représente la mémoire afro-américaine des années 1960, par contre sa fille de six ans Rebecca incarne la nouvelle génération qui n'a peur de rien, sûre de ses droits bien que sa mère lui rappelle souvent combien la justice n'est pas encore égale pour tout citoyen américain blanc ou noir.

Dans ce dernier volume, c'est Petites Cendres, personnage mineur dans *Augustino* et *La naissance de Rebecca*, qui devient un personnage de premier plan, c'est à travers son regard que le lecteur va découvrir un monde inconnu, celui d'une troupe de saltimbanques travestis qui habitent en l'île et se produisent tous les soirs dans deux cabarets, La Porte du Baiser et le Vendredi Décadent.

Le titre de ce roman est surprenant et trompeur, ce qui est rare chez l'A. car chez elle l'*incipit* nous amène toujours *in medias res*, or ici

M.C. Blais nous emmène vers un sujet beaucoup plus grave, le retour du sida. La mort plane dès les premières pages du livre, on assiste aux funérailles de Fatalité, (le prénom ambivalent n'est pas un hasard), un travesti noir de vingt-neuf ans, un cortège avec orchestre à la manière afro-américaine se dirige vers l'océan où seront jetées ses cendres avec des pétales de roses et d'orchidées. Une mort dans l'eau, encore une fois, qui ressemble fort à celle de Jacques, un personnage de *Soifs* mort du sida. La mémoire de Fatalité, personnage fascinant dans sa double figure d'homme et de femme, domine tout le livre car ses compagnons d'aventure passeront continuellement sur un écran géant, un vidéo qui lui est dédié pour ne pas l'oublier.

Ce sont donc ces travestis qui occupent le devant de la scène, racontent leur vie d'exilés, car tous viennent d'ailleurs, leur «travail» diurne et nocturne, leurs sentiments, leurs déboires, l'histoire de leurs familles, leur enfance, leur désir effréné «de vivre en toute impudeur les plaisirs de la terre» (11) malgré les dangers qui peuvent s'ensuivre.

Le jour, ils vivent au ralenti, occupés à coudre et à découdre leurs vê-

tements de parade, capes, franges et fanfreluches, aigrettes, perles, bijoux, perles et maillots collants, juchés sur des talons hauts, sous l'autorité de Yinn, leur directeur/trice artistique, un bel androgyne eurasienn(e), marié à Jason. Tous en sont plus ou moins amoureux, il/elle les guide dans l'art de la séduction, mais aussi les protège, les oblige à se soigner, à éviter les drogues, mais aussi à se laisser aller. Il n'empêche que la drogue circule et menace du sida ces personnages très vulnérables devant le destin tragique qui pèse sur eux. Petites Cendres est amoureux fou de Yinn du début à la fin du roman, mais il/elle ne lui cèdera pas, tout en ne cessant de le provoquer avec une perversité évidente. Amour, jalousie, passion mais aussi générosité, solidarité, amour vrai dans un milieu pourtant corrompu. Parmi ces êtres différents mais profondément humains, qui forment une vraie famille, sous le contrôle de la mère de Yin qui, tout en protestant sur leurs mœurs dissolues, veille sur tous et pense à les nourrir.

La nuit, ces cinq acteurs endossent leurs habits de lumière et se transforment en "filles", chantant et dansant de façon frénétique, faisant disparaître la limite entre les sexes, afin d'exciter sexuellement leurs clients et «les pousser à bout de leurs inhibitions» (138). Nombreuses sont les scènes de séduction décrites avec une précision insistante, car ce qui intéresse l'A., c'est de montrer l'artiste «comme un être de métamorphoses, un être de révolution» (315). Ces acteurs, déjà presque tous minés par la maladie, ne voudraient pas sortir de leur refuge nocturne, mais Yinn les engage à se faire voir, à assumer leur diversité, habillés avec leurs costumes de scène, à défiler en limousine jusqu'au rivage de la

mer, à s'embarquer avec elle sur une barque pour se donner une illusion de vraie vie. Hermann, un des danseurs déjà atteint du sida mais qui veut assurer envers et contre tout son spectacle, dit à Yinn: «ce qui est camouflé par complaisance doit être vu, ce qui n'est pas dit doit être dit» (216). Sans oublier de dénoncer, dans un habile renversement du pour et du contre, le sadisme des clients soient-disant «normaux» et «cet abominable abus que les autres font de nous» (55).

Marie-Claire Blais, qui les a observés pendant longtemps, entend «éclaircir le faux mystère qui règne autour d'eux» et leur donner une visibilité que le public en général ne connaît pas. C'est un sujet d'une grande actualité dont on parle plus facilement aujourd'hui, jamais ignoré par l'A. qui connaît bien ces milieux "à l'écart", mais qui les a souvent représentés de façon feutrée. Ici elle abolit tous les tabous et le lecteur se trouve de plain-pied dans l'univers inconnu ou mal connu des travestis, il doit en prendre acte et essayer de l'évaluer au plan romanesque et au plan de l'écriture, une écriture qui se transforme au contact d'une réalité humaine complexe à exprimer.

Tout en conservant son caractère associatif désormais acquis, celle-ci est beaucoup moins "aquatique", elle s'emploie davantage à représenter les lieux clos où ont lieu les spectacles, la parfaite ambiguïté de ces êtres doubles, par exemple la «céleste androgyne de Yinn», en jouant sur les pronoms il/elle et les adjectifs en même temps masculins et féminins, en décrivant dans une langue luxuriante et baroque les travestissements des acteurs, leurs jeux sur scène, il s'agit là d'une

écriture très travaillée en ce sens, perturbante, et d'un grand effet stylistique.

À côté de ce danger de mort qui plane sur les saltimbanques, il y a parallèlement une attente de la mort dans la famille new-yorkaise qui revient au premier plan: Mère est presque à l'agonie, «prête pour une entrée vers le néant» (59) elle a perdu le sens du temps, du jour et de la nuit, elle a des visions, des fantasmes, de mauvaises pensées l'assaillent, elle se souvient de son passé très ancien, de sa vie en Pologne, de Marie Curie, sa compatriote, morte elle aussi en exil. Mais dans ses moments de lucidité elle craint surtout que l'entourage intellectuel de ses enfants ne la méprise pour sa fin «vexante et dégradante» (197). Il ne lui reste que son jardin, ses fleurs, ses arbres qu'elle regarde encore avec intérêt. Sentant sa fin proche elle rassemble sa famille et tous ses amis pour les saluer, une sorte d'éblouissante clarté l'accompagne, c'est la fin, somme toute heureuse, d'une vie réussie pour une femme de tête qui a toujours régné sur sa famille et son entourage.

Mais venons à Mai, qui entre en scène un peu plus tard dans ce roman qui porte pourtant son nom (14). La jeune adolescente décrit ces «bals de la pureté», où sont conviées traditionnellement les jeunes américaines de onze à seize ans pour célébrer leur virginité (supposée), où les pères dansent tendrement avec leurs filles et voudraient les protéger jusqu'au jour de leur mariage. Pères possessifs, feints prédateurs, fausses apparences d'une pureté exaltée et mensongère. Cette image d'une Amérique en dehors du temps, «contre toute culture moderne» (14), Marie-Claire Blais la qualifie

de "scandaleuse" et la dénonce avec une ironie cinglante à travers le regard de Mai qui, elle, a la chance de ne pas avoir un père prédateur. Daniel est un père attentif qui mesure combien il est difficile de pénétrer dans le monde fermé de l'adolescence. Mai est une enfant choyée par une famille libérale mais avec des principes, elle connaît toutes les impatiences de son âge: grandir vite, s'appartenir, explorer le monde et le posséder, choisir ses amis et ne pas les faire connaître à ses parents, en un mot être libre. L'emblème de son indépendance, c'est son téléphone portable, secret pour les adultes, toujours allumé pour ses amis!

C'est elle qui prend en main la narration, c'est elle qui juge ses parents sans cesser de les respecter et de les aimer – elle critique son père qui pense trop à ses personnages romanesques et au golf – c'est elle qui rétablit des liens avec les amis vieillissants de sa grand-mère et de ses parents, elle devine que Suzanne, femme d'Adrien, a choisi d'aller mourir en Suisse alors que les adultes n'en parlent pas. Elle fait, en quelque sorte, le pont entre la tradition et la modernité. La seule qui ne l'estime pas et dit qu'elle se drogue, c'est Marie-Sylvie la gouvernante, une cubaine recueillie par la famille, aigrie par l'exil et la perte de tous ses parents naufragés en mer.

Lucide et généreuse, Mai est pourtant très sensible aux drames humains qui l'entoure: le malheur de son amie anorexique Tammy et de son frère, le sort terrible de ce jeune soldat américain de dix-

huit ans, rentré en permission de l'Afghanistan, «un garçon ordinaire dont on avait fait un barbare» (176), les victimes de la très récente crise financière, ces nouveaux itinérants devenus pauvres en une seule journée, qui ont dû abandonner leur maison et vivre avec leur famille sur les plages.

Mais les gens *out* exercent sur elle une très grande fascination, c'est comme le fruit défendu: son bon ami Manuel dont le père vend de la drogue dans un bar, les jeunes *drifters* qui vivent sur la plage, cette «grande fiancée de juin» (62) qui a fui un mariage conventionnel pour vivre libre avec eux et invite Mai à la rejoindre un jour ou l'autre.

A travers cette fresque décidément plus jeune, Mai rend compte des inégalités stridentes de la société américaine actuelle, des adolescents abandonnés affectivement par leurs parents indignes de l'être, comme Tammy et son frère, des enfants gâtés comme Lou, fille d'Ari, de son souffre-douleur Rosie, petite fille noire dont elle prétend l'obéissance, comme au temps de la ségrégation, mais aussi de la situation privilégiée qui est la sienne.

Dans ce dernier roman la vie intellectuelle est moins intense que dans la trilogie, cela va sans dire, et les préoccupations pour les malheurs du monde sont présents mais de façon moins prégnante, car les personnages sont très jeunes et surtout inquiets de leur avenir incertain. La beauté de l'île est moins exaltée, car la «terre de lait et de miel» dont a rêvé la mère de Julio, le réfugié cubain (148)

n'existe pas. Amère constatation de l'exilé qui pensait avoir trouvé la terre promise.

Mais, selon nous, ce qui intéresse davantage l'A., c'est de faire connaître l'univers des travestis dont Mai reste rigoureusement à l'écart. Le roman s'achève d'ailleurs sur *Petites Cendres* et *Yinn*. *Petites Cendres*, qui avait ouvert le roman, reste fidèlement dans l'ombre de *Yinn*, comme l'apôtre Jean auprès du Christ (surprenante, cette résurgence de l'imaginaire religieux). *Yinn* est le grand acteur de cette représentation, il est le guide, entouré de ses "disciples", engagé dans sa «vaste entreprise de conciliation» (321) avec le monde, mais inaccessible à l'amour de *Petites Cendres*.

Ces personnages mineurs et sans voix, venus sur le devant de la scène, s'inscrivent parfaitement dans le sillon de *Soifs*, comme le soutient l'A., et s'efforcent de lutter pour prendre la parole et affirmer leur liberté dans une Amérique du Nord, y compris le Canada, en pleine "résurrection légale et civile", même si la mémoire ancestrale est encore sous-jacente.

Soifs constitue un *unicum* sur le Nouveau Monde, écrit en français, et porte sur le XXI^{ème} siècle à peine commencé. Très différent de l'œuvre qui précède par son aspect visionnaire et son universalité, il pourrait aussi faire partie intéressante, selon nous, de ce que les critiques littéraires et les écrivains appellent le «grand roman américain», ce grand Oeuvre collectif en voie de formation. ■

caraibi e oceano indiano



Alice Mazzotti

**Giorno e notte di un universo
meticcio.**

**Monique Agénor, *Figli della
notte*, trad. it. di Marie-José
Hoyet, Roma, Edizioni Lavoro,
2010, pp. 108.**

.....

Figli della notte, il primo volume di Monique Agénor tradotto in italiano, è una raccolta di racconti che svelano, ad un lettore lontano geograficamente e culturalmente dai luoghi in cui sono ambientate le storie, un mondo in cui gli opposti convivono e traggono forza dalla loro coesistenza.

La scrittrice, originaria della Réunion, lascia a vent'anni il paese natale per studiare e poi vivere in Francia, supera i confini di un'isola in cui, giovane e curiosa del mondo, si sente intrappolata ma, pur separandosi fisicamente dal luogo in cui ha radici la sua cultura, non può e non vuole abbandonare la sua storia, la tradizione che ha formato il suo essere e le ha regalato una ricchezza interiore che la cultura europea che la

circonda dall'età adulta non riuscirà mai a cancellare.

Dice di sé di voler essere come il baniano, albero sacro della Réunion: le radici all'interno della sua terra, ma la volontà di evadere espandendosi come i rami, radici circondate dall'aria!

La prima opera di Monique Agénor, *L'Aïeule de l'île Bourbon*, viene pubblicata in Francia nel 1993, a questa seguiranno altri due apprezzati romanzi, racconti e scritti per l'infanzia.

La lingua scelta per comunicare ciò che sente, perché Agénor dichiara di scrivere soltanto quando sente una spinta che la chiama a farlo e sente di scrivere solo della sua terra, è un francese in cui compaiono termini delle lingue dei luoghi raccontati. Pur restando comprensibile nell'insieme per un lettore non originario della Réunion, questo accostamento linguistico regala frammenti di colore locale e permette un tuffo nell'altrove, in quelle radici sotterranee che la scrittrice rinvigorisce attraverso ogni suo testo: le rende presenti per sé stessa nel suo ricordo, nel suo bisogno di collocarsi nella storia, le rende note e comprensibili per il suo lettore, a cui apre il mondo che le appartiene.

I sette racconti che compongono il testo sono ambientati in sei isole dell'Oceano Indiano (la scrittrice ne dedica due alla sua isola natale), ma non ci sono elementi che permettano di distinguere un luogo dall'altro: dalla lettura del testo emerge una sostanziale unità geografica, come se il mare che circonda e divide queste isole, sparse attorno al Madagascar, non fosse altro che un prolungamento delle terre stesse.

In realtà però, nonostante la somiglianza dei luoghi, il lettore non si sente guidato in un solo mondo, ma in più mondi sovrapposti e collegati tra loro, in cui si muovono personaggi originari di continenti diversi, dispersi e poi riuniti dal caso e dalla storia in queste isole. I diversi mondi presentati, infatti, non sono soltanto spazi fisici racchiusi da confini, sono anche mondi che non hanno posto sulle cartine geografiche, ma che nascono dalle varie tradizioni culturali e si sviluppano nelle credenze, accettate o rifiutate, dei vari personaggi.

Le anime erranti convivono con gli uomini in carne ed ossa e il mondo dei morti e quello dei vivi si toccano, arrivano fino ad interagire creando paure o speranze, intrecciando e confondendo la realtà con

il sogno, mentre è proprio la natura, che ricopre prepotentemente il mondo visibile, a permettere l'accesso all'invisibile: attraverso la roccia, nelle profondità della terra e sotto la superficie dell'acqua si aprono passaggi che conducono verso un altrove soprannaturale e permettono all'uomo di sfiorare il divino, di ascoltare voci provenienti da un altrove non terreno.

I luoghi-sfondo dei racconti hanno accolto nei secoli uomini provenienti da territori più o meno distanti, lo scorrere del tempo ha riunito le loro culture, le ha mescolate costringendo gli abitanti delle isole all'interazione con l'altro e, nello stesso tempo, alla ricerca di sé e della propria storia.

Agénor chiama i personaggi dei suoi racconti a fare i conti con il proprio presente e passato, li colloca nel mondo visibile per farli poi scivolare in un invisibile che ha l'aspetto di uno sguardo nel profondo di sé, di una riflessione involontaria e necessaria che, a racconto concluso, non permette al personaggio di risolvere quasi mai i propri dubbi e che lascia anche il lettore spiazzato.

La dimensione religiosa, legata al mito e al rito, è presente in modo costante e la tradizione fa da sfondo a ogni episodio, manifestandosi attraverso la presenza di simboli o entità che, appartenenti al passato, si ritrovano immortali in storie ambientate in un tempo più vicino al presente.

Lo scorrere dei racconti mostra la compresenza di culti svariati: induisti, mussulmani, cristiani e animisti convivono, nessun credo ha un posto privilegiato nelle storie e l'impressione è quella di una sostanziale unità umana, specularsi all'unità geografica.

Tra terre e mare Agénor disegna una compresenza di uomini che,

pur con tratti somatici diversi, si pongono le stesse domande, vivono con uguali paure e speranze, con lo stesso bisogno di capirsi e credere e dimostra quindi che, al di sotto della pelle, l'anima umana ha sempre lo stesso colore.

I temi opposti di differenza e uguaglianza si rincorrono continuamente attraverso la lettura, opposti apparentemente inconciliabili ma, in realtà, collegati a creare un possibile universo meticcio che, nella difficoltà del suo esistere continuamente in equilibrio sul filo teso dal tempo, regala, attraverso la sua varietà, l'esempio di una grande ricchezza.

In "Cocco di mare", racconto che dà il titolo alla versione francese del testo, sono esplicitati, attraverso la voce del seme, poi trasformato in albero, i temi che corrono lungo tutto il racconto.

Il cocco, simbolo delle Seychelles, è caratterizzato dalla duplicità: frutto maschio o femmina a seconda della sua forma, legato nello stesso tempo all'ambito dell'eroticismo e del divino.

La scrittrice lascia parlare qui direttamente la natura ed è il cocco stesso a cercare di ricordare il suo passato lontano, il percorso che l'ha portato dall'oceano alla terra, il suo rapporto con l'uomo e con gli dei. La voce narrante è in ricerca di sé, le continue domande che si alternano al racconto mostrano l'incertezza sulle proprie reali origini e sul proprio posto nel presente, mentre si nota, anche grazie alla conclusione a sorpresa che porta il lettore bruscamente in un altro tempo e in un nuovo contesto, il riferimento continuo alla storia che, in questo caso, è leggenda.

Anche in "Gola della malora" la storia e la leggenda si mescolano e il passato è riportato alla luce

grazie alle parole di due personaggi, due anime erranti tornate dall'aldilà attraverso la roccia e visibili come un madras di seta e un cappello di paglia; le loro battute, alternate e continue come in una scena teatrale, sono un duello verbale tra una padrona di schiavi, che difende la sua posizione e nonna Kall, schiava protagonista di molte leggende popolari.

In "Hadidja" la giovane protagonista è trascinata in un altrove spaventoso e costretta a vivere la proiezione delle sue paure in un cupo sogno, una sorta di anticamera della morte in cui il Colono, padrone delle terre in cui lavora il padre e richiamo alla storia, prende l'aspetto della violenza e dell'abuso. Nel racconto è centrale il tema del rito, rito d'iniziazione e di passaggio, rito pagano della fertilità che presuppone il sacrificio per avere un buon raccolto e si trasforma nello stupro di una vergine, stupro in nome del bene della comunità ma, nello stesso tempo, trauma per la giovane prescelta e le ragazzine presenti.

Il divino invade il mondo dell'uomo con violenza e spesso costringe ad accettare la sofferenza e ad abbandonare la razionalità, impone una sottomissione che non è possibile combattere e rifiutare.

Anche in "Figli della notte", racconto che dà il titolo alla versione italiana del volume, la tradizione e la volontà del profeta, interprete degli auspici, costringono un padre a condannare a morte il proprio figlio neonato. All'interno del racconto si alternano la voce del narratore e quella del figlio, trasformato in serpente sacro grazie alla trasmigrazione della sua anima. Mentre il tempo è calcolato secondo il numero delle lune, il mondo della vita e quello dell'ombra si alternano nel racconto insieme.

me al sentimento d'amore e alla sensazione della morte. Anche qui, al confine tra umano e divino, la razionalità perde ogni possibile appiglio e anche il lettore è confuso almeno quanto i personaggi.

In "Gli invasati di Bhowani" l'interazione tra umano e divino è strettissima, il racconto sembra un giallo in cui il protagonista di origini indiane scopre un aspetto di sé che non immaginava e che non è in grado di contrastare. Il sogno è il luogo in cui l'uomo si accorge di essere un servitore della dea Bowhani e di Kali la nera ed è nello stesso modo che, in "La casa di Wencheng", la giovane protagonista di origine cinese vive un'esperienza in cui scopre di essere predestinata a portare in alto la sua cultura e in cui, ancora una volta, è presente il dono della propria verginità.

Lo spazio del sogno si configura così come una sorta di mondo parallelo, capace di collegare umano e oltre-umano.

In "Le lacrime del solitario", infine, il protagonista dichiara dall'inizio del racconto di non credere a ciò che dice essere solo credenza e superstizione, rifiutando così parte della cultura del popolo a cui appartiene. L'incontro con una ragazza olandese alla ricerca del dodo, uccello ormai estinto, lo costringerà però a mettere in dubbio le sue certezze e a prendere in considerazione la possibilità che esistano contatti con un mondo non visibile.

Il dodo in questo racconto ha il ruolo di simbolo della distruzione operata dall'uomo sulla natura, ma anche della violenza e del soprano esistenti tra uomo e uomo; è singolare che sia proprio una ragazza cresciuta in una cultura diversa, sicuramente in un luogo in cui l'abbandono di sé al divino è meno sentito e frequente e in cui

domina la razionalità, ad accettare in modo naturale e spontaneo, senza timori e dubbi, la presenza di un mondo parallelo e vicino e che sia lei ad aiutare la sua guida scettica nel suo percorso verso l'accettazione dell'irrazionale.

Il fatto che il protagonista inizi ad amare la sua terra e a voler lottare, grazie all'esperienza vissuta con una donna europea, per restituire agli abitanti delle isole il proprio posto nel mondo, mostra in modo evidente come l'anima di un uomo non differisca nelle sue possibilità e percezioni da quella di un altro uomo, anche separato da cultura e spazi.

Il messaggio trasmesso lungo i vari racconti è una spinta a una reazione che aiuti gli abitanti delle isole a salvare e sentire propri i territori in cui vivono, senza rinnegare o perdere la propria tradizione e cultura, che anzi li aiuti a conservarla come un tesoro inestimabile e inseparabile dalla propria storia e identità. Nello stesso tempo, la lettura da parte di chi appartiene a territori lontani e non ha familiarità con cultura e credenze dei luoghi narrati, apre gli occhi sull'esistenza di un mondo diverso e stratificato e sulla possibilità di una pacifica, per quanto complessa, convivenza delle differenze. ■

1 Cf. Monique Agénor répond aux "5 Questions pour Île en île", à Paris, le 11 juin 2009; http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/media/5questions_agenor.html.

William Boelhower

Gonzalo Fernández de Oviedo, *Misfortunes and Shipwrecks in the Seas of the Indies, Islands, and Mainland of the Ocean Sea*, Trans. and ed. Glen F. Dille. University Press of Florida, Gainesville, 2011, pp. 240.

.....

There are two kinds of experience – and two literary genres – that uniquely embody the episteme of the modern period, characterized by the establishment of Atlantic sea-routes and the consequent making of a circumatlantic world: namely, the *utopia* and the *naufragium* (or shipwreck). Together, these two genres represent (and present) the very extremes of the new ocean-spanning condition and help to configure what Carl Schmitt, in his little book *Land and Sea* (Pluto Press 1997), called the Oceanic Order. When considered in tandem, the *utopia* and the *naufragium* stand less for distant and mutually exclusive polarities than for the coming into being of a new semantic field, a new space of experience, and a new horizon of expectations. There are endless examples of this new space and horizon in the early Atlantic reports, but the following can be taken as an exemplary script of the European presence in the "new" hemisphere. When on December 26, 1492, Columbus founded Navidad (Nativity), the first – albeit shortlived – Spanish colony in the Americas, he did so with the timber and salvage from the hopelessly wrecked *Santa Maria*, which had run up on a reef on that legendary balmy evening of Christmas day. As the Admiral observed, «it was

great good luck, and the settled design of God, that the ship should be lost in order that people might be left behind» (*The Journal of Christopher Columbus and Documents Relating to the Voyages of John Cabot and Gaspar Corte Real*. The Hakluyt Society, 1893, 138). And again: «Of all that there was on board the ship, not a needle, nor a board, nor a nail was lost, for she remained as whole as when she sailed...» (139). Of course, not all such shipwrecks were so accommodating.

In Glen Dille's timely translation and editing of the last book – the shipwreck tales – of Oviedo's *General and Natural History of the Indies*, we learn not only of many incidents in which ships are wrecked on barely submerged reefs, but also of one such ship that remains perfectly upright off a nearby island, thus becoming an immediately available resource for the building of a rescue boat. Evidently, the ways of wild weather and of God are mutually wrapped in marvel and mystery, much more so than the rather predictable actions of the shipwrecked people themselves, who invariably chart their way from suffering to salvation through prayer, promises, and vows to mend their sinful lives. Oviedo's generous swath of shipwreck tales, twenty-nine of them dating from 1513 to 1548 (and thus rather perniciously excluding any discussion of Navidad and Columbus *père*), are mostly drawn either from the author's personal experience or from people who lived to tell him of their miraculous survival. But precisely because such limit experiences evoked the unbelievable, Oviedo insists again and again on providing a frame of verifiable details: the name of the ship, the pilot, and the owner, the date of the incident, the ship's sched-

uled itinerary, the cargo, and, most important of all, the status of the witness (who often stays in Oviedo's house in the city of Santo Domingo, Hispaniola, or was already living there, perhaps in some public or mercantile capacity).

In his competent introduction, Glen Dille mentions that he was surprised by the fact that the University Press of Florida responded so positively to his translation project, but he need not have been; for the burgeoning fields of Atlantic, hemispheric, and Oceanic studies have been researching the *nomos* of the Ocean for some years now. And within the purview of this *nomos*, the genre of shipwreck has become a central site – not so much for scholars tethered to a single disciplinary orthodoxy as for those attentively fluent in the expansive heuristics of the total social fact. In order to appreciate fully the *naufragium's* space of experience, therefore, we must be willing to consider and connect various kinds of knowledge and conceptual dimensions and then weave them into a unique cognitive configuration (a *mathesis singularis*). Considered as a total social fact this configuration intends to account for, say, the skills of the pilot and the mariners, knowledge of the weather and the winds, a sense of nautical technology, sea routes and gulf-stream currents, updated sea charts, the material conditions of the ship, the type of cargo (sugar, hides, cassia, salt pork, gold, different qualities of wood, herbal specimens, official reports and letters), a close look at the passenger list (merchants, clerks, clerics from a number of competing religious orders, royal officials, women of several classes), heeding the scale of empire, amity lines, and international diplomacy,

and perhaps above all, Mariology, Catholic and Protestant theology, and a confident familiarity with the newly printed texts of Renaissance humanism. (Oviedo was a devoted friend of several prominent Italian humanists and loved to quote from the classics).

Let me make two further observations with regard to Oviedo's love of the classics. Dille admits to manipulating and 'clarifying' Oviedo's often entangled style by eliminating repetitions, reordering the syntax, and restraining the historian's penchant for hypotaxis. The result, of course, is that we no longer have a scholarly text – as if the translator had decided that Oviedo's stylistic exertions were not in themselves a (for scholars, *the*) major archival document. A bilingual edition would have been in order here. That way, Dille could have offered both an accessible, acritical text for students and general readers and a comparative apparatus for critical readers and scholars. We know that Oviedo's style was tipped toward the humanist ideal; it was meant roughly to be an exercise in Ciceronian prose, with the Italian humanist Pietro Bembo's well-known instructions very likely in mind. Secondly, in his introduction and notes to the text Dille here and there raises, but does not resolve, the vexed question of the *kind* of tale the *naufragium* is. Since this is so crucial to an assessment (and ultimately appreciation) of these disaster stories, some reflection on the conventions characterizing the genre would have been welcome. Are these tales an offshoot of Marian miracle stories? Do they really represent a *kind* of literature? And if so, what are its semantic and narrative prerequisites? Dille shies away from contemplating such is-

sues and somewhat lightheartedly sends the reader off to navigate through Oviedo's loosely assembled collection without a pilot. It should be said that most (but not all) of Oviedo's tales glow with their own core of recognizable features, deriving from the new space of experience the genre was born to explore. If at the beginning of the sixteenth century a work like More's *Utopia* conspicuously represents the age's faith in social engineering and the urgent need to plan New World cities and towns, then Oviedo's *naufragio* collection codifies the opposite of rational optimism, namely the experience of absolute non-knowledge and hapless immiseration in the midst of the ocean's watery expanse. Moreover, the utopia is a quintessentially telluric construct, while the shipwreck is wholly nautical. Indeed, one of the generative impulses behind the shipwreck tale is this very realization that the modern world's total landmass is considerably less than the vast dimensions of its interconnecting oceans. Needless to say, such a realization marked the end of the Ptolemaic world view. In short, this genre focuses entirely on sea travel – as opposed to travel by horse or walking – and thereby invites its readers to “enjoy” the peculiar perils of the new Oceanic order. The shipwreck tale unfolds within and around the locus of the ship as the latter is tossed like a plaything between the laws of the ocean (its fatal currents, fickle winds, and bullying wild weather) and the laws of God; but while heightening the need for divine mercy, the Oceanic order never fails to sear the seagoer's psyche. Fortune and fate now confidently vie with Providence and heavenly Salvation on an equal keel. Such was not the case in me-

dieval mappemondes, where the single landmass of Asia, Europe, and Africa was a highly codified *paysage moralisée* and the Ocean a modest encircling river.

The first thing to note with regard to the shipwreck tale is its expository frame, the purpose of which is to attribute a structure of veracity and reliable testimony to a narrative that essentially courts the unbelievable, the marvelous, and the unspeakable. In other words, as a genre this kind of tale rests on a paradox. Although the ship starts out by following an established sea route and a predictable timetable, both of which imply a narrative axis of what we might call horizontal referentiality, the tale itself pivots on an altogether different kind of mimesis, namely that of a vertical axis ordered by the event and aftermath of the shipwreck experience and its staging of an inordinate amount of suffering and an unspeakable brush with death. It is the recording of this radical floundering and the accompanying rhetoric of exclamatory panic that brutally transform the horizontal axis of ordinary narrative into an axiology of existential despair. But the genre has one more ace to play: namely that of a miraculous survival at the very moment when faith and hope are about to run out. This wondrous event is the genre's impossible possibility, if you will, and the reason shipwreck tales became so popular among early modern readers.

With this sketchy but essential blueprint in hand, we can now make a few succinct remarks about the naufragium's generic protocols. The great majority of Oviedo's shipwreck tales allow us to identify and cull a relatively stable set of actors, themes, verbal and adverbial modes, and atmospheres or set-

tings. And it is this critical work of inventory that provides us with a recognizable narrative constellation derived from the collection of tales. In comparison to this rather stable generic constellation, the individual shipwreck tales appear as so many contributing variants. I might add, it is *only* at this generic level that we can successfully arrange the recurring and exemplary features of the circumstantially unique tales into an ideal sequence of master-words that embody the genre's central structural and semantic moments: EXPOSITION ► SHIPWRECK ► DELIVERANCE. Often acting as a framing strategy, the narrative moment of EXPOSITION sets forth the who, what, where, when, and how of the tale (thus, information about the pilot and the passengers, the ship and its cargo, the sea and the designated sea route, the time); the moment of SHIPWRECK furnishes us with the central defining event of the genre and includes scenes of wild weather, the breaking apart of the ship, an acute drama of suffering, being-towards-death, and an often collective crying out; finally, the nucleus of DELIVERANCE articulates the moment of miraculous survival and rescue, often (but not always) encoded as a religious experience of divine mercy and salvation.

As this sequence of master-words suggests, we move symbolically from the surface realism of everyday accountability to the vertical depths and heights of the extreme, the marvelous, and the sublime, and then back to the “ordinary” world of early modern sea travel. At the very dramatic center of the genre, therefore, is the often prolonged moment of human exposure to the power of the ocean, extreme hunger and thirst, and then,

just when death by water is about to be consummated, some miraculous stroke of good luck or divine intervention. Still, it is the subliminal experience of the untamed ocean that the reader hungers after and remembers best, and the shipwreck tale's insistent repetition of it leads us to the overwhelming conclusion that the new Oceanic order and the emergence of modernity are equally responsible for the rise of this new text-type. But the naufragium and the utopia genres appeared on the scene together and neither should be considered separately as we seek to account for the ocean-spanning ambitions of the nascent European states. ■

Anne Marty

Dany Laferrière, *Tout bouge autour de moi*, Paris, Éditions Grasset, 2011, p. 179.

.....

Le séisme du 12 janvier 2010 a aussitôt inspiré de nombreux poètes et romanciers, haïtiens en particulier, parmi lesquels je signalerai, outre *Tout bouge autour de moi* qui fait l'objet d'un compte rendu aujourd'hui, les romans de Marvin Victor (*Corps mêlés*) et de Yanick Lahens (*Faïlles*).

Premières sensations

Le roman de Dany Laferrière se présente comme un patchwork de cent-huit morceaux de textes dont chacun est particularisé par un titre. Cette disposition éclatée, qui s'harmonise parfaitement avec l'événement séisme et l'âme du narrateur, a l'avantage d'en faci-

ter la lecture. D'emblée, le lecteur s'identifie au narrateur, témoin de l'événement, qui le transporte immédiatement dans un univers d'outre-tombe: «On s'est tous les trois retrouvés à plat ventre au centre de la cour. Sous les arbres. La terre s'est mise à onduler comme une feuille de papier que le vent emporte. Bruits sourds des immeubles en train de s'agenouiller. Ils n'explorent pas. Ils implorent, emprisonnant les gens dans leur ventre. Soudain, on voit s'élever dans le ciel d'après-midi un nuage de poussière» (12). Ce sont des images de guerre qui s'appliquent d'abord au tremblement de terre: «zone bombardée par l'aviation» (35) ou la sensation de «comme si on venait de perdre la guerre» lorsque on voit le Palais National effondré (134). Ensuite, les gens ont du mal à nommer le phénomène: «ça» en premier, puis «la chose», et enfin «Goudougoudou», onomatopée issue du «bruit que faisait la terre en tremblant», inventée par l'imaginaire populaire et qui annonce peut-être «l'apparition d'un nouveau dieu» (139).

Le parti-pris de la vie

Mais, au fil de la lecture, ce décor premier s'estompe pour faire triompher la vie humble et modeste de minute en minute, d'heure en heure. Le parti-pris de l'élan vital qui anime notre narrateur se nourrit probablement de l'aphorisme qu'il a fait sien dans «Le rire et la mort»: «C'est la mort qui est à l'origine de la vie, et non le contraire» (162). Les premières images de cadavres anonymes sont rapidement neutralisées par l'évocation de «gens qui discutent par petits groupes sur le trottoir» et de la vie qui «impose déjà son rythme» puisque «Même le mal-

heur ne parvient pas à ralentir l'incessante activité quotidienne dans ces régions pauvres du monde» (33). La mort et la vie sont montrées si proches l'une de l'autre: c'est une seconde de plus ou de moins, un pas de plus en avant ou en arrière qui a fait basculer quelqu'un dans le camp des morts ou dans celui des vivants. L'image de la «chaise musicale» (38) montre bien cet aléa du destin. Et quand on se perçoit vivant, c'est un miracle, c'est «un bonheur d'être qui vient du fait d'avoir frôlé la mort» (39). Le narrateur émaille souvent son récit de formules bilans qui ont pour effet d'éviter de sombrer dans le style larmoyant ou la tonalité tragique: «Les gens, comme les maisons, se situent dans ces trois catégories: ceux qui sont morts, ceux qui sont gravement blessés, et ceux qui sont profondément fissurés à l'intérieur et qui ne le savent pas encore» (39).

Politique et/ou reconstruction?

L'élan vital se dégage aussi de la manière dont le narrateur effectue le périple depuis l'hôtel Karibe, siège de son séisme, jusqu'à ce même hôtel quelques semaines plus tard. Il arpente les différents lieux fragmentés, dispersés, effondrés ou partiellement détruits: des lieux connus comme le Caribbean Market, l'Hôtel Montana, le Palais National, la Place de la Cathédrale, des lieux plus anonymes comme le petit marché ou les maisons de famille ou d'amis. Grâce au dialogue avec son ami Rodney Saint-Eloi qui l'accompagne ou au monologue intérieur, les lieux parcourus reprennent vie. Les souvenirs d'enfance, les mémoires personnelles les réaniment et leur font perdre leur caractère sépulcral ou mortifère. Leur démarche ne diffère pas

de celle de la population qui à sa façon participe déjà à “la reconstruction”: «A la réalité de cette ville en miette, les gens ont ajouté les éléments de l’ancienne ville qui flotte encore dans leur mémoire» (122). Un peu comme si le cœur humain, riche du passé, suppléait aux manques du présent. Cet élan vers la “reconstruction” ne se traduit pas seulement par des évocations sensibles et corporelles, il donne lieu à une représentation plus politique de la vie. Même si le sens de politique semble ici très éloigné des notions programmatiques et partisans. En effet, dans “Le lien social”, “Le morne calvaire” ou “Une nouvelle vie”, l’auteur donne quelques pistes pour générer une société qui tourne le dos à la violence. Plusieurs fois il emploie le vocable “révolution” en jouant sur les différents sens: du sens de “simple changement” matériel, il passe à celui de “transformation socio-politique” en observant les ruines de tous les symboles de pouvoir, non sans ironie puisque il occulte les vrais agents de cette destruction: cette ruine n’est pas le fait de la volonté humaine mais des aléas de la nature. Ailleurs, dans “Le moment”, se glisse un espoir de vrai changement: «Plus de prison, plus de cathédrale, plus de gouvernement, plus d’école, c’est vraiment le moment de tenter quelque chose. Ce moment ne reviendra pas. La révolution est possible, et je reste assis dans mon coin» (65). Mais tout espoir de se saisir d’une situation d’exception pour rassembler les contraires, pour réaliser l’unité se serait-il envolé, quand le narrateur utilise le passé simple «Pendant une nuit ce fut la révolution»? Enfin, dans “Un mot nouveau”, c’est le mot “reconstruction” qui remplacera celui de “révolution” (114).

Nécessité de l’objectivité et de la diversité des points de vue

D’autres thématiques parcourent l’œuvre de Dany Laferrière. Par exemple, celle du rôle et de la place des différentes religions pendant le séisme. Il les interpelle vigoureusement à tour de rôle, non sans ironie parfois dans “La place de Dieu” (125). En contre-point mais pour éclairer cet aspect des choses, il développe une réflexion sur l’information médiatique valorisant l’objectivité, la rigueur scientifique, la suprématie des faits sur l’opinion ou sur la rumeur, à travers les portraits de figures exemplaires comme Gasner Raymond, Compè Filo, Dominique Batrville et l’incantable Marcus. Défilent aussi les ombres de scientifiques notables telles Georges Anglade et Claude Preptit. L’apport de ces modèles conforte la lutte contre l’obscurantisme si chère à notre auteur. Son œil critique s’exerce également sur le mode d’information mondialisée «Le pire n’est pas l’enfilade des malheurs, mais l’absence de nuances dans l’œil froid de la caméra» (81). Ce qui ne l’empêche pas d’en reconnaître parfois les avantages. De toute façon, on n’attend pas du narrateur des points de vue monolithiques et étroitement partisans sur “le dedans” et “le dehors” d’Haïti qui ne manquent pas d’être évoqués dans ce roman. L’occasion du séisme ravive la problématique de «celui qui n’a jamais quitté le pays» et de «celui qui est de la diaspora» dans “J’étais là” (155). Non sans humour, l’auteur rapporte le cas de celui qui, pour soulager sa culpabilité se croit obligé d’inventer le fait qu’il était en Haïti à ce moment-là. Le narrateur en profite pour détruire les poncifs et débusquer les lieux communs ainsi que la contra-

diction des sentiments humains: «Alors qu’être là ne fait de personne un meilleur citoyen» (156); les exemples dans l’histoire et l’actualité abondent montrant les méfaits perpétrés par ceux qui n’ont jamais quitté le pays (Duvalier, les kidnappeurs, «les gros mangeurs»... corruptions...); «Il ne suffit plus d’être en Haïti pour lui être utile» (151). Par la même occasion, l’auteur dans “La notion d’utilité”, “L’énergie et l’argent” ou “L’appétit d’aider” interroge de façon pertinente les relations d’aide entre l’étranger et Haïti.

Une autre thématique est abondamment représentée dans l’œuvre de Laferrière, c’est celle de la création artistique dans ces moments de troubles extrêmes. La réflexion se développe à partir de portraits ou d’anecdotes sur des figures renommées comme Frankétienne, Lyonel Trouillot ou Christophe Charles. Des évocations fugitives mais significatives de Dalember, Rodney saint-Eloi, Graham Greene ou Voltaire sont également mises à contribution. Une interrogation sur la création post-séisme est esquissée au cours d’un dialogue entre le neveu du narrateur, futur écrivain, et le narrateur, écrivain renommé. Ce dernier nous livre ici et là (“La conversation du matin”, 69) quelques-unes de ses méthodes de travail préparant la rédaction du manuscrit.

L’art de l’union des contraires

Comment l’auteur parvient-il à susciter l’émotion? Son style est structuré en phrases courtes, épousant le rythme de l’oralité, avec notamment l’emploi du “on” multi-sémantique, alliant harmonieusement le je/nous/toi/vous, selon les besoins des situations. Le

vocabulaire majoritairement utilisé s'inspire de l'actualité médiatique et la compréhension du propos en est facilitée pour un large public. Ensuite, le parti-pris de débiter les sensations et émotions premières au moyen de phrases non verbales oblige l'auteur à rester au plus près de la gestuelle, des moindres signes corporels. A travers le détail le plus simple, le plus ordinaire aussi bien que les plus contradictoires sur les personnes célèbres autant qu'anonymes, il offre une représentation émouvante de l'humanité. La médiation du "on" fait harmonieusement cheminer les sensations/émotions du "je" et celles "des autres": les victimes ne sont pas toujours du même côté, le lecteur peut également parfois se sentir victime dans "La toilette" (75), "Les 10 secondes" (89), "Le court-métrage" (43). Pas de voyeurisme donc puisque les gens mis en scène sont soudés aux émotions du narrateur, victime et héros d'un drame dédramatisé au fil du récit. Et, à chaque fois, c'est la vie qui surgit au détour de la situation, de la sensation et des mots. Pas de pathos ni de tonalité tragique. On est aussi frappé par la maîtrise des portraits et des brèves anecdotes. Mais la forme dominante du propos de l'auteur dans ce roman s'apparente à celle du médaillon, parfois de la fable, où après la notation du détail unique, original, c'est la pensée à valeur générale, l'aphorisme, l'adage (on pense parfois aux *Caractères* de La Bruyère ou aux *Maximes* de La Rochefoucauld) qui clôt le passage; comme si la recherche du général était une façon d'échapper au sort «d'être à part du monde», de conjurer le retour du drame ou de l'inscrire dans l'humaine condition. Cette forme d'écriture conforte largement le sens de la

revalorisation d'une population digne, courageuse et pleine de ressources, particulièrement dans "La foule" (26), "Une ville calme" (72), "La radio" (23) ou "Les marchandes de mangues" (32). Il n'en demeure pas moins que la valeur de ces médaillons dépassent le contexte local et concerne l'humain en général comme l'événement du Fukushima nous en a fait prendre une conscience aiguë ces derniers temps.

La forme d'écriture choisie a permis au lecteur de vivre l'événement comme sien, comme appartenant au plus profond de l'humanité, au-delà des différences historiques, socio-politiques et technologiques. C'est ainsi que l'auteur a pu écrire «Pour une fois notre malheur ne fut pas exotique» (92).■

Anne Marty

Gary Victor, *Le Sang et la mer, La Roque d'Anthéron, (France), Editions Vents d'ailleurs/Ici et ailleurs, 2010, p. 182.*

«Né à Port-au-Prince, Gary Victor est le romancier haïtien le plus lu dans son pays, notamment par la jeunesse haïtienne. Outre son travail d'écriture, il est aussi scénariste pour la radio, la télévision et le cinéma. Ses créations explorent sans complaisance aucune le mal-être haïtien pour tenter de trouver le moyen de sortir du cycle de la misère et de la violence. Il a obtenu le Prix du Livre insulaire pour *A l'angle des rues parallèles*, le prix RFO pour *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin* et le prix Caraïbe de l'ADELF pour *Les Cloches de la Brésilienne*». (cf.

"Vents d'ailleurs", 2^{ème} page de couverture du roman *Le Sang et la mer*, 2010).

Après avoir fait des études d'agronomie et travaillé au Ministère de la Planification, Gary Victor compte à son actif une douzaine de romans, une dizaine de nouvelles, six pièces de théâtre et deux feuilletons; il a également participé à l'élaboration de quatre ouvrages collectifs. En 2001, il a été promu Chevalier de l'Ordre National du Mérite de la République Française pour son œuvre en langue française.

Une passion destructrice

Son dernier roman nous conte l'histoire de ce frère et de cette sœur, qui, devenus orphelins, quittent leur village natal pour la grande ville. «Partez à Port-au-Prince», leur avait recommandé la mère, madame Palus, avant de mourir. «N'offrez pas aux gens de Saint-Jean le spectacle de la décrépitude de notre famille», avait-elle ajouté. C'est dans un coin de l'infâme bidonville adossé à la montagne qu'ils trouvent une sordide chambre à louer. Estevèl, très protecteur à l'égard de sa sœur Hérodiane, tient à ce qu'elle mène à bien ses études. Tour à tour, vendeur d'eau potable, modèle de peintre, il se dévoue pour elle. Celle-ci est une jeune fille passionnée par la lecture de romans et commence par rêver sa vie un peu à la manière de Madame Bovary. Dès le départ de l'histoire le lecteur s'inquiète de savoir si Hérodiane va survivre à cette hémorragie qui la cloue au lit et la menace de mort si personne n'intervient pour la conduire d'urgence à l'hôpital. Quelle est la cause de son mal? Un avortement fait dans de mauvaises conditions

sanitaires et psychologiques, résultat d'une liaison amoureuse dévastatrice. Sitôt terminée la longue analepse qui nous dévoile la vie de l'héroïne jusqu'au motif de son interruption de grossesse, le lecteur est à nouveau accroché par le suspense qui convulse le temps du sauvetage: Estével, arrivera-t-il à joindre le "criminel" amant afin que celui-ci conduise à l'hôpital l'amoureuse éconduite et désespérée? Entre-temps, l'on se demandait: va-t-elle enfin se détacher de cet amoureux mortifère? Pourquoi ne parvient-elle pas à le faire? Cette héroïne apparaît comme une jeune femme ordinaire, à la fois aliénée et responsable de son destin. C'est une histoire d'amour très moderne avec ses illusions de "prince charmant", qui se double des problèmes socio-historiques propres à Haïti, mais dans laquelle n'importe quel jeune peut se reconnaître.

Une société conflictuelle

Tout d'abord dominant dans cette œuvre les problèmes de couleurs et de classes sociales, récurrents dans toute l'histoire de la littérature haïtienne. Le rêve d'un prince charmant à la peau claire est présenté par le narrateur comme un des traumatismes subis par la jeune fille au cours de l'enfance: les préjugés raciaux ont affecté son éducation qui est indirectement contestée par l'auteur lorsqu'il fait référence à l'admirable roman historique de Marie Vieux Chauvet, *La Danse sur le volcan* (1957): l'auteure, qui en situe le cadre lors de la guerre d'indépendance, y débusque les racines du préjugé de couleur et l'exacerbation du racisme par l'exercice du pouvoir. Il semblerait que cette peau claire du mulâtre représente

encore aujourd'hui, et ce depuis la fondation du pays, une valeur positive de puissance et de réussite, puisqu'elle colore le rêve d'une fille amoureuse. Ensuite, Gary Victor met amplement en scène la précarité endémique du pays et son impact sur la psychologie des personnages. Il n'hésite pas à passer en revue les diverses formes de violences subies par les individus et la société environnante. Par exemple, les filles doivent toujours se protéger du viol et de l'œil prédateur des hommes; les violences conjugales sont légions; un père de famille est dépouillé, ruiné par un sénateur forban; l'eau d'une fontaine publique est confisquée par un "gros bras" qui en monnaie arbitrairement l'accès en intimidant tout le monde; certaines mères de famille ne conçoivent l'avenir de leurs propres filles que dans un rapport de prostitution, comme Madame Dulciné dans un rôle de maquerelle. Les racines du mal social et individuel sont à chercher aussi dans le comportement des "bourgeois", représentés ici par la famille mulâtre des Guéras qui atteint le summum du mépris, de la cruauté, de la perversion et de l'art consommé de la "prédation".

Une héroïne, malgré tout, sous contrôle

C'est dans un tel contexte que la conscience narratrice du roman est largement assumée par le "je" d'un personnage féminin qui échappe – à peine? – au destin de victime, grâce à sa capacité de réflexion et à son aptitude à nommer ses maux. Cependant, malgré ses révoltes et désirs d'indépendance, cette héroïne reste un personnage féminin «sous haute protection», celle d'un homme, son frère. En cela l'œuvre de Gary Victor reste fi-

dèle à la mentalité machiste qui ne conçoit la femme que "protégée" par un homme, ici le frère, substitut du père (mère), ou le mari (éventuellement amoureux). La "protection" du frère sur la sœur est si nécessaire à l'histoire qu'elle s'exerce même après la mort de celui-ci. Grâce à cela, la jeune fille échappe à la mort. En effet, Estével Palus, de trois ans son aîné, a fait le serment à sa mère mourante de veiller sur sa sœur. Mais les pouvoirs de ce garçon relèvent du surnaturel: c'est en quelque sorte un ange gardien voué à Agwe, un esprit vaudou de la mer et des eaux. C'est aussi ce personnage marginal – il vit en couple avec son ami le peintre Wilson – qui incarne la paix et l'amour fait de générosité. Il est l'opposé de la violence et de la passion destructrice, jusqu'à un certain point néanmoins: lorsqu'il se trouve face à "l'ennemi", le cruel amant de sa sœur, le traditionnel "ennemi de classe", il n'hésite pas à utiliser ses pouvoirs pour le terrasser; il y parvient, mais en y laissant sa vie. Après la mort de son frère, Hérodiane reste protégée d'abord par Wilson, le peintre amoureux d'Estével, ensuite par Bobby, un amoureux transi que lui avait présenté, à une certaine époque, son frère et qu'elle avait refusé. Un espoir de vie se fait jour, rapidement altéré par un séisme, du moins en partie, puisque le narrateur laisse planer le mystère sur le devenir des personnages: «Devant nous, la masse de béton, de blocs et de ferraille de la banque s'effondre dans un fracas d'apocalypse». Ainsi se termine l'histoire.

La puissante assise des sentiments amour/haine, un certain schématisme des caractères ou situations, le traitement manichéiste du préjugé de couleurs, la présence du sur-

naturel/merveilleux et le suspense subtilement ménagé assurent l'efficacité du récit; d'ailleurs on n'est jamais très éloigné du conte. Le subtil dosage de ces ingrédients ne peut qu'attirer un grand public fervent de débats et de grands sentiments. Si, grâce au personnage d'Estevèl, le roman de Gary Victor s'inscrit, du moins partiellement,

dans la lignée du "réalisme merveilleux" tracée par d'illustres prédécesseurs comme Jacques-Stéphen Alexis par exemple, il n'en demeure pas moins que ce roman est très éloigné du projet idéaliste de ce dernier écrivain qui restait confiant dans la vie; c'est, au contraire, le pessimisme de Gary Victor qui semble dominer le sens

de *Le Sang et la mer*, sans rien ôter d'ailleurs à l'intérêt particulier que présente cette œuvre! ■

1 On peut lire aussi la subtile analyse de ce roman faite par le critique Yves Chemla, sous forme de notes de lecture, dans *Culture Sud* (la revue en ligne des littératures du sud).

europa postcoloniale



Itala Vivian

Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, Nottetempo, Roma 2010

Il fenomeno della letteratura scritta in italiano da autori nati altrove ma che, emigrando, hanno messo radici nel nostro paese e nella nostra lingua si profila ormai cospicuo, benché avviato in epoca recente. Si fa infatti risalire il suo inizio al 1990, anno di pubblicazione del bel libro di Pap Khouma e Oreste Pivetta *Io, venditore di elefanti*¹, che è il primo del genere.

Oggi, a vent'anni di distanza², è possibile scorgere con qualche chiarezza le dimensioni e le valenze della nuova produzione di scrittura e soppesarne il significato culturale, pur mentre si assiste alla comparsa di opere prime che continuano e accentuano la tendenza. È ormai evidente che le ondate migratorie non solo non accennano a diminuire, ma anzi stanno diventando una costante di questo inizio di millennio e della civiltà della globalizzazione che lo caratterizza, con le sue macroscopiche differenze di condizioni economiche

e sacche di povertà e oppressione che spingono inevitabilmente alla fuga e al movimento. Accanto a queste cause primarie, c'è anche una sempre più diffusa tendenza endogena all'urbanizzazione – suggerita da un insieme di componenti socioeconomiche su cui non si vuole ora indugiare – che porta ad abbandonare regioni e zone un tempo agricole per affluire verso le aree urbane anche all'interno di uno stesso paese³, alimentando il flusso migratorio.

In Italia non eravamo davvero preparati ad affrontare questa novità, anche perché non avevamo sufficientemente analizzato e capito il flusso contrario vissuto da tanta parte del nostro Paese dall'Ottocento sino al 1960, e cioè l'emigrazione italiana verso le Americhe, l'Australia e i paesi europei. Non avevamo ancora capito chi fosse emigrato dall'Italia, in che condizioni, e con quali risultati sociali e culturali, allorché, a distanza di vent'anni dalla fine della nostra emigrazione – e cioè negli anni Ottanta – cominciammo a veder arrivare un'immigrazione che a poco a poco si fece importante.

L'immigrazione ha quindi colto l'Italia di sorpresa, quando non aveva ancora assunto adeguata co-

scienza del senso e della portata della propria stessa emigrazione e non ne aveva assorbito il carattere di espulsione violenta che aveva colpito le classi subalterne della popolazione prevalentemente nel Mezzogiorno. Così, mentre i successivi governi non sapevano che linea seguire nella gestione di un fenomeno sempre più cospicuo, la popolazione è rimasta abbandonata a se stessa e alle proprie reazioni viscerali, emotive o politiche, a seconda dei casi. La conseguenza è stata che ciò che avrebbe potuto costituire un fattore positivo di crescita culturale e insieme economica si è tramutato in un ennesimo motivo di scontro e divisione, aggiungendosi alla nostra annosa questione meridionale. Il Sud del mondo è venuto da noi alla rinfusa e ci ha trovato impreparati anche a dialogare. È anche da queste premesse culturali, da questa carenza di consapevolezza storica e politica, che è emersa in Italia una particolare versione di movimento populista di leghe autonomiste che alla fine si è denominato Lega del Nord. Come ha osservato Ilvo Diamanti, «La loro [delle leghe] principale innovazione è consistita nella capacità di rompere con i tradizionali fondamenti dell'iden-

tà politica e della delega partitica: la religione, la classe, l'ispirazione laica; al loro posto, esse hanno introdotto altri riferimenti, recuperati da contraddizioni antiche della società italiana: i contrasti fra centro e periferia, fra Nord e Sud, fra privato e pubblico, fra società civile e partiti tradizionali»⁴.

La storia, tuttavia, procede inesorabile, si sia o meno preparati ad affrontarla. L'immigrazione infatti continua, e comporta la stabilizzazione di grandi numeri di individui isolati e di nuclei famigliari in tutta Italia. Noi vediamo gli immigrati nelle strade e nei mezzi di trasporto, nelle case e nei più svariati luoghi di lavoro; mentre le scuole italiane registrano percentuali talora molto alte di bambini che sono figli di immigrati, sovente nati in Italia. Nel contesto magmatico e disordinato il dialogo è risultato difficile ed estemporaneo. E però gli immigrati ci vengono incontro, offrendo un filo di discorso nella lingua che era solo nostra e che ora si allarga sino a diventare una lingua comune, capace di esprimere la voce di soggetti dall'identità culturale multipla e che tuttavia scelgono di usarla per raccontare se stessi, e noi insieme a loro⁵.

In questo quadro generale si colloca *Fra-intendimenti*, opera prima di una giovane autrice nata in Somalia e venuta in Italia ancora bambina per sfuggire alle persecuzioni politiche che colpirono la sua famiglia durante la dittatura di Siad Barre. Kaha non è più potuta ritornare a Mogadiscio a causa della guerra civile e degli scontri clanici che tuttora devastano il paese, e risiede a Pavia dove si è laureata e lavora.

Il libro annuncia il proprio discorso sin dal titolo, collocandosi in

un *fra*, un intervallo e un interstizio che è appunto quello dell'emigrante, diviso e insieme allargato su una doppia radice e intento a rivolgere la sua parola su una doppia direzione, per condurre da un lato la riflessione sul sé e sul passato, dall'altro la conversazione con l'altro e con il proprio presente. Allo stesso tempo, l'allusione al fraintendimento qualifica di primo acchito la cultura in cui si trova immerso l'immigrato che fraintende e si vede frainteso, nel senso letterale ma anche metaforico del termine.

La lingua di Kaha Aden esula dalla rigidità del registro espressivo dell'italiano scritto per accogliere idiomi e registri tipici del parlato e inglobare elementi lessicali e strutturali altri, rendendoli familiari attraverso il racconto. La tematica della memoria e dell'esilio, della nostalgia, del ritorno impossibile si alterna con la narrazione del presente inserito nell'ambigua ospitalità italiana, consentendo un giudizio critico sul paese dell'infanzia e contemporaneamente uno sguardo ironico sull'Italia e sugli italiani, che appaiono visti dall'esterno.

Fra-intendimenti raccoglie una sequenza di spezzoni narrativi componendo un racconto-mosaico ad andamento rapsodico, ma non per questo discontinuo. Il filo narrativo parte dal sé, cioè dal bisogno di tracciare un autoritratto, e si muove immediatamente all'indietro, evocando le figure protettive delle ave, le tre nonne Xaliima, Xaava e Suuban che entrano in scena creando l'ambientazione che funge da sfondo al libro: Mogadiscio e la Somalia, con i profumi delle spezie e il sapore del deserto, ma anche l'intimità e la continuità frutto di una stretta vita comunitaria. Subito dopo si profila la figura di un nonno indomito che aveva lottato

con gli amministratori italiani – ma anche con gli anziani della comunità somala – per mandare alla scuola italiana le figlie femmine. Il ricordo di sfida e preveggenza si insinua nella memoria dell'autrice in un contesto che la vede oggetto appunto di fraintendimento, quando viene presa per una prostituta da un camionista di passaggio, giusto perché ha la pelle nera.

Il libro procede alternando episodi e riflessioni su questo doppio binario, con uno stile arguto e ironico che non impedisce tuttavia l'emergere di una sensibilità profonda segnata da squarci di perdita e dolore. Fra i momenti più significativi il capitolo "Che ore sono?", che espone la condizione di sfasamento dell'emigrato servendosi della metafora dell'ora che cambia a seconda del fuso orario e quindi altera la comunicazione. La voce narrante rivela il senso di confusione generato dallo spostamento orario e allude chiaramente alla dislocazione della migrazione e alla perdita di parametri un tempo familiari. Nel denunciare smarrimento, si ribella all'alterizzazione e si aggrappa a una propria identità tribale, esclamando «Sono una darood!».

Accanto a momenti problematici, che rendono difficile la vita dell'immigrato anche quando (come nel caso della protagonista) vengono affrontati con ironia e leggerezza, permane costante nel libro il filo della memoria fisica del proprio paese d'origine. Il collegamento è fatto di odori e sapori, fragranze di spezie e piccanti gusti di cibi saporiti, che si levano al di sopra del ricordo terribile dei momenti di pericolo estremo vissuti a Mogadiscio: come se il piacere corporeo, il profumo della Terra di Punt, combattessero per sopraffare l'odore della paura e della solitudine in agguato.

L'ombra di una lieve nostalgia si stende con delicatezza, così come la solidarietà dei ragazzi somali è prospettata con fine ironia nel capitolo "Xuseyn, Suleyman e Loro", dove il qui pro quo legato all'uso del pronome italiano *loro* fa sì che un'anziana signora si spaventi per la presenza di due innocui ragazzi i quali a loro volta pensano che la signora evochi i *jinn*, gli spiritelli malevoli della tradizione araba. Il libro si conclude con un episodio denso di valenze significative in cui una ragazza somala fugge dalla casa dove lavora come domestica per andare a Milano a farsi acconciare i capelli in eleganti trecce africane, e al ritorno dalla spedizione clandestina si copre con un foulard e decide di farsi chiamare Nadia, quasi accettando, con ciò, di assumere una seconda identità e fondersi nel contesto italiano. Anche se sotto il foulard conserva le splendide trecce, e in cuor suo si chiama Nadifa.

Fra-intendimenti è l'incontro dell'autrice con una lingua che non scaccia l'altra lingua antica e la sua oralità, con un paese che non cancella l'altro paese della memoria; e porta una ventata di altrove non esotico, ma reale, e una presenza fondata sulla forza e la fermezza celate dietro il velo di garbata leggerezza di cui si veste il racconto. ■

lese pone al centro della narrazione l'esodo interno dal villaggio verso la metropoli, collocandolo in una cornice di catastrofe che rispecchia un'apocalisse globale.

4 Diamanti I., *La Lega. Geografia, storia e sociologia di un soggetto politico*, Donzelli, Roma 1993 (sec. ed.), p. 5. Per una trattazione più ampia di queste tematiche cfr. Vivian I., «Il mio Sud. Una rivalutazione contemporanea nella filigrana dell'Erlebnis personale», in Cazzato L. (a cura di), *Orizzonti Sud*, Besa Editrice, Nardò (in corso di stampa).

5 Il riferimento è alla teorizzazione di Stuart Hall, cfr. «New Ethnicities», in Houston Baker et alii, eds, *Black British Cultural Studies. A Reader*, Chicago-London, Chicago University Press, 1996, pp. 163-72. Il tema importante della nuova lingua usata dagli scrittori dell'immigrazione risulta troppo complesso per poterlo affrontare in questa sede.

Valerio de Scarpis

Ciaran Carson, *Until, Before, After, Loughcrew Oldcastle, The Gallery Press, 2010, pp. 121.*

La raccolta di poesie di Ciaran Carson intitolata *Until, Before, After*, si presenta come un exploit virtuosistico di intensa espressione lirica, stemperata, il più delle volte, dall'affiorare di una delicata vena elegiaca. In essa Carson adotta un modulo ritmico in distici, ristretto e ostentatamente sincopato – dominato dal monosillabo – che tenacemente sostiene per la durata dell'intero volume. Tale marcato andamento prosodico crea contrappunti suggestivi con il procedere narrativo, mosso dal fraseggio nervoso e irregolare, improntato alla tematica tripartita dichiarata

nel titolo (*finché, prima, dopo*). Le fasi cronologiche adombrate nelle tre preposizioni paiono rapportarsi a un evento-discrimine, che scandisce il tempo della scrittura poetica, ma che resta tuttavia sfumato nella penombra dell'allusione e della metafora. Si tratta in realtà di un periodo di grave malattia esperito dal poeta nell'ambito familiare e di una perdita da lui intimamente sofferta. Non sarà fuori luogo richiamare a questo proposito la classica bipartizione nel *Canzoniere* di Petrarca tra componimenti "in vita" ed altri "in morte" di Laura, forse per Carson remoto spunto mnemonico. Ciò non stupirebbe, riflettendo che l'Autore è profondo conoscitore del Trecento italiano: gli si deve una esemplare e premiata traduzione dell'*Inferno* di Dante. Fin dalla prima sezione il tema della morte si affaccia deciso; liriche quali "At death's door", "I did not know he'd gone" ce lo confermano, come pure "An Airman sees" dalla seconda parte. Quest'ultima particolarmente suggestiva nell'immaginario riaccendersi di un'apprensione per i propri cari, dopo il trapasso nell'aldilà, metaforicamente reso dall'aviatore che vaga, isolato dalla perdita del contatto radio con la terra, «... as someone who / has passed over // to the unseen world / if such there be // sees what lies before / his loved ones yet // cannot speak / of what he sees».

Il lettore si trova continuamente obbligato a rincorrere il senso del testo mediante operazioni ermeneutiche di retroazione in un processo di ridefinizione semantica. Le frasi familiari, gli idiomi, vengono disarticolati dalla scansione dei versi e le singole parole acquistano inatteso rilievo prima che la loro collocazione sintattica ne restituisca pienamente il senso. Si tratta di una musica verbale fatta di

1 Khouma P., Pivetta O., *Io, venditore di elefanti*, Garzanti, Milano 1990.

2 La ricorrenza è stata recentemente celebrata nel convegno "Venti anni di letteratura della migrazione in Italia" svoltosi alla Biblioteca di Dergano-Bovisa, Milano, il 12.2.2011.

3 Cfr. Bugul K., *La pièce d'or*, UBU éditions, Paris 2006 (tr.it. *La moneta d'oro*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2006). Il romanzo della scrittrice senega-

contrappunti e tempi rubati, accelerazioni ed improvvise pause, cadenze e risoluzioni sospese; come nel caso seguente che merita citare per intero:

«The hinge / is what the door / depends on this // I know that / I will not // know until / I find a door // whose hinges / are so super- // naturally / oiled I breathe // these words / upon it // whereupon / it swings». Questo ermetico componimento, dal fraseggio incontenibile e dalla referenzialità sfuggente, attinge a una vena meditativa, pressoché metafisica, nella rappresentazione di quell'emblematico cardine d'uscio quale elemento esistenziale determinante. Sotto al senso figurale l'ambito semantico di riferimento potrebbe investire sia la sfera cognitiva, che quella etica, come pure quella creativa di natura letteraria. Forse si tratta di odierna metafora che ripropone il *topos* classico della forza persuasiva della parola poetica, vittoriosa sul tempo. Nella conclusione si coglie, tuttavia, una nota di inconsistente speranza, di vagheggiata illusione. Le figure della pliche – qui, ripresa paradossale («I know... will not know») – dell'eco speculare («breathe... these») e dell'omoteleuto («upon it... whereupon it») non fanno che incrementare l'allusività criptica del testo. Efficace la chiusa onomatopeica, tramite la parola conclusiva, che evoca un fruscio sordo nello spalancarsi della porta, unicamente sospinta dal soffio delle parole sussurrate.

Carson dichiara di essere continuamente alla ricerca del labile nesso tra parola ed esperienza. Traduce la molteplicità dell'esperienza nella sostanza fonica del suo versatile idioletto poetico: allitterazioni, assonanze, rime interne, enjambement ripetuti, ampie

orchestrazioni timbriche, sottili paronomasie, tutte contribuiscono alla seducente melodia verbale da lui suscitata in continuazione. Non a caso Carson sposa una competenza musicale di alto livello a quella letteraria. È autore, tra l'altro, di una *Pocket Guide to Irish Traditional Music* (pubblicata da Appletree Press nel 1986) che rappresenta un testo fondamentale di riferimento per la musica irlandese.

Inoltre, nella raccolta, il poeta accoglie una ulteriore sfida: ogni poesia reca al suo interno la parola che costituisce il titolo della sezione, in una ripetuta esplorazione di motivi, che è anche sapiente variazione sul tema generale, quello del tempo: tempo atteso, rimpianto, centellinato nel suo trascorrere, patito nelle sue inesorabili sottrazioni e lacerazioni.

Significativo esempio ne è la lirica seguente dalla sezione *Until* (in cui segnale, sottolineandoli, taluni sintagmi semanticamente non frazionabili): «A bell tolls / not before time / but dead on // yet reverberating / into the interval // before each next / fell stroke // a ghost / foreshadowing // the aftermath / of sound which runs // on continually / before until // its ever / receding horizon». Qui la percezione del flusso temporale è trasformata in impressione acustica prodotta dai rintocchi della campana. Con un procedimento che rasenta la sinestesia il Poeta avverte l'espandersi del tempo in un'eco che da un rintocco ne preannuncia tragicamente un altro senza mai giungere a conclusione. La lirica potrebbe considerarsi iconica nella rappresentazione formale del contrasto tra eventi acustici puntuali («dead on time») ed espandersi continuo dell'eco («sound running on before») reso

mediante il contrappunto tra fluidità sintattica (periodi estesi anche a tre versi consecutivi tramite enjambement) e controllata scansione metrica.

La varietà nell'*ethos* della raccolta abbraccia specimini di solare, estatica distensione, (come “All day long” oppure “Which cloud”: «Which cloud / I gazed at [...] billowing full sail / limned with silver // at its edges / before the clouds // of explosion boomed / from the horizon»), fino a includere espressioni di crudo, vitalistico realismo quali “But neither” (con la similitudine del coltello affilato che repentino affonda nella carne viva) o “As gunfire” che registra la disfatta di uno scontro fatale di Cavalleria dall'esito cruento, in un precipitare di teste mozze: «As gunfire / whips the air as whips whip // horses to / an onslaught // in the mire / bespattered riders // plunging headlong / until head // to head / heads roll».

Il motivo della musica ricorre spesso nell'ultima sezione del volume, presentandosi in varia forma in componimenti dai molteplici titoli rivelatori: “The next tune”, “Year after year”, “Time and”, “On a scale”, “Five bars”. Peraltro “The turn” è l'esempio più suggestivo di impiego del motivo della musica tradizionale irlandese, qui teso alla definizione di un mutevole rapporto interpersonale, forse sospinto dalla corrente, alla deriva. Il sostantivo del titolo, nella prassi esecutiva dei musicisti popolari d'Irlanda, indica una ripresa-variazione nel brano che viene eseguito. Il termine, nello specifico, si carica di riferimenti polisemici, come a denotare insondabili svolte esistenziali e conoscitive nell'arcana musica della vita umana: «[...] it is as one

// might turn / a tune another //
way and find what / one or other
// never knew the tune / beyond
the tune».

«The tune / beyond the tune», questo è, appunto, ciò che l'Autore ci disvela nell'intera raccolta di poesie: l'oscuro "motivo" ulteriore che trascende l'esperienza del familiare, tanto più facilmente orecchiabile. ■

David Newbold

Jon Gower, *Uncharted*, Gomer, Llandysul (Ceredigion) 2010, pp. 235.

.....

Uncharted began life as a response to a call for prose writing with an urban theme for the Welsh National Eisteddfod. The urban theme is there, in its portrayal of low life in Buenos Aires, Oakland California, and especially Cardiff, where it concludes. But this is anything but an exercise in cross-cultural comparison or a statement about globalization. It is the story of a woman put to rest in a boat made of paper and pushed out into the South Atlantic along the estuary of the River Plate. Escorted by unknown sea creatures, including a Pleistocene leviathan half a mile long, which surfaces for the first time in twenty years, and beneath the eye of a friendly but long-suffering albatross, immune to raging tempests and marauding whaling vessels, the boat carrying Flavia, lovingly constructed by Horacio, her partner in life and tango, wafts gently across the oceans of the world before drifting into port on the Western seaboard of the U.S. some nineteen months

later. But the body in the boat shows no sign of death; rather, the woman-who-sleeps (as she is called) seems to be breathing at the rate of one breath per day. She is between states. Science has no explanation. Religion steps in; Marina (as she is now known) is claimed across the world as a goddess, and a new religion is born.

So *Uncharted* owes a lot to magic realism (appropriately, since the boat which carries the narrative originates from Buenos Aires), and not a little to science fiction in its discussion of the woman who is the first observable specimen of life-in-death. But it is much more than a mish-mash of genres. It offers insights into the workings of the global media (Jon Gower is a former arts and media correspondent for BBC Wales) and reflections on the printed text, starting with the boat itself, made from crisscrossing pages of the *La Nacion*, *La Prensa*, and *Buenos Aires Herald* («like the higgledy-piggledy story of the city itself»). It offers the vision of a Canadian philanthrope whose idea is to provide the street urchins of Argentina with the world's great literature printed on recycled paper and bound in recycled cardboard. It takes us into the *Room of Ashes*, a museum of the world's books burned 'out of rage or outrage' which has become an ante-chamber for viewers queuing up to see the goddess, now housed on board the decommissioned ocean liner *Queen Elizabeth 2* (the former British Royal Family having grudgingly agreed to the deal).

As a result, *Uncharted* seems at times like a novel turned in upon itself, an apologia for Gower's own version of the canon (favourite burnt book: the *Buru Quartet*;

candidates for the Great Library of Argentina: Shakespeare, Calvino, Brodsky, Muldoon, Ted Hughes, Elias Canetti; Caradog Pritchard and Patrick White). Allusions, acknowledged or not, are everywhere: the *Rime of the Ancient Mariner*, *The Master and Margherita*, *The New York Trilogy*, and *The Life of Pi* are some of the most obvious, to this reviewer at least. But it also needs to be seen from a more local perspective – as a novel written in English by a Welshman, in Wales, and about Wales. In other words, as an example of Anglo-Welsh writing. With a difference; Gower (who read English at Cambridge) is mother tongue Welsh speaking, and *Uncharted* is his own rewriting of his novel *Dala'r Llanw* ("Catching the Tide"). This is the version which Gower took to the Eisteddfod in 2008 (and which ended up in second place to Mererid Hopwood's *O Ran – The accompanist*).

As such it is tempting to see, even in the first lines of the book, a lyricism and a surging forward movement reminiscent of the opening of Dylan Thomas's "Under Milk Wood":

Listen! Like a million small, slippery wet kisses on muddy shore and hard escarpment, on pebble beach and marshy reaches, the enormous river meets the land and sings to it, a song of life, water to earth (p. 7).

Listen. It is night moving in the streets, the processional salt slow musical wind in Coronation Street and Cockle Row, it is the grass growing on Llareggub Hill, dewfall, starfall, the sleep of birds in Milk Wood.

(*Under Milk Wood*)

Thomas's famous description of the small town of Llareggub («starless and bible-black») is echoed again in the "Bible-black" water of the ocean into which the sea monster disappears unseen as Flavia drifts past. The only Welsh writer in Gower's world canon mentioned above, Caradog Prichard, – like Gower, a Welsh speaking journalist – has also been compared to Thomas in his 1961 masterpiece, *Un Nos Ola Leuad* translated only in 1995 as *One Moonlit Night*.

But the Wales we reach at the end of the book, with Marina lying in state and feted «in a touching ceremony involving a massed choir with children from every school in the land», does not have much in common with the rural backwaters depicted in these works. It is Cardiff; not the showcase capital of post devolution Wales, but the seedy takeaways in Caroline Street, the hard-drinking pubs where the furniture is bolted to the floor to stop it from being used in brawls, and the sewers beneath the shopping area of Queen Street and St. Mary's Street where an unlikely entrepreneur by the name of Strimmer searches for rats to put into kebabs. It is also the scene of the first martyrdom in the name of Marina, the result of a pavement punch-up. Gower delights in the low-life description, but the narrative seems to lose its thrust in the fragments; until, in a timely rescue operation, the news breaks in the world's media – Marina has a worldly past, she has been identified as Flavia, she will have a proper place to lie, alongside Horacio, and Argentina will have a New Jerusalem on the River; and all this on the day that Wales embraces the new religion.

The lyrical mode returns, and we are given a more familiar picture of Wales, a nation of villages, green hills and puffin-haunted coastline, the backdrop to the final inexplicable phenomenon – shrines to Marina which start mysteriously start appearing across the country:

From Moelfre to Cwmrhydyceirw,
from Garnswllt to Penmaenmawr,
little shrines, mushrooming, in all
their frail and fragile architecture (p. 235).

The poetry is in the place names, linking languages as well as the four corners of the nation, and Gower does not forget a passing tribute to the great medieval master, Dafydd ap Gwilym, whose grave in central Wales is adorned with a shrine full of snowdrops. One of the most interesting aspects of *Uncharted* is that Gower felt the need to write it in the first place. After all, he had already written it in Welsh, inspired by a British Council trip to Argentina, and wanting to prove to himself that he knew his mother tongue well enough to take it with him to California (his wife's home town, and Flavia's first port of call, is Oakland). To rewrite in English offered a challenge. Gower addressed some of the criticisms made of *Dala'r Llanw*, which entailed rewriting the ending, but for the casual reader comparing the two books the most obvious difference is in the length; *Uncharted* has sprouted an extra fifty pages. So this is a rewriting, not a translation.

Gower is in good company, part of a growing band of Welsh writers who have chosen to rewrite in English – another recent example

is Fflur Dafydd's *Atyniad* (2006), rewritten as *Twenty Thousand Saints* (reviewed in *Il Tolomeo*, n. 12). This is a new departure for creative writing in Wales; up until the end of the last century, Welsh language writers, and Welsh authors writing in English, occupied two parallel universes, and, it seemed, never the twain would meet. But, as Gower himself points out, there is a new mood of "confident bilingualism", which comes perhaps from the relative stability of the Welsh language (a 2004 survey showed a slight increase in the percentage of Welsh speakers over the 2001 census figures), and institutions such as the Welsh language media and Welsh medium education. So English is no longer an immediate threat to the survival of Welsh; rather, it offers writers «two bites at the cherry», «a chance to revise, winnow or expand» as Gower puts it. Behind it all, linking the two languages, is a new idea of Welsh nationhood itself.

Uncharted gives us a whimsical glimpse into the future of republican Wales. The first step is to liquidate the British royal family, victims of the Marina cult:

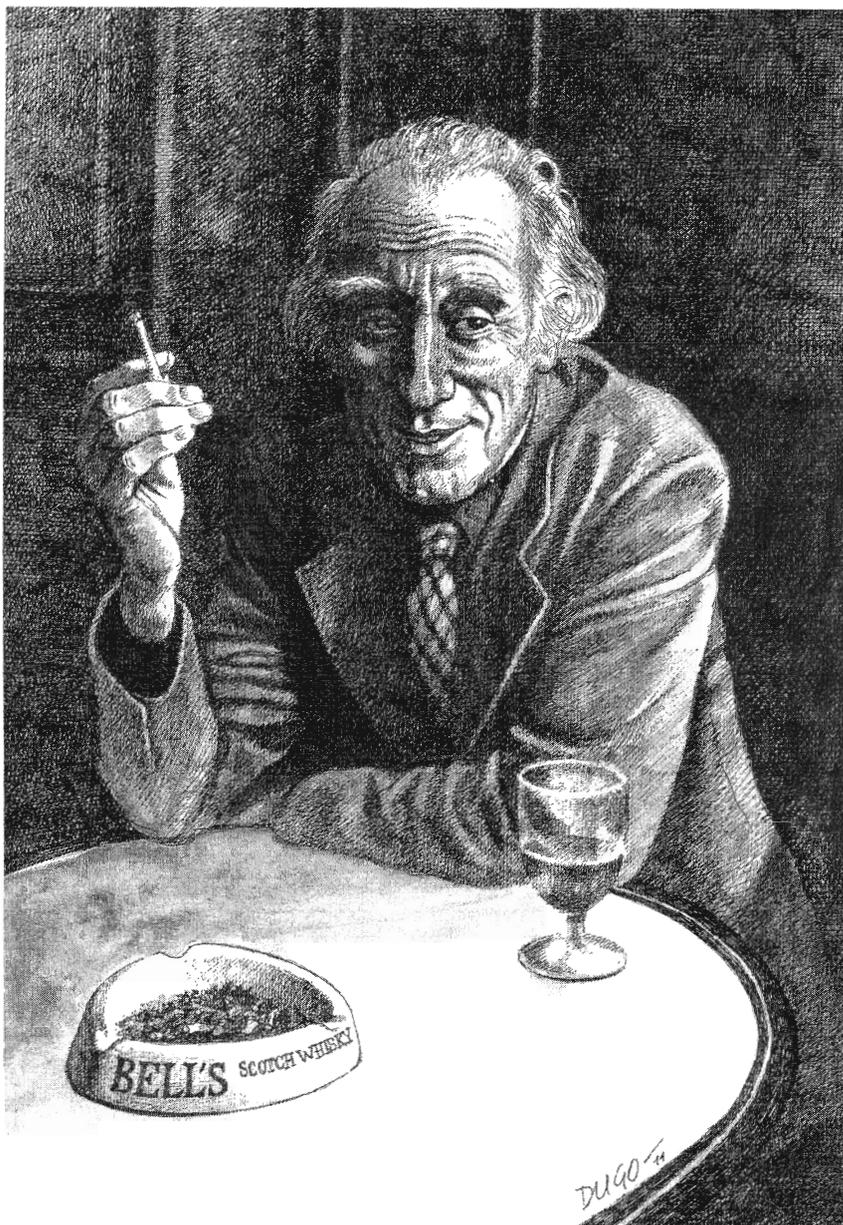
Now that they were confined to their only palace at Balmoral, and Republican anger at their profligacy and arrogance had resulted in them losing their salaries from the public purse, the changing of the name of the ship was just the latest insult. For as a new religion built up around the woman, taking root in the United Kingdom as in so many countries, the King saw his role as Head of the Church dwindle and diminish, and eventually he had to abdicate his throne. The Royal Family could afford to employ only a handful of servants,

Io sotto io, mi erigo un cumulo di io,
Infilzati sul tempo, e con mano metafisica

Innalzo la fattoria come un coperchio
e vedo

Fattoria dentro fattoria e, nel centro, io.

L'entusiasmo di Heaney era non solo quello di uno che poi sarebbe diventato grande amico di MacCaig, ma d'un estimatore di riguardo della fantasia incredibile d'un poeta che, all'interno delle regole classiche di *integritas*, *consonantia* e *claritas* – categorie usate ancora da Heaney per MacCaig – sapeva giocare con la surrealtà delle metafore degli Apocalittici e i sillogismi dei nuovi stilemi riplasmati per la sua poetica dagli anni Cinquanta. Non è facile vivere senza la potenza di un tale poeta, e penso che la nazione tutta ne faccia difficilmente a meno, e ne senta una mancanza del tutto differente da quella personale di ogni singolo lettore. Eppure, Andrew Greig nel suo recente libro intitolato *At the Loch of the Green Corrie* fa sentire sia l'aspetto personale che pubblico di una tale assenza. Oggi ne scrivo perché vedendo il film scaturito da quel libro, *Fishing for Poetry*, diretto da Douglas Eadie (con Billy Connolly, Aly Bain, e Andrew Greig), e discutendo con Andrew Greig della sua esperienza, ho con stupore rivissuto alcuni momenti della mia stessa storia, che è la sua storia, ma anche la storia di ciò che tanti in Scozia hanno provato leggendo MacCaig tra gli anni Cinquanta e il 1996, l'anno della sua scomparsa. Ma andiamo per ordine, e vediamo quali eventi e quante emozioni Greig mette in gioco in questo libro che Alexander MacCall Smith definisce un «libro delizioso, di quelli ai quali si vuole tornare più e più volte, raro come è raro il whiskey al



Ritratto di Norman MacCaig, china su carta - Franco Dugo, 2011

malto, pungente, torbato e dal gusto particolare: ti fa pensare a cose grandi e importanti». MacCaig passava le estati nel Sutherland, nella regione di Assynt, tra i paesini di Lochinver e Achmelvich, dove poteva andare a pesca, camminare, frequentare l'unico pub del luogo, chiacchiere con persone che non avevano né la grandezza né la pedanteria di qualcuno degli intellettuali di

Edimburgo. Era il contatto con quell'ambiente unico e stupefacente che lo riempiva d'idee per le sue poesie, anche se lo stesso poeta insisteva nel dire, soprattutto nelle interviste, che non scriveva mai un rigo durante quelle estati. Erano la luce, il rapido passare delle nuvole, i monti e i sentieri a ispirarlo tacitamente, accompagnandolo dentro gli inverni cittadini. E poi, la passione per la pesca, la sfida

nello stanare la preda nei laghi più remoti tra i monti, come si fa quando si stana una metafora giusta dal pozzo del linguaggio. È ancora Seamus Heaney a coglierlo in questa sua occupazione, e lo vede come un mago che inventa trucchi degni del migliore degli illusionisti: «Norman è un gran pescatore, un maestro del lancio, del filo che fa da richiamo. E l'arte del pescatore – che è, dopotutto, l'arte dell'approccio obliquo – è pure contenuta nella sua poesia. Egli riesce sempre a far affiorare qualcosa da un soggetto e lo fa saltare oltre se stesso. C'è un'allegria metaforica nella sua opera, eppure alla fine ciò che questo dono volubile celebra è la stabilità e la verità del mondo».

Nella sua ultima visita a Norman MacCaig, che Greig racconta quale preambolo al suo libro, si sentì dire che sarebbe stato un piacere se fosse andato per lui a pescare nel lago del Green Corrie, là tra le valli sotto il Sulven. Greig notò negli occhi del poeta ormai vecchio la luce di quei luoghi dove mai più sarebbe tornato, causa la vecchiaia e la malattia degli ultimi anni. MacCaig sarebbe morto da lì a un mese, e l'idea di poter pescare per MacCaig dà inizio a un viaggio verso una nuova avventura, di quelle che Greig era riuscito a immortalare in libri come quelli scritti sulle sue missioni sull'Himalaya, *Summit Fever* (1985) e *Kingdom of Experience* (1986). Il libro è così, in parte, il resoconto del viaggio con due amici, Andy e Peter, nelle Highlands, nel paesaggio di MacCaig, come ormai sembra essere nota, alla maggior parte dei suoi visitatori, quella parte del Sutherland. Eppure, il libro non è solo un taccuino di viaggio: capitoli narrati al presente ("Cast") si alternano a capitoli che fungono da veri e propri flash back tempo-

rali ("Retrieve"), che vanno non solo indietro nel tempo, all'inizio dell'amicizia di Greig con MacCaig, ma anche alle sue amicizie giovanili, ai suoi amori riusciti e meno riusciti, alle sue avventure sia in luoghi desertici sia nelle metropoli del mondo, al passato geologico e umano delle Highlands, ai dettagli sullo stesso MacCaig, ai suoi amici, ecc. Così, la presente e le passate avventure tra i monti della Scozia, non diventano mai un nuovo approccio romantico alle bellezze della natura: qui, tra la solitudine dei monti del silenzio, Greig re-impara a respirare con se stesso, e con gli amici che ha giornalmente al fianco e con quelli che porta dentro di sé, tra scalate sotto la pioggia, lanci in cerca del pesce giusto, cucina al campo, libri letti e riletti alla luce della luna o d'una lampada, poesie ricordate e recitate. Come quella che parla della tragedia che dall'Ottocento colpì tutte le Highlands, una tragedia che va sotto il nome di Clearances: "A Man in Assynt" è forse l'unica poesia "politica" di MacCaig, eppure questa mette in gioco non solo la tragedia della smobilitazione della popolazione rurale delle Highlands, ma anche l'evoluzione geologica di quella terra, interrogandosi sul rapporto tra uomo e Natura, e lo scontro-dialogo con l'Altro da sé. L'attitudine ambigua di MacCaig, e di Greig in questo libro, è quella che naturalmente ogni poeta assume nei confronti delle due teorie opposte sul linguaggio e sulla metafora: lingua come unità e lingua come disgiunzione, una che esprime il processo unificante per la comprensione umana e l'altra una dichiarazione d'indifferenza. La lingua, e i pensieri dentro quella, ci ricordano sempre della nostra distanza dal significato primario del mondo esteriore,

anche quando quella ci aiuta ad avvicinarci alla cosità d'una pietra o d'un fiore:

Altitudine 600 m

Il fiore, a sua insaputa,
era detto corniolo nano.
Lo scoprii dopo qualche indagine.

Ricordo ora il nome
ma ho dimenticato il fiore.

– Che maledizione la cultura!
E l'avidità della conoscenza! –
Dovrei contornare di nuovo
il Lago del Red Corrie
fino al lago del Green Corrie
per scoprire ciò che non sa il suo
nome,
per scoprire ciò che persino non sa
che è un fiore.

E credendo nelle corrispondenze
rifuggo dalla moltitudine delle mie
stagioni
da chiunque contorni lo spazio in-
commensurabile
per scoprire a che assomiglio, questa
cosa dimenticata
a cui un giorno diede un nome.

Alla fine del quarto giorno di viaggio, pesca ed escursione, il libro di Greig sarebbe concluso. In realtà, l'ultima parte di questo percorso dentro e fuori del sé riattacca con una nuova sezione intitolata "A Late Return: Autumn 2008", un vero e proprio resoconto dell'ennesima avventura in cui l'autore si cimenta davvero con se stesso, in tutti i sensi. È questo il classico viaggio in solitaria, ancora al lago del Green Corrie, dove nell'escursione precedente Greig aveva fallito nella cattura del simbolico pesce per MacCaig. Se in precedenza la compagnia dei suoi amici, per quanto deliziosa e importante, non

gli ha permesso di riconciliarsi, fino in fondo, con i suoi fantasmi, è in quest'ultima parte che Greig riesce, forse al meglio, a rispondere alla domanda un tempo postagli dall'altro grande bardo di Scozia, Sorley Maclean: "Chi è la tua gente?". Si tratta di un capitolo toccante, in cui gli amici del cuore di MacCaig, A.K. MacLeod, Charlie Ross e Norman MacAskill, trovano un dialogo a distanza con Sorley Maclean ed Edwin Morgan, il primo poeta laureato di Scozia, per poi cedere terreno ai ricordi di Greig stesso sulla sua vita, e il suo amore per Lesley, e farci pensare con una certa lentezza e profondità a cosa significhi il ricordo, i sentimenti e il rispetto per gli altri (umani), e quanto tutti noi non facciamo altro che occupare una minuscola quanto essenziale nicchia preziosa dell'universo. Ecco la conclusione, massimamente poetica, di un percorso unico dentro la commozione suscitata dalla vita e dalla scrittura d'un bardo scozzese che ha saputo, per noi, rivivere i percorsi non solo della sua gente ma di ogni essere umano che sappia confrontarsi con un interrogativo filosofico diretto al nostro esistere:

Il Lago del Green Corrie
(per Norman MacCaig)

Arrivammo a conoscerlo, un poco.

Si tenne i suoi pesci migliori al sicuro sotto acqua vetrosa, dietro l'argenteo scenario delle nuvole d'un giorno lunghissimo.

Abbiamo lanciato e recuperato accanto a quello specchio finché il Green Corrie non ha riflettuto soltanto tre corpi di luce, che empiono e svuotano se stessi. Quel posto ci ha allamato al cuore.

Fummo portati a terra e di nuovo rilasciati.

Ora qualcosa di noi reclina tra quelle colline e la risatina delle sue acque fluisce nel mondo.

ALTRE LETTURE E VISIONI

MACCAIG N., *Collected Poems*, Chatto & Windus, London 1990.

MACCAIG N., *L'equilibrista*, cura e traduzione di Marco Fazzini, con un'introduzione di Seamus Heaney e una nota di Valerie Gillies, Stamperia dell'Arancio, Grottamare 1995.

WATSON R., *The Poetry of Norman MacCaig*, Association for Scottish Literary Studies, Aberdeen 1989.

HENDRY J., ROSS R. (eds.), *Norman MacCaig: Critical Essays*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1990.

MCCNEILL M., *Norman MacCaig*, Mercat Press, Edinburgh 1996.

FAZZINI M., *Crossings: Essays on Contemporary Scottish Poetry and Hybridity*, Supernova, Venezia 2000.

Fishing for Poetry (BBC Movie), directed by DOUGLAS EADIE, featuring Andrew Greig, Billy Connolly and Aly Bain, 2010. ■

Marco Fazzini

Paul Muldoon, Poesie
(a cura di Luca Gurneri)
Milano: Mondadori, 2008.

Paul Muldoon, Sabbia
(traduzione di Giovanni Pillonca)
Parma: Guanda, 2009.

.....

L'universo poetico che ospita una placenta e la vede come un paraca-

dute, o cavalle infuriate come amache di pelle, un fiume come tappeto rosso, colline dormienti come un'anaconda dopo un pasto pesante, e falene come medaglie date ai coraggiosi, è un mondo che merita almeno l'aggettivo di "imprevedibile", o quantomeno di "strano". Paul Muldoon che, fin dal primo libro, *New Weather*, pubblicato nel 1973 all'età di ventidue anni, diretta e naturale conseguenza della frequentazione assidua di quella piccola società di letterati e poeti che si era ricostituita attorno allo spirito organizzativo di Philip Hobsbaum, con personalità locali della statura di Seamus Heaney, Michael Longley e, tra gli altri, Michael Allen, è sempre stato un ventriloquo eccellente. Dedito a quella pratica che potremmo definire post-moderna, non ha disdegnato di assumere e mettere in gioco una varietà di voci che lo hanno spesso portato ai limiti del funambolismo linguistico e intellettuale. Di certo il gusto per il "conceit", o per il "wit" metafisico, che gli ha fatto amare negli anni tanto Michael Drayton e John Donne quanto T.S. Eliot, ma anche Robert Frost e Craig Raine, lo rendono uno sperimentatore d'eccezione. È vero che in una delle sue prime interviste si trovò a confessare che uno dei suoi doveri principali come scrittore era stato quello di scrivere ciò che stava proprio di fronte a lui, o proprio dietro le sue spalle – leggi: la sua terra natale, e la sua contea specifica in Irlanda – eppure, egli ha fatto questo sempre con il gusto per lo scarto metaforico, le ardite analogie logico-sintattiche e un melange chandleriano di sequenze quasi cinematografiche. Nonostante si riferisca a quel territorio prospiciente The Moy, che continua a riaffiorare in molte delle sue poesie, terra che diventa il pretesto per leggere l'intero mondo,

l'Irlanda che nostalgicamente egli richiama per dire del suo ambiente natale diventa sempre qualcosa d'altro. La tecnica l'aveva già sperimentata Seamus Heaney, suo tutor alla Queen's University di Belfast, amico e mentore, per il quale l'*omphalos* era strategia per dire tutta una poetica non solo personale, ma che abbraccia l'isola tutta.

Fu proprio Heaney a pubblicare in rivista i primi testi del giovane Muldoon, che al tempo frequentava il gaelico più che l'inglese, anche se si rese conto presto che la lingua della sua Irlanda doveva soccombere per lasciare spazio ai funambolismi in inglese che poi lo hanno reso famoso, con quella mistura tutta sua che fa d'ogni singolo testo «un piccolo mondo in sé». «Sono interessato», continua Muldoon, «alla narrazione, alle storie, e alla scrittura quasi di un romanzo dentro una poesia. Mi piace pensare che una società intera stia informando i versi di una poesia, e che ogni dettaglio sia accurato. Mi piace anche usare vari personaggi, per presentare differenti visuali sul mondo».¹

Di recente pubblicazione in Italia sono due libri che rendono giustizia al grande irlandese, riuscendo a coprire più o meno tutta la sua produzione maggiore: *Poesie* (uscito per Mondadori nel 2008, e curato da Luca Guerner) e *Sabbia* (uscito per Guanda nel 2009, e curato da Giovanni Pillonca) lasciano fuori dalla scelta solo il recentissimo *Horse Latitudes* del 2006, un libro probabilmente arrivato dopo che i curatori avevano già deciso il loro campo d'azione, e di traduzione. Paul Muldoon non è di quei poeti che si possano tradurre alla leggera, come d'altronde tutti i grandi poeti, e non è poeta che lasci al traduttore tanti successi, visti i giochi di parole, i riferimenti dotti e meno dotti, le ambiguità sottese quasi

ad ogni verso, le rime intrecciate dentro quartine, sonetti, e terzine al fulmicotone, allitterazioni alla maniera anglosassone, terze rime e sestine costruite su assonanze e mezze rime piuttosto che su rime giuste. Eppure, i meriti di questi libri sono evidenti, e anche il lavoro sui testi, una pena traduttiva che Guerner riassume dicendo come «la misuratissima ambizione di queste traduzioni è di stare dentro nel migliore dei modi possibili a quella pratica di mediazione e di incontro che del tradurre dovrebbe costituire i numi tutelari»². Facendo ricorso ad una metafora caproniana, si potrebbe arrivare a dire che per questo tipo di poesia vale la regola che la capacità di tradurla non appartiene al traduttore ma al poeta originale, che “investe” il traduttore e sveglia in lui una parte dormiente, “notturna”, così da spingerlo a fungere quasi da “interprete” musicale e trascrivere per violino quanto è stato scritto per flauto, vedendosi «quindi costretto a risolvere o a cercar di risolvere certi passi o effetti tipicamente flautistici con altri tipicamente violinistici, e questo proprio per non tradire l'idea del musicale originale attraverso l'ineliminabile differenza dei timbri e delle relative risonanze»³. Si leggano a questo proposito due brevi frammenti a firma di Guerner e Pillonca:

Avevo aspettato in fila l'autobus che attraversa la città
quando un potente scroscio
fece del marciapiede un torrente in piena.

E benché contenesse solo la primissima vaga idea di questa poesia, sapevo che non osavo
mettere giù la valigetta
e smanacciare la tasca alla ricerca di un obolo-

per paura che strisciasse dentro a una conduttura
e puntasse lungo l'East River
verso il mare. E qui intendo il mare
“aperto”.

(trad. Luca Guerner)

Probabilmente Bap, che sotterrò due zangole
come urne funerarie a zigzag
tra i pali di un cancello,
voleva ora punirmi
perché avevo usato confutare
il mito della vena madre.

(trad. Giovanni Pillonca)

Snodandosi da *New Weather* (1973) a *Mules* (1977), da *Why Brownlee Left* (1980) a *Quoof* (1983), da *Meeting the British* (1987) a *Madoc* (1990), e ancora da *The Annals of Chile* (1994) a *Hay* (1998) e *Moy Sand and Gravel* (2002), il volume mondadoriano è un'intensa cavalcata attraverso alcune delle poesie più memorabili di Muldoon. Tra queste “Mules” (Muli) in cui il poeta presenta la sua personalissima teoria dell’“ibridazione”, poi ripresa in “The Mixed Marriage” (Il matrimonio misto), quindi “Immram” a metà strada tra epica pseudo-autobiografica e romanzo postmoderno, “Meeting the British” (Incontrando i britannici) che riscrive a suo modo una delle storiche poesie di Heaney (“Act of Union”, Atto d'unione) sull'incontro dei colonizzatori britannici (ma qui anche francesi) in regioni straniere (qui irlandesi e indiani d'America patiscono un trait d'union assai efficace), e ancora “Cauliflowers” (Cavolfiori) in cui s'uniscono memoria e fantasia, mettendo in gioco un “innesto genetico” che, come in “Mules”, circuita una progressione

di associazioni parzialmente autobiografiche, storiche e letterarie, rasentando il nonsense ossessivo. Ian Gregson già diversi anni fa ravvisava in Muldoon quella particolare bravura che infonde alle poesie dell'irlandese «irrequietezza nella forma di una instabilità cosciente, un rifiuto di spiegazione e rivelazione, e un amore per l'inspiegato e l'inspiegabile»⁴. L'unico neo di questo libro è che la splendida elegia per la madre di Muldoon, "Yarrow" (Achillea), e il suggestivo quanto onirico "7, Middagh Street", in cui il poeta intesse un improbabile quanto suggestivo dialogo con Louis MacNeice, Salvador Dali e W.H. Auden, abbiano subito evidenti tagli nel corso dell'antologizzazione.

Sabbia è invece la traduzione integrale di *Moy Sand and Gravel*, il libro che si è aggiudicato il Premio Pulitzer nel 2003, un tour de force che non poteva non attrarre la curiosità di un attento poeta italiano, quel Valerio Magrelli che di certo lo ha in simpatia per una certa rispondenza diretta con la sua stessa strategia scritturale, quella che definisce «rara sapienza compositiva, capace di tradursi, oltre che nel ricorso a forme chiuse, in un vertiginoso, virtuosistico impiego della rima»⁵. La contaminazione di voci qui è ancora protagonista, soprattutto nelle elegie "Home-sickness", scritta per i genitori, e "At The Sign of the Black Horse, September 1999", sulla quale Giovanni Pilonca nota giustamente: «Attraverso questa riflessione, nel raggio visuale del poeta entra l'atroce storia del secolo che sta per chiudersi al momento della composizione. Ma non solo: oltre alle

vittime della Shoah, si materializzano, infatti, nei versi anche quelle di altre catastrofi della storia, altri fantasmi, legati al luogo di residenza del poeta, vale a dire gli sterminatori irlandesi che tra il 1830 e il 1842 morirono scavando il Raritan Canal nel New Jersey. Giovani in fuga dalla sequela di carestie ricorrenti in patria...»⁶. E, infine, quale scarto ulteriore verso la pluralità di voci, Muldoon si muove verso il campo intrigante della traduzione e della riscrittura, traghettando a suo modo le intuizioni di Valéry, Orazio e Montale, traducendo dell'italiano, non a caso, quel testo in cui la sinuosità e la sfuggevolezza dell'"Anquilla" si fa referente e metafora d'una intera poetica, come era già successo ad un altro grande della cintura gaelica, il poeta laureato di Scozia, il post-moderno Edwin Morgan, recentemente scomparso.

Lunga la lista dei premi ricevuti da Muldoon nel corso della sua carriera che si avvicina ormai ai quarant'anni di scrittura. Si ricordino, tra gli altri: il T.S. Eliot Prize nel 1994; l'American Academy of Arts and Letters Award in Literature nel 1996; l'Irish Times Poetry Prize nel 1997; il Pulitzer Prize nel 2003; lo Shakespeare Prize nel 2004; l'Aspen Prize for Poetry nel 2005; lo European Prize for Poetry nel 2006, ecc. Del tutto condivisibile, quindi, la scelta di tributare volumi così prestigiosi ad un autore che, anche se appena sessantenne, esce fuori, e giustamente, come uno dei grandi del panorama mondiale, uno di quei protagonisti ai quali la grande editoria italiana ha dato l'assenso per il penoso "servizio" sia della traduzione

che della pubblicazione, in tempi grami per la poesia, una traduzione che serva non solo il poeta e la sua statura, ma i lettori tutti (leggi: non accademici, non fini conoscitori della lingua straniera, non cercatori di libri di nicchia) che in nessun altro modo avrebbero potuto accedere ad un tesoro di così intensa e pesante preziosità. Questa procedura la si auspicherebbe per tanti altri che, da varie lingue, non hanno ancora ricevuto un simile riconoscimento, pur meritandolo. Qualche nome? Eugénio De Andrade e Manuel Alegre (Portogallo); Norman MacCaig, Douglas Dunn e Don Paterson (Scozia); Richard Murphy e Michael Longley (Irlanda); Patrick Cullinan e Douglas Livingstone (Sud Africa); Chris Wallace-Crabbe e Peter Porter (Australia); G. Elliott Clarke e Margaret Atwood (Canada); Linton Kwesi Johnson (Inghilterra) e, infine, Robert Pinsky (USA). Buon lavoro a traduttori ed editori! ■

1 Haffenden J., *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden*, Faber and Faber, London 1981, p. 133.

2 Gueneri L., «Camminando sull'aria con Paul Muldoon», in Paul Muldoon, *Poesie*, Mondadori, Milano 2008, p. 406.

3 Caproni G., «Divagazione sul tradurre», in *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996, p. 64.

4 Gregson I., «"The Best of Both Worlds": The Hybrid Constructions of Paul Muldoon», in *Contemporary Poetry and Postmodernism*, Macmillan, London 1996, p. 43.

5 Magrelli V., «Nota in risvolto di bandella», in *Sabbia*, Guanda, Parma 2009.

6 Pilonca G., «Un disdegno assoluto per ogni frontiera», in Muldoon P., *Sabbia*, Guanda, Parma 2009, pp. 15-16.

india e pakistan



Esterino Adami

Rana Dasgupta, *Solo*, London, Fourth Estate, 2009, pp. 357.

.....

Sulla quarta di copertina di questo inusuale romanzo compare un breve commento di Salman Rushdie: «A novel of exceptional, astonishing strangeness, *Solo* confirms Rana Dasgupta as the most unexpected and original Indian writer of his generation». Ed è infatti il tono postmoderno, onirico, sfuggente che caratterizza il testo di Rana Dasgupta, giovane autore la cui formazione si è articolata fra Inghilterra, Francia e Stati Uniti. Dopo l'esordio nel 2005 con *Tokyo Cancelled*, lo scrittore, ora residente a Delhi, esplora le pieghe della storia del ventesimo secolo, con un senso di ricongiungimento fra passato e futuro, così che quando uno dei suoi personaggi attraverso il centro di New York vede «the skyscrapers, which were old and scaled like a prehistoric fish. *Ichthyosaur*, he thought» (p. 266). Lo stile narrativo più che essere reminiscenze di ricordi di realismo magico caro alla tradizione post-coloniale pare attingere a scrittori

postmoderni recenti, come per esempio Peter Høeg con il suo *La storia dei sogni danesi*, ed è forse da collocare nel senso profondo della transmodernità, in cui il nucleo dell'identità individuale si frantuma e si ricostruisce in maniera poliforme, come un terreno su cui prima non c'è nulla se non povere coltivazioni, poi diventa un sito industriale che si proietta sul futuro e infine cade in un vortice di decadenza e abbandono. Ma le metafore che Dasgupta abilmente usa sono scarne, grigie, e fredde, non descrittive, ma piuttosto evocative, e indagano un senso di lacerazione e sconforto nelle vite fallite dei vari personaggi.

Gli intrecci narrativi del romanzo riconducono al protagonista Ulrich, nato a Sofia un centinaio di anni or sono, «the man is called Ulrich. The absurdity of this name can be blamed on his father, who had a love affair with all things German» (p. 9). Si tratta di un uomo con una grande passione per la chimica, quella scienza della combinazione degli elementi, della trasformazione dei materiali, quasi un'eco dell'abilità dello scrittore nel manipolare le parole e le idee per creare arte e significato. Le vicende di Ulrich riflettono anche la

storia di una parte di Europa, partendo dalla Bulgaria degli inizi del novecento quale terra di confine con l'impero turco e zona di scambi culturali e umani, per poi evocare immagini della Germania della prima metà del novecento o della Russia sovietica. È il peso della storia, con il crollo della monarchia bulgara, il vigore della rivoluzione, gli sconvolgimenti sociali, le persecuzioni del regime comunista – come nel caso di Elizavieta, la madre di Ulrich, ritornata dall'inferno dei campi di reclusione, devastata e svuotata di tutto – e poi di nuovo, con movimento circolare, un altro collasso, quello del sistema sovietico, e una grande manifestazione di perdita, decadenza, smarrimento nel teatro del mondo globalizzato, ma anche di rimodellamento: «Bulgaria became Asiatic again, as it had been when Ulrich was born» (p. 161). Il libro è diviso in "Movements": la prima sezione è intitolata "Life" e si compone di sotto-sezioni il cui titolo è un rimando di natura chimica ("Magnesium", "Carbon", "Barium" e altri ancora), proprio perché questa disciplina segna l'evolversi della storia di Ulrich, come quando «Bulgaria had become a chemical state: in the streets, there were posters

of the nation's chemical factories smoking in formation» (p. 119). La seconda parte ("Second Movement") è definita "Daydreams" e sintetizza l'atmosfera irrealistica e diafana dell'esperienza non mediata da filtri razionali.

Oltre al vetusto Ulrich, vi sono altri personaggi che intersecano vicendevolmente i propri destini nel mondo sfocato e criptico creato da Dasgupta, come Khatuna, la cui madre «claims descent from one of Georgia's ancient royal family and has been known to sign "Princess" before her name» (p. 195), e il fratello Irakli che diventerà poi poeta malinconico e umorale, vivendo «among visions, which come to him just like memories of the womb return sometimes before sleep» (p. 294). Le vite dei due sono estremamente diverse – Khatuna sarà l'amante di un ricco malavitoso che si fa strada sulle macerie del sistema comunista a Tbilisi, mentre il ragazzo condurrà una vita miseramente bohemien – ma saranno sempre unite da un legame profondo visto che Irakli «fancied she was another half of himself, carelessly separated before birth, and he plotted how they would be joined again» (p. 198). Completa questa galleria postmoderna di volti il musicista Boris, violinista virtuoso che emerge da un passato derelitto per approdare al mondo della grande distribuzione musicale in America, creatore di musica che incanta il mondo: «Boris shone as he played, and all the people in that room were filled with new kinds of desire. They wanted to follow him through his hole in the sky. They tugged at him with infantile dependence. They coveted the perfection of his body's sway. [...] They became wet with their own saliva: for he was unattainable, and his absence crept into

their mouths. They understood the cannibal's dream» (p. 279).

Al passaggio dei secoli, dopo lo scoccare della mezzanotte del 31 dicembre 1999, vi sono più domande che risposte alla soglia di una nuova epoca, come se i personaggi fossero prigionieri in una paralisi collettiva di tante storie interrotte, con sogni, speranze e pensieri incompleti. Irakli ricorda come le melanzane che stanno mangiando provengono dal secolo precedente, essendo state conservate in un frigorifero attraverso un processo criogenico. La fragilità del poeta è anche la voce di più generazioni che non hanno saputo trovare una collocazione nella storia e nella società: «"I feel weightless in this new time", declared Irakli. "I love this emptiness. We have no idea what twenty-first-century music sounds like, because we have never heard it"» (p. 235). La stessa sensazione di disorientamento permane anche dopo la dislocazione diasporica in America, e si ammanta di toni metanarrativi quando Irakli descrive a Boris, divenuto nel frattempo sua importante fonte di ispirazione intellettuale, alcuni edifici di New York: «There's a tower where ten thousand Africans live. It's not far from here. People from Senegal on one floor, Nigerian on the next. Some are legal, some are illegal; they've come to supply the city's cravings for luxury handbags and DVDs. Can you imagine the stories in a tower like that – the friendships, the conflicts, the journeys people have taken just to get there? I tell you: no one is writing the real novels of our age. There must be more in that tower than in Tolstoy and Balzac together» (p. 316).

Il riferimento letterario pare ricordare un'evocazione de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Kunderrà, mentre la trama non si piega

a uno sviluppo testuale lineare né risulta addomesticata a una caratterizzazione fissa, ma al contrario ingloba, fagocita, suggerisce, cancella o fa resuscitare altre storie, forgiando una catena ininterrotta di narrazioni, di continuità verbale, di nuove tradizioni.

Il romanzo ha ottenuto nel 2010 il Commonwealth Book's Prize (Best Book Winner) ed è disponibile nella traduzione italiana a cura di Silvia Rota Sperti, per i tipi di Feltrinelli (2011).■

Esterino Adami

Githa Hariharan, *Fugitive Histories*, New Delhi, Penguin Viking, 2009, pp. 244.

La memoria, con il suo intricato gioco di rimandi e sovrapposizioni, è al centro del nuovo romanzo di Githa Hariharan. Partendo da una narrazione familiare – la vedova Mala si confronta con i fantasmi del passato e il ricordo del marito, il musulmano Asad – il testo muove poi ad altri punti di vista, in particolare declinati al femminile attraverso il personaggio della figlia della coppia, Sara, autrice di documentari e decisa a evidenziare i contrasti della società indiana, scissa fra lotte inter-religiose, discriminazioni di genere e forti disuguaglianze sociali. La scrittura della Hariharan quindi condensa diversi filoni tematici, dall'orbita culturale dell'identità indiana al peso della storia e della memoria, ai confini che dividono famiglie, persone, ricordi, ed emerge per la forza della denuncia contro i soprusi, le angherie, le esclusioni. Mala è il primo esempio di perso-

naggio che rifiuta etichette e costrizioni, soprattutto in seguito alla sua scelta di sposare Asad, pittore e disegnatore musulmano, che le permette di spezzare la barriera delle contrapposizioni religiose. Mentre la famiglia della donna trova scandalosa e vergognosa la sua decisione, tanto da ribattezzare l'uomo «the barbarian» (p. 76), vengono prese misure per ridurre al minimo questo rapporto scandaloso, al fine di evitare «polluting accidents. The cook has been instructed to serve Asad's food on a white enamel plate, not the usual stainless ones» (p. 76). La felice unione dei due, in realtà, livella il senso degli antagonismi di carattere religioso-identitario secondo l'autrice, riscoprendo il senso umano dell'esistenza, il confrontarsi e il condividere il quotidiano, i sogni, le paure, soprattutto quelle più sottili, come quando Asad deve combattere con lo spettro della malattia e della sofferenza del corpo. Dai chiaroscuri della memoria, il romanzo procede poi focalizzandosi sull'attività di autrice di documentari di Sara, la quale intende realizzare alcuni servizi sulle violenze hindu perpetrate contro le comunità mussulmane a Delhi, Ahmedabad e Mumbai nel 2002. La ragazza si reca ad Ahmedabad, dove deve attraversare una sorta di confine, di linea d'ombra, mentre la sua accompagnatrice le descrive le partizioni geografiche e spaziali come barriere di divisione fra comunità e culture: «“They call this a border”, Nina tells Sara as they cross a highway, reach an area that is a bizarre mix of bungalows, short and tall buildings, many hovels; too many hovels. “And some call this area mini Pakistan”» (p. 110). La figlia di Mala si trova di conseguenza ad affrontare attraversamenti di luoghi, di confini,

ma anche di sentimenti e dolori, soprattutto quanto apprende della violenza inaudita che si scaglia sulle donne musulmane, dell'indifferenza generale al peso del dolore, dello sconvolgimento della vita, offesa nel corpo e nello spirito. Il compito di Sara nel raccogliere informazioni per il suo documentario è quello di denunciare le prepotenze e i massacri, l'ipocrisia e la ferocia che contraddistinguono alcune fasce della complessa società indiana, e allo stesso tempo dare voce alle donne musulmane rese mute dalla violenza folle del *communalism* che azzerava il senso di umanità delle persone: «It's strange, this learning to hate. It swells you with a smoky poisonous gas till you're bloated, you're shapeless. You're no longer a person. Both the hated and the hater are no longer real people» (p. 165). Yasmin, la ragazza che sogna un futuro sereno fatto di istruzione e rinascita, e piange il fratello disperso, introduce Sara nel gruppo delle donne che rammentano intensamente il fardello della violenza fisica e psicologica. La loro narrazione, quasi una nenia carica di echi di sciagura e morte («they had swords, pipes, hockey sticks, soda-lemon bottles, saffron flags, all kinds of sharp weapons. They had petrol bombs and gas cylinders», p. 158), diventa un triste atto di *storytelling*, un ricordo da perpetrare non tanto per inseguire lo spirito della nemesi, quanto piuttosto per interrogarsi sulla follia delle intolleranze interetniche, sulla mancanza di significato degli stermini a sfondo culturale e razziale. L'orrore indicibile di quelle scene è un oltraggio all'integrità della persona umana, ma la comunità femminile – così deturpata dalla stoltezza dell'estremismo religioso e culturale – reagisce con la sfida

della speranza, con la vita che si rigenera: «Even Zulekha's challenging anger is spent, she can only raise her hands and exclaim, “Ya Allah! Ya Rahman! Ya Rahmin! Who knows what men are capable of except the Almighty? All we can do is live”. A sigh rises into the air and fills it up. It is just one woman's sigh, but it's so rich it fills up the room. It fills all of them, so for an instant they can remember not just the dead and the lost but also the living. They remember they are alive. To be alive means to have a little piece of hope beating inside them like a heart. The heart may be injured, the piece of hope may be raggedy. But without it they can never leave this dark room, go outside, live. And the lost ones, even the most beloved among them, cannot do this for them. Not even Allah, who is of late being summoned to work overtime at every street corner and mosque, can live for them. They have to do it themselves» (pp. 165-6).

È un atto di resistenza quello che le donne oppongono alla brutalità degli scontri etnici, attraverso il racconto e la memoria. Davanti agli occhi di Sara diventano testimonianze viventi di quella forza che non si piega ai soprusi della crudeltà umana. Da queste dolorose riflessioni, la ragazza si interroga sulla propria identità, scissa fra una madre induista e un padre musulmano: «But for the moment, all Sara can be is a woman, she has no name or religion or race or caste or native land» (p. 180). Ma ciò che emerge è la sua volontà di superare divisioni, armonizzare differenze, beneficiare del senso di molteplicità che costruisce il terreno sociale di un paese come l'India – vero mosaico di culture, popoli, tradizioni, spesso combinate in maniera

contraddittoria e apparentemente indecifrabile – e la giovane arriva infine alla consapevolezza di essere «proud of the hybrid she has deliberately made of herself» (p. 178).

Lo stile introspettivo dell'autrice – mentre dipana le tre sezioni del romanzo ("Missing people", "Crossing borders" e "Funeral rites") – assume anche connotazioni metanarrative, quando ad esempio Sara è intenta nella stesura del materiale relativo al progetto del suo cortometraggio. «the documentary will tell the stories of these people in their own voices. What happened to them in 2002, what the state government did (or didn't do) to rehabilitate them, and how these people are now trying to rebuild their lives» (p. 42). La ragazza è perciò il soggetto che raccogliere le testimonianze e media i sentimenti dei sopravvissuti, in particolare le donne che assurgono al ruolo di «recording machines» (p. 158). Ma in un'ottica più ampia, il testo si fonda su un tessuto narrativo fatto di corpi e ricordi intrecciati: i corpi disegnati da Asad nei suoi quadri e nei suoi schizzi, i corpi martoriati negli scontri etnici ed evocati dalle donne, i corpi giovani e vecchi dei personaggi e dei protagonisti che nel tempo cambiano, si evolvono, crescono, si ammalano. Compito dell'artista è narrare le storie, trasmettere la memoria, indagare il senso più intimo dell'esistenza, e in questo filone si colloca pienamente la scrittura suggestiva di Githa Hariharan. ■

Carmen Concilio

Kamila Shamsie, *Ombre bruciate*, ediz. originale 2009, traduz. italiana di Guido Calza, Ponte alle Grazie, Milano, 2010, pp. 391.

Ombre bruciate è un romanzo storico, a suo modo. Comincia là dove terminava il romanzo di Michael Ondaatje, *Il paziente inglese*, con l'esplosione della bomba atomica a Nagasaki nel 1945. Da qualche giorno, nei rifugi, si attendeva e si parlava della nuova bomba americana, quella che avrebbe sbucciato la pelle come a un acino d'uva. Ma quando il mondo diventa bianco, non rimane quasi nulla.

Hiroko, interprete, che parla inglese e tedesco, deve lasciare il Giappone; lì è impossibile continuare a vivere, senza suo padre, senza il suo straniero Konrad, e con due aironi neri stampati sulla schiena, dove il kimono s'è dissolto. Si recherà a Delhi presso la sorella di Konrad, il tedesco che, come lei, anche se per motivi diversi, era un outsider in Giappone. Ilse, una donna eccentrica e James Burton, suo marito, sono i tipici rappresentanti della classe di notabili inglesi impegnati nel progetto coloniale e pronti ormai a lasciare l'India, alle soglie dell'indipendenza. La loro residenza a Civil Lines è ormai precaria e temporanea, quasi assediata dagli eventi. La presenza del tedesco in Asia e l'ambientazione di una parte del racconto in quella precisa via di Delhi portano echi di Baumgartner, in *Notte e nebbia a Bombay* di Anita Desai e del suo *Chiara luce del giorno*, ambientati negli stessi anni cruciali per l'India del 1947.

La bomba atomica aveva appena messo fine alla Seconda Guerra

Mondiale e con essa l'India aveva guadagnato l'indipendenza in cambio dell'impegno al fianco delle truppe alleate in Europa. Ma la Storia non si ferma e con l'indipendenza l'India perde un pezzo del suo territorio che diventa il Pakistan musulmano. Intanto Hiroko, ormai divenuta amica di Ilse e di Sajjad, il fedele segretario dei Burton, sente che la sua vita può ricominciare: «Era diventata una figura mitologica. Il personaggio che perde tutto e rinasce nel sangue». Sajjad si offre di insegnare ad Hiroko, già traduttrice trilingue, l'Urdu dei poeti di Delhi, come aveva fatto con Henry, il figlio dei Burton, ora impegnato negli studi in Inghilterra. Le lezioni di scrittura, così come le lezioni di matematica tra Sai e Gyan in *Eredi della sconfitta* di Kiran Desai, ben presto si trasformano in profonda conoscenza reciproca e in una complicità che porta Hiroko a mostrare le proprie cicatrici all'unico uomo che merita di capire: «La bomba non ha fatto niente di bello. Mi capisci? Non ha fatto niente di bello». Le grida di questa reminiscenza traumatica attirano Ilse che fraintende la situazione e Sajjad si ritrova sull'orlo del licenziamento, con un'accusa infamante che ricorda quella contro il dottor Aziz nel famoso romanzo di Forster, *Passaggio in India*. Come avessero potuto i Burton fraintendere le intenzioni dell'uomo che fedelmente li assiste e vive con loro da anni, e come avessero potuto tradire le sue aspettative di promozione si spiega solo con il pregiudizio razzista di chi vedeva nell'indiano nient'altro che un servitore di rango inferiore. A questo punto il romanzo si profila con chiarezza come un viaggio che da un lato s'addentra nella tradizione letteraria indiana in inglese, riscrivendone le pagine più riuscite, e dall'altro persegue il cro-

notopo di una Storia che attraversa realtà geopolitiche strettamente collegate tra loro.

La nascita del Pakistan e i disordini civili che ne conseguono costringono gli inglesi a ritirarsi verso l'Himalaya per l'ultima estate, con un richiamo a *Fuoco sulla montagna* di Anita Desai. Quando il matrimonio di Hiroko e Sajjad si dimostra inevitabile i Burton regalano loro dei gioielli e un soggiorno in Turchia, prima che possano rientrare in un Pakistan apparentemente pacificato, dove Sajjad, musulmano, avrebbe scelto di vivere dopo la "Partizione". Qui come in un precedente romanzo di Shamsie, *Sale e Zafferano*, la Turchia appare come una meta desiderabile: un paese musulmano, ma secolarizzato, dove Sajjad può vivere serenamente la propria appartenenza religiosa e insieme il suo matrimonio interrazziale, in consonanza con una certa modernità di cui Hiroko è portavoce, con i suoi capelli corti e i suoi pantaloni. Il ritorno della coppia a Karachi (città che abbiamo imparato a conoscere dai precedenti romanzi di Shamsie, *Cartografia*, e di Mosih Hamid, *Nero Pakistan*), per quanto guardati con sospetto, Sajjad in quanto *Muhajir*, musulmano immigrato dall'India, e Hiroko in quanto giapponese, segna tuttavia un periodo felice per la coppia, coronato dalla nascita del figlio, Raza. La Storia procede inesorabile verso il nazionalismo e il fondamentalismo esasperato. Nei primi anni Ottanta, Raza pur essendo uno studente modello non riesce a superare l'esame scritto di studi islamici, senza il quale non riuscirà a concludere gli studi superiori. Ancora una volta i destini della famiglia Burton s'intrecciano a quelli di Hiroko e di suo figlio. Deluso ed emarginato dalle ragazze che sospettano che lui e sua madre

siano stati contaminati dalle radiazioni nucleari, Raza in piena crisi adolescenziale, conosce nella zona del mercato Abdullah, un ragazzino afgano, con il quale si spaccia per un Hazara (l'etnia discriminata dai Talebani in Afghanistan, come ci insegnava *Il cacciatore di Aquiloni* di Khaled Hosseini). Di qui la storia si complica con colpi di scena successivi che dal Pakistan ci trasportano in un campo di addestramento talebano in Afghanistan, dove finiscono i due ragazzi, prima che Raza venga smascherato e rispedito a casa. Sono gli anni successivi alla guerra fredda, quando ogni americano come Henry Burton cresciuto tra Londra e gli Stati Uniti, viene sospettato di essere un collaboratore della Cia, che tuttavia sembra giocare un ruolo fondamentale proprio nei delicati equilibri tra India, Pakistan e Afghanistan. La vita di Hiroko, rimasta vedova, sembra nuovamente in frantumi, eppure questa donna fortissima, che ha trasmesso al figlio il dono della poliglossia, si trasferisce a New York, dove ritrova Ilse, ormai divorziata e stanca della vecchia Inghilterra, e sua nipote, la rossa Kim, ingegnere civile, figlia di Henry. Qui le due donne ormai anziane guardano con ammirazione e disincanto le nuove generazioni: Kim è assillata dallo studio di innovative strutture edilizie che siano in grado di reggere l'impatto di aeroplani come quelli che si sono schiantati sulle Torri Gemelle, l'11 settembre 2001. Le tre donne convivono nel piccolo spazio di un appartamento, ciascuna con la propria filosofia, Ilse che rappresenta la decadenza del vecchio mondo e l'impero tramontato, Hiroko, la sopravvissuta dell'Asia, donna cosmopolita per antonomasia e Kim, paladina del Nuovo Mondo neo-coloniale, ossessionato dalle sfide po-

ste dal fondamentalismo islamico. Intanto gli uomini, Henry e Raza, entrambi profondamente innamorati delle terre della loro infanzia, dei paesaggi polverosi e rocciosi del Pakistan e dell'Afghanistan, giocano alla guerra all'insaputa di tutti, assoldati da eserciti paramilitari, una nuova realtà dilagante dei nostri giorni. E il romanzo si chiude al confine tra Stati Uniti e Canada. Giappone, India, Inghilterra, Pakistan, Afghanistan, USA, Canada: questo romanzo compie il giro del mondo, ma segue i flussi delle guerre, delle armi, dei nazionalismi che la Seconda Guerra Mondiale scatena e che dall'Asia riconducono all'Occidente, ponendolo di fronte alle proprie responsabilità e connivenze, e creando un flusso di reazioni a catena di causa ed effetto che intrecciano eventi romanzeschi, talvolta inverosimili, con la nostra Storia degli ultimi cinquant'anni del ventesimo secolo. Per essere un romanzo globale, post-11 Settembre, il progetto narrativo risulta ambizioso, ma le concessioni romanzesche sono tali da rendere affascinante la lettura di questo lungo romanzo. Shamsie ci restituisce, attraverso una saga familiare che coinvolge tre generazioni e con la vivida forza di immagini quasi filmiche, quel teatro di guerra che è tuttora l'Afghanistan, provando a determinare con precisione le responsabilità politiche e storiche per il dilagare dei fondamentalismi e dell'attuale anti-islamismo. Gli echi letterari, tra gli altri torna alla mente *Terra e cenere* di Atiq Rahimi, di cui ora è disponibile il film, contribuiscono infine a restituire familiarità proprio a quegli stessi territori che abbiamo conosciuto attraverso la letteratura coloniale prima e la letteratura postcoloniale indo-pakistana più recentemente. ■

Luisa Pellegrino

Non solo Bollywood – Il cinema di Anusha Rizvi e Kiran Rao

Quando si parla di cinema indiano si pensa quasi involontariamente a Bollywood. In particolar modo a quella Bollywood che produce tra i seicento e i novecento film l'anno con fatturati stellari. Si pensa alle storie, alle canzoni melodrammatiche che tanto hanno entusiasmato il mondo occidentale, ancora pronto a volgere lo sguardo verso oriente con spirito orientalista, affascinato dall'esotismo, dall'ingenuità e dal "kitsch" made in India. Ma non appena si gratta la coltre colorata e "shining" del cinema bollywoodiano, si scopre che esiste un mondo di cinema indipendente, underground, oggi neanche troppo nascosto. Succede, infatti, che una star di Bollywood come Amir Khan produca due film che sono lontanissimi dal cinema *masala* tanto amato dalle folle di spettatori indiani – e non solo indiani. Va detto, infatti, che il cinema di Bollywood viene esportato con grande successo anche nei paesi del nord Africa e del medio oriente, dove vivono comunità di immigrati dal subcontinente, impiegati per lo più nell'industria petrolifera. I capolavori di Amir Khan hanno partecipato a importanti festival del cinema internazionale, quali il Sundance e il Toronto Film Festival: il primo *Peepli Live* (2010) – per saperne di più www.peeplilive-thefilm.com – diretto dalla regista Anusha Rizvi, racconta in modo cinico, con un'ironia velata di malinconia, il grave problema dei suicidi dei contadini indiani, in crescita a partire dal 2004 a causa della grave crisi agraria che ha colpito tri-

stamente il paese. I protagonisti di questo film sono due fratelli, Natha e Budhia, due agricoltori che vivono a Peepli, piccolo villaggio immaginario, archetipo del paesino dell'India rurale. I due fratelli, due "trumps" beckettiani nel contesto indiano, vestiti di stracci, comici e surreali, stanno per perdere tutta la loro terra perché non hanno denaro a sufficienza per pagare il debito che li opprime. Budhia, il più "scaltrito" dei due, venuto a sapere di un programma dello Stato che prevede il risarcimento di un *lakh* di rupie (l'equivalente di circa duemila euro) per le famiglie degli agricoltori suicidi – davvero i parenti dei suicidi ricevono questa somma di denaro dallo Stato – decide che uno dei due si dovrà suicidare per salvare la famiglia dalla povertà più totale. Ovviamente non lui, ma Natha dovrà sacrificarsi per la causa, anche se senza troppa convinzione. Sul presunto suicidio di Natha si gioca l'intero film: i riflettori di tutta l'India puntano le luci sul caso e truppe di giornalisti locali e nazionali fanno a gara per assistere alla tragedia in diretta; i politici del villaggio, ansiosi per le elezioni che si terranno a breve, si preoccupano per le sorti della famiglia come sciacalli pronti ad azzannare la preda. Mentre Natha rifugge i riflettori e i giochi di potere scappando in sella al suo cavallo bianco come un moderno Don Chisciotte, o un principe senza macchia, Anusha Rizvi ci svela con una satira feroce, senza mai cedere a sentimentalismi, il volto di un'India rurale e povera, il mondo di una politica che si dimentica di fare politica come scrive Arundhati Roy a proposito della corruzione dilagante nel sistema indiano, ma anche la realtà dei media, assetati di notizie d'assalto e di casi di cronaca, che non si preoccupa-

no più di analizzare in maniera critica la società contemporanea. Il film alterna momenti comici e grotteschi a scene cariche di cinismo e amarezza. La regista riesce a concentrare lo sguardo su quel lato dell'India lontano dagli occhi del mondo, l'India rurale dove gli agricoltori lottano ancora per un tozzo di pane, ben simboleggiati da un uomo di una magrezza indecente intento a zappare la terra per giorni e giorni, quasi fosse pronto a scavarsi la fossa da solo; grazie a un attento lavoro di scelta e preparazione del cast, durato mesi, la regista riesce a dipingere un quadro realistico della tragica situazione dei contadini indiani, pur mantenendo un tono leggero e surreale, senza mai lasciare allo spettatore il tempo di distrarsi.

Il secondo film prodotto da Amir Khan è *Dobhi Ghat* (2011), di Kiran Rao, giovane regista alle prese con il suo primo lungometraggio. Il *Dobhi Ghat* di cui parla la Rao è una particolare zona di Mumbai, Mahalaxmi, un'area della città dove lavorano i lavandai, che ogni giorno lavano "i panni sporchi" dell'intera città. Ed è proprio da questi panni che parte la regista per raccontare la metropoli attraverso lo sguardo di quattro protagonisti: Munna, giovane *dhobi*, ovvero lavandaio, che vive in uno slum e si è trasferito a Mumbai con il sogno di diventare una star del cinema; Shai una ragazza di buona famiglia, che ha studiato economia negli Stati Uniti ed è ritornata a Mumbai per portare avanti un progetto fotografico; Arun, pittore e artista travagliato in crisi creativa, e infine Yasmin, casalinga, trasferitasi a Mumbai dal villaggio, dopo essersi sposata con un uomo che non la sa capire. Kiran Rao sceglie quattro protagonisti per dare un quadro più vario e completo del-

la vita di città, per mostrare come le esistenze di persone diverse e lontane sia per esperienze personali, sia per ceti sociali, possano sfiorarsi, incontrarsi e scontrarsi nella trama intricata e sottile della megalopoli indiana. C'è, infatti, un quinto protagonista del film ed è la città stessa. La regista mostra «how the city finds its way to their lives», come proclama in un'intervista, cioè come la città serva non solo da sfondo alle storie, ma influenzi giorno dopo giorno la vita delle persone che ci vivono, quasi fosse un organismo a sé stante. Mumbai è raccontata non solo per mezzo di quattro storie differenti, ma anche attraverso l'uso di tecniche diverse. Kiran Rao usa la pellicola nel formato super sedici millimetri, quella più utilizzata per le forme di cinema documentaristico, per potersi addentrare meglio nella vita cittadina, nel caos della megalopoli indiana, nella vita di tutti i giorni fatta di treni affollati, di

strade strette stracolme di gente, di uomini d'affari e mercanti di ogni sorta, per cogliere in dettaglio il lavoro di arrotini e calzolai; la regista inoltre utilizza e monta nella linea narrativa del film fotografie in bianco e nero e a colori, sia per fermare letteralmente sulla pellicola la città, ovvero immortalare i mendicanti di strada, i mercati, i venditori di frutta e verdura, i chioschi di tè ad ogni angolo, ma anche per raccontare Munna, attraverso il suo book fotografico di aspirante attore, i suoi sogni ingenui e le sue speranze. Fa uso poi di una telecamera amatoriale, con la quale gira a mano, per raccontare la storia di Yasmin che parla della città attraverso delle riprese tremolanti, delicate, malinconiche e piene di lirismo; e infine usa la pittura, le immagini dell'artista Arun che dà colore ed espressione agli uomini senza volto che costruiscono la città, cioè i muratori, che provengono dalle zone rurali dell'India e che

passano le loro giornate a costruire grattacieli senza avere una casa tutta per loro. Kiran Rao sembra dare immagine alla Bombay/Mumbai dei poeti, la "slut" di Namdeo Dhasal «the island that flowers into slums and skyscrapers»; ma anche la città dei *Kala Ghoda Poems* di Arun Kolatkar, dove anche la gomma di una ruota, la fame di un gatto randagio che ruba il pesce appena pescato, la gonna colorata di una zingara hanno il loro significato e trovano il loro posto preciso nel mondo assurdamente tragico della città. L'attenzione ai particolari, la delicatezza e al contempo la lucidità critica con la quale Kiran Rao racconta di tragedie familiari, di crisi d'identità, di speranze e sogni infranti sullo sfondo di una città eterea, lirica, carnale e tragica allo stesso tempo, fanno del film il diario, o meglio i diari perfetti di una città unica nella sue molteplici forme. ■



Marco Fazzini in Conversation with John Akpata

John Akpata lives in Ottawa, Ontario Canada. He is a writer, musician, radio show host and political activist. As a Spoken Word artist, John has appeared on CBC radio and CBC television. He has performed coast to coast across Canada, has dipped into the U.S. and has toured across the United Kingdom. He has attended National Poetry Slam in Chicago, and has been a member of, or been a coach to several Ottawa teams that have performed at the Canadian Festival of Spoken Word. John has released a full length CD of poetry and music titled *Kerheb* that was completed with assistance from the Canada Council for the Arts. John has also been featured on CDs such as *Live at Capital Slam 2005 and 2006*, as well as bass player and featured performer on Freewill's *the House of Words*, in 2008. John self produced an EP titled *Breadcrumbs* in 2010. His self produced live CD of poetry and music *Live from Mercury* is soon to be released. In 2009 John Akpata travelled to Dominican Republic, Nigeria and Jamaica for poetry research, and spiritual journeys. In March 2010, John was a feature performer at the Stanza International Poetry Festival in St Andrews, Scotland, where he opened for dub poetry legend Linton Kwesi Johnson.

John Akpata is also the host of Monday Night Scribes on CHVO 89.1 FM, a weekly radio broadcast (and soon to be podcast) dedicated to writers, reciters, MCs and poets. Each week John hosts a different guest to perform on the air, and talk about the art of writing.

John Akpata is also a member of the Marijuana Party of Canada. John has run in the last three federal elections in Canada, receiving a total of 1354 votes. Politicians have had temper tantrums; blackberry's have been smashed, seven figure lawyers have cried or had emotional breakdowns; debates have been cancelled when the poet has appeared.

Whether poetry or politics, John Akpata loves the double-edged sword, and always brings fire. The present interview was released before John Akpata's performances at the poetry gathering programme called *Incroci di poesia contemporanea* (Venice, 5th April 2011), edited and organized by Marco Fazzini and Rino Cortiana, and the Vicenza poetry festival, *DirePoesia* (April 2011).

[M. F.]

When did you start to write?

I distinctly remember the first time I printed my own name at the age of three. At the age of nine I wrote a poem for my Mother for her birthday, typed it out and gave it to her. As a youth I wrote poems and songs on guitar, and had a knack for writing very long letters (essentially short stories) for friends and girlfriends regularly. It was at the age of twenty-six when I became aware that if I wanted to become a professional writer, I would have to take it seriously, and focus on writing as work, instead of writing for pleasure or enjoyment. From that moment on, I dedicated myself to doing research, writing and editing with professional ambitions. I stopped writing



about my personal experiences and focused on social issues and politics as the basis of my writing. I began performing my poetry publicly at the age of thirty-one which permanently altered the course of my life.

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

Throughout my entire life, both of my parents encouraged me to be intelligent, as opposed to unintelligent. All throughout my youth my Father kept me politically engaged in news and world issues, and my Mother (who is a voracious reader) would often show me newspaper and magazine articles about the lifelong struggles of authors and writers. In high school I was enrolled in the Enriched English and Creative Writing programs and wrote an opinion column for the school newspaper, in addition to participating in the reading of morning announcements. They were both happy with these choices, and viewed my writing and creative activities as part of a healthy and well adjusted upbringing.

When I studied History and English Literature at University, both of my parents were satisfied with my studies and life ambitions.

When I started performing political poetry, and became outspoken against racism and world injustices, both of my parents responded with a fair amount of caution. My Father was concerned about a political backlash against me, fearing everything from being jailed or killed by the state to silence my voice. My Mother was more concerned about my lack of economic stability, and diminishing prospects of a mortgage, wife and children.

When I released my first EP *Phoure Twennie* which was essentially a home-made underground CD of poetry and music, they were impressed with the content, but it only heightened their apprehensions. When I was hired by Ottawa Xpress to write a weekly column *The House of Trouble* and I received funding from the Canada Council for the Arts to record and produce a full length CD of poetry and music which I titled *Kerheb* they were both impressed, but fairly

confused at the political stances I was articulating against the foreign and domestic policies of the government of Canada. After touring across Canada, and being invited to perform internationally, both of my parents are aware that I am successful as a writer and political activist. Their fears have not yet been completely assuaged, but they are comforted by the fact that I am admired, respected, and even loved for my writing. My Father always tells me in confidence that he agrees with the voice and direction of my work, but always emphasises two words: «be careful». My Mother admits that she does not completely understand my political motivations, but usually concedes: «so long as you are happy son, that is all that really matters».

What do you remember of your period of study in Ottawa? Was there any writer or friend who encouraged your writing?

My period of study in Ottawa was several years of fighting institutionalized racism in a post secondary institution. Carleton University was not a particularly diverse campus. I never had a professor that was not a White person, and I was one of very few students that was not White studying English Literature. I had to put up with the ignorant commentary of undergraduate students who acted as if they had never seen a person of colour before in their entire life, mainly because many of them never had. I also had to cope with an administration and faculty that gave preferential treatment to their chosen clique of privileged, wealthy students, while I was attending classes part time, and bar tending in order to earn tuition. I had to go the Department Head, Dean of Faculty, or University Ombudsman on several occasions to file complaints against staff and administration, all of which were decided in my favour. I also filed a grievance with the Canadian Union of Public Employees against Carleton University Student's Association in my final year of school, as they did not want to hire me back as a bartender, even though I never had any write ups, infractions, or disciplinary action taken against me in the several years that I bar tended on campus. The Student's Association decided to settle with me instead of going to arbitration, and gave me financial remuneration, but did not offer an apology.

In my final two years on campus, several people were very significant in their encouragement of me and my writing. Two young film makers Marcus McLean and

Dwayne Hunter became very good friends of mine who encouraged me to write about and to express the frustration I had with the racism that I was encountering. As both Marcus and Dwayne were very intelligent and expressive black men, they became my Brothers in the struggle for self determination. We considered ourselves nomads in the desert, searching for an oasis. It was the Ethiopian born, Oromo warrior and literary giant Garmamie Sideau who said to me «you are a poet, aren't you?» the very first time we met. He brought me to my first poetry show in Ottawa, and later started a performance series on campus called *This is Hip Hop* where I was a regular performer. Garmamie was another Brother in the struggle, who supported and encouraged me on a personal and spiritual level. I was also fortunate enough to have a girlfriend named Lisa Kassem, who was probably one of the most intelligent, disciplined and well read people I have ever met. She would scold me if I missed a class, she would tutor me and ensure that I was prepared for classes, assignments and exams, she gave me love and affection, and she made me laugh. I probably would have dropped out of school never to return, if it was not for those people, who helped me through an extremely stressful and depressing time in my life.

In my final year of study at Carleton University, I had two professors that were the types of teachers that are the stuff of dreams. Dr. Jack Healy taught Caribbean Literature, and allowed me to do a study on Voodoo in the Literature of the Caribbean. Instead of submitting a forty-page paper, Dr. Healy was more than happy to accept fifty pages of my poetry. I had Dr. Priscilla L. Walton for two classes of Modern Literature. For her I did a study on Hip Hop as Literature, and also did a study on the Literature of the Black Panthers. Later on both of these professors wrote letters of recommendation for me when I was applying for funding from the Canada Council for the Arts. Dr. Healy retired the year that I graduated, and Dr. Walton is tenured and still teaching at Carleton University.

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

The writers, poets and artists that I most feel attracted to are the ones who are politically engaged in a

struggle for freedom and self determination. Many came to prominence during the African Liberation Movement and the American Civil Rights Movement. Some of those persons include Aimé Césaire, C.L.R. James, Walter Rodney, Franz Fanon, Marcus Garvey, and Hubert Harrison. Poets such as Linton Kwesi Johnson, Gil Scott Heron, and musicians Robert Nesta Marley, James Marshall Hendrix and John Winston Lennon are usually playing in my headphones and apartment.

As inspired by these people, I always try to include truth and politics in my work, and break it down in a language that everybody can easily understand. I hope that my poetry can be seen as a part of the revolutionary progression of human kind, and my small contribution to the emancipation of all oppressed persons anywhere and everywhere.

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

For me the origin of the poem is an extreme emotional reaction to the world around me. Whether outrage or pain, or happiness and joy, I try to use my logical mind to explain to the audience the reasons for such a reaction. Racism and politics plays a big part in that process of stimulation. I try to evoke a similar reaction from the audience, but I also try to bring the dialogue to a place where the logical mind can resolve these situations through peaceful means. People often label me as a “political poet” and I have no problem with that, but people often overlook the fact that I am a deeply spiritual person, who is trying to help people achieve peace in their life, by helping them to articulate the issues that also affect them so severely. Hopefully people will be uplifted by higher levels of understanding of those issues that bring many of us so much pain, and give them dialogue that they can use in the future to prevent these situations from causing them trauma in the future. When I recite a poem, I am trying to psychologically and emotionally arm the audience, as well as exorcise my own frustrations.

Would you expect to keep writing regularly?

Unfortunately for me I am not an organized and disciplined writer. I am a person who writes in

binges, and composes in tirades. Sometimes when the spirit strikes me, I will write poems, essays, and stories endlessly for weeks or months. I expect that this will continue for the rest of my life.

Meditate

in order to achieve perfection
 one must have a foundation solid like a mountain
 one must learn direction
 and one must know the way
 one must have freedom
 from baseness
 as ignorance the road to hell
 and enlightenment the path to heaven
 are eternally unified
 therefore the only way to achieve peace and happiness
 is through meditation and prayer

so

every single day
 when my eyes open
 and my soul awakes
 before i step out on my way
 before i eat
 before i pray
 so i maintain a peaceful state
 my consciousness i elevate
 i channel energy and i create
 so i take the time to meditate

planet earth is where i habitate
 2010 emergency state
 where satan tries to inculcate
 his wicked ways and deviate me
 from my path that keeps me free
 won't be deceived by what i see
 i seek higher divinity
 true power that resides in me
 success is my destiny
 so you see no restlessness in me
 with a confidence that you cannot shake
 'cause i take time to meditate

don't you take my kindness for weakness
 'cause babylon will always attempt to deceive us
 they lie to us
 brainwash us
 and lead us

to the same people who crucified jesus
 but i shall never be afraid
 i train and relax my brain
 keep my heart rate about 78
 positivity with no debate
 i rise above the war and hate
 my rasta soul they cannot break
 the dark valleys i always navigate
 with a balanced mind reason resonates

'cause i take the time to meditate
 yes i make the time meditate
 i said i take the time to meditate
 yes i make the time to meditate

yes i meditate
 blood circulates
 heart and brain communicate
 my soul you know it transmigrates
 as frequencies that resonate
 from the centre that creates
 all that exists in a physical state
 all that exists in a spiritual plane
 in my heart and in my brain

interest rate
 slavery state
 bank rate control deflate
 life estate to welfare state
 you can't afford to procreate
 just tolerate
 this police state
 tailgate profile your license plate
 premeditate and fabricate
 they want you to lie down prostrate
 if they move freight
 they always skate
 them and the crime rate are innate
 i conjugate and disseminate
 that raw truth that precipitates
 from babylon which desecrates
 who was there in the first place

i am conscious like the king of kuwait
 if you train with me you better not be a lightweight
 always roll at an even gate
 patience is a noble trait
 on judgement day there is no rain date
 when the ruler speaks
 what predates dictates

double edge sword penetrates chest plates
 good vibes translate
 my soul elates
 'cause i take the time to meditate
 yes i make the time to meditate
 i said i take the time to meditate
 you better make some time to meditate

every person
 in every place
 if they could have things their own way
 they'd have no conflict in their day
 just food water rest and play
 a safe home and a safe place for seeds to be raised
 but planet earth is not that way these days

big moves is what we have to make
 a paradigm shift is what it takes
 when the pressure's on you better concentrate
 when you make your move you better contemplate
 you are resigned to your own fate
 ancestors keep the record straight
 when my soul is weary
 i clean the slate
 and take the time
 to meditate

(John Akpata, May 2009)

Marco Fazzini and Kenneth White.
Resistance, Research, Renewal

Can you tell me first something about your background?

I emerged from the Glasgow proletariat. They're a mixed bunch, the Glasgow proletariat. A lot of them came down from the North. On my maternal grandmother's side, there were Downies, on my maternal grandfather's side, Camerons. On my paternal grandmother's side, there were Mackenzies from Inverness. On my paternal grandfather's side, it's folk from what used to be MacGregor country. In the old days, I might have been Coinneach ban Macgregor – Kenneth the White of the Gregor clan. But the MacGregors, as you know, being notorious rebels, were deprived of everything, including their

patronymic: «Children of the mist», they were known as.

My paternal grandfather, John Dewar White, was professional piper, strolling actor, soldier (whenever he could, so as to see the world), factory worker and bartender. To say the least, he'd been around.

My father, Willie White, a bright pupil at school, and always a great reader, worked on the railway, and was a strong trade-unionist, active in politics: he was a left-wing socialist, while my uncle, Archie Cameron, was one of Glasgow's staunchest Communists.

As to my mother, she was less socially inclined, more secretive, with all the contradictions of Scottish culture bundled inside her.

Everything was set up for me to be a Glasgow boy myself. But my father, by deciding that he wanted to bring up his children in another context, broke the line (or maybe rather, restored the context). To this end, he got himself a job in a small village on the coast of Ayrshire. Which means that from the age of three I was raised in that context of shore, field and forest, moor and mountain.

Apart from visits to grandfolks, I only went back up into the city when I was eighteen, as a student at Glasgow University.

All that's made for a kind of multiple dialectics in me: between city and country, nature and civilisation, culture and politics, nomadism and sedentariness.

When did you feel that you would become a writer?

I started writing around the age of twelve. Listening to people talk, I had the awful impression that nobody understood anybody, and that language was being used in a very confused kind of way. So I'd transcribe the conversations, and write them out logically. In other words, my first aim in writing was for a clarity. I kept the transcriptions in a big biscuit tin, and when the tin was full, I emptied it.

At about the same time, I spent a lot of my time walking along the shore on my own, or "up the back", as I called it: the landscape of field, forest, moor and hill up behind the village. There I was confronted by a non-human context: lines, colours, noises, bird and animal cries. I tried to work my way into it: looking listening, getting into movement. On the shore, I'd imitate gull cries, in the forest at night, I'd imitate the owls. I'd follow hedgehogs for hours, run with hares over the moors. And I tried to find a human language at least equivalent to all that.

At school I imitated models. I did pastiche after

pastiche of Burns. But that imitation of models, which I learned to do pretty fast, never meant so much to me as the two other processes.

I wrote seven full manuscripts between the ages of eighteen and twenty-three. But I still didn't consider myself as "a writer", I was just "working". It was only in Paris, where I lived from 1959 to 1963, that, after years of writing, I knew I was going to be "a writer". That comes across in the book *En toute candeur*, published in Paris in 1964.

How do you see your writing activity with regard to society?

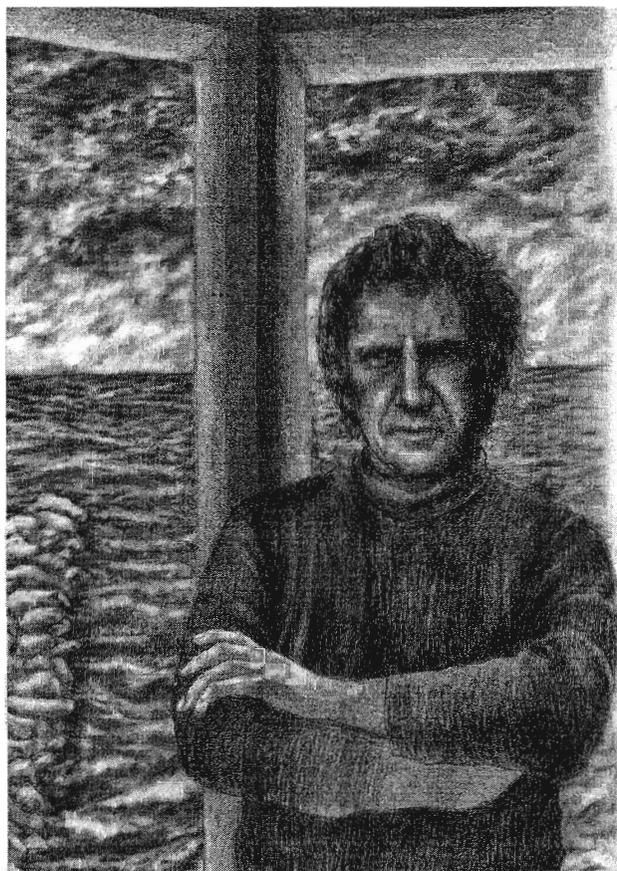
These days, especially in the Anglo-Saxon context, writing is seen exclusively in terms of society, and even only with regard to social categories. So we have women's literature, gay literature, children's literature, and so on. A mass of social categorial stuff with little scope anywhere.

A bit higher, and more interesting, is the French idea of the socially engaged writer and intellectual, which started up at the time of the Dreyfus case. It's Emile Zola sticking his neck out with his «I accuse» – up to say, Sartre, at the end of the Second World War. I go with the notion that the writer has a significant rôle to play in society. But when this runs down to overhasty engagement on this or that issue, and to merely journalistic commentary, not only do I see no point, I see a perverted mess. There I begin to think of the old Chinese distinction between "intellectuals of the market" and "intellectuals of the mountain". The latter takes more time and space.

Right from the beginning, while not neglecting society (there is social analysis in all my books), I saw that it was necessary, also for the sake of society, to work in a larger context.

As a student in Glasgow, I plunged into all the big socio-cultural frescoes I could get my hands on: Toynbee's *A Study of History*, Flinders Petrie's *The Revolutions of Civilisation*, Spengler's *Decline of the West*, among others.

For Spengler, studying the period between 1800 and 2000, we were living in a context of exhausted vitality, marked by a lack of living matter. Art was practised and would be still, of course, in the future, but there would be no great poetry, no great painting, no great music. While semi-intellectuals, with no real sensation of life and with a loathing for the land, lived as parasites of the city, the lucid and powerful mind would just go away, abandon all this context, and



Ritratto di Kenneth White, tecnica mista su carta - Paolo Annibali, 2011

make a living as he could. As for the land itself, that had begun disappearing with the establishment of the castle and the temple, and was to disappear more with the town and the market, while still remaining source and reference, it would gradually vanish entirely with the rise of city, factory and bank, increasingly so as the city progressed towards civilisation's final stages. The mind that realizes all this is the "intellectual nomad". One can think of Rimbaud, Nietzsche's "hyperborean", Hesse's *Steppenwolf*. This figure excited my mind more than most poets and writers. I tried to see how I could continue that line, open up another field.

When he embarked on his vast study of the twenty-one civilisations humanity had known, Toynbee had at least two main motivations: one was revulsion at the parochial and provincial social history he saw going on round him and the desire to plunge into history "writ large", the other was to see if there might not be an answer to Spengler. He shared to a great extent Spengler's analysis of the contemporary situation: he saw disintegration everywhere, he was profoundly

dissatisfied with "Western cultural pabulum", and the whole context seemed to him like the life-in-death experienced by the Ancient mariner of Coleridge's poems after he had killed the albatross. But he still wondered if there might be some prospects for Western Civilisation, the only one still extant – if there might be a new growth-phase. If Spengler was a concluder, Toynbee was a questioner. That's where I was with him. But for Toynbee (as for Eliot), the cruciality of the question lay in religion, indeed the whole process of history for him was «a progressive increase in the provision of spiritual opportunities for human souls in transit through This World». I didn't see things that way. Which is why, while Toynbee himself seemed to find a refuge, and propose to "post-Modern" civilisation a haven, in the spirituality of Francesco Bernardone of Assisi («the most god-like soul born in the Western World so far»), I stayed out in the open (often, in the cold). Out in the open with those «wanderers in the Western wilderness», those «Western pilgrims», those «Western navigators on the face of the waters of History» Toynbee evokes throughout his writings.

This is the context of my work. Hence the essays, that try to map things out, beginning with the massive thesis I did in Paris on intellectual nomadism. Hence the waybooks, neither novels nor travel-writing, which move outwards in a multi-dimensional way. Hence a poetics which is out to be more than neat commentaries on this or that aspect of person, community, society.

To sum up, if we need a relationship to society, we need also a relationship to the universe. The latter contains the former, the former does not contain the latter.

Why did you leave Scotland at one point?

What I left first of all was Britain, which felt to me like a big wet blanket. But Scotland was part of it: the only difference was that its side of the blanket had a tartan fringe (meaning by that, identity ideology, and narrow nationalism). So, there was that general social, cultural, psychological context. On the more specifically literary plane, back there in the late sixties I could see a big change for the worse taking place in the publishing houses. It was a situation that was to become so normal that it wouldn't even be noticed any more, the way ideology (what passes for thought in the absence of thought) isn't noticed, it is just part of "the real world".

I published my first books from London, at Jonathan Cape. I did five books with them: a prose book, two poem-books, a translation of the surrealist poems of André Breton, and a translation of Breton's long poem *Ode to Charles Fourier* (with an essay on utopian socialism). When I presented my sixth manuscript, I was told it was more "continental" than "British", closer to Joyce and Beckett than to "the English novel". OK, I said, so I'll get it published in France. "Ah", it was answered, "yes, France is a literary country". In other words, anything like demanding, advancing literature was going to be more and more marginalised in Britain, if not annihilated.

Another London publisher I went to see at this time made it even plainer: he told me he was no longer in literature at all, he was in the leisure and entertainment industry. His advice to me was to put all my real writing in the fridge for at least ten years, and in the meantime write a fat novel about my home-town, Glasgow – that he would be able to sell in the mass market. That kind of stuff, fast-food literature, was in fact arriving in wagon-loads from the U.S.: gilt-edged hamburger productions.

So to continue and advance my work in a more propitious context, I went to France. I knew (I had no illusions) that the situation long prevalent in the U.S., and that had arrived in Britain, would eventually hit France and the rest of the Continent. But there would maybe be about thirty years' respite. That would be enough for me to get going with.

Let me say in the bygoing that I never actually lost touch with Scotland. Apart from the fact that I always took a lot of Scotland with me and had an extensive Scottish library in my various places of residence (Paris, the Pyrenees, Brittany), I was often over in the country, "incognito" as it were, moving through cities, towns and villages, along the coasts, into the mountain areas, on the islands. Always with senses wide open and mind alert. I travelled over Scotland in fact a lot more than most people resident in the country.

During all the years of my "exile", I'd say to myself now and then that if I ever did return to English-language publishing (I still wrote nearly all of my books in English, from which they were translated into French and other languages – it was only the essays I came to write directly in French), it would be with Scotland, if ever some new publishing house there seemed possible. I had allegiance to the country, dues to pay to my ancestors. I also considered that, in

a new Europe, small countries might have a chance to go faster and better than big countries.

So I've worked as a European Scot, seeing Scotland as what I think of as PMU: "politically manageable unit". Over the past few years, I've worked with three Scottish publishing houses: Mainstream, Polygon, and Birlinn (who took over Polygon).

What has the reception been like, from the social point of view, the readership point of view, the critical point of view?

Satisfactory to tremendous.

I knew it wouldn't be a primrose path or a cake-walk. To start with, a lot of writers who'd worked out a niche for themselves in the context I'd refused would feel not only that I was treading on their turf, but that I was threatening their existence. They'd react as they could. I've seen that happening in various ways. It's a small game.

So far as criticism goes, back in the nineteenth century U.S., Hermann Melville, one of the American writers close to me, more and more *isolato* (the word he used) in his context, said that there were never more than five real critics in any country, and most of them most of the time were asleep.

There have been excellent critical reviews of my books in Scotland. There have been others that simply don't understand the general drift of my work, or its methods.

To be a first-rate critic is difficult. You have to have world-literature and world-thought at your fingertips, you have to have a general sense of possibility, and you have to have a mind open to new methodologies. Everything, from the general social context to the educational system, is against the existence of such a mind. Even if the mind is there, critical space is every much as curtailed as literary space.

As to readership, readers are encouraged in most of what's called reviewing to consume mush and like it. Well there are readers who, despite the persuaders, refuse to eat mush. They resist, they look for something else. These are the people I work with.

I'd like to hear you on your poem "Scotia deserta" and about the "Atlantic poetics" you speak of in its conclusion.

I wrote that poem in the Pyrenees – the way Duncan ban Macintyre wrote his *Oran Coire a'Cheathaich* (Song of the Misty Corrie) in Edinburgh. But while being the same kind of evocation, it is not marked

by the nostalgia of the Gaelic poem. If there's a fleeting, secondary sense of "left" or "abandoned" in the deserta of my title, it's mostly a deserta the same as the deserta of *Arabia deserta*, that is, it's wild or wilderness Scotland that is being referred to as basis, with some sense of my itinerary out from it. "Scotia deserta" is the continuation of the long poem "Walking the Coast", which I wrote in three weeks of hyper-concentrated energy in Edinburgh, just before leaving Scotland for the Continent – for France, «the favourite place for Scottish wanderers», as David Irving calls it in his *Lives of the Scottish Poets*.

As to Atlantic poetics, it all goes back ultimately to the contemplation of rough seas off the West coast of Scotland, to long walks in wind or whirling snow over the Ayrshire moors, to tracing out the lines of birch bark, or the lodes of quartz in sandstone. To a reading, in other words, of chaos-cosmos (later, I was going to call that "chaoticism"), to a sensation of movement across space, to a sense of the order in apparent disorder. Before being writer or poet, I'm a cosmo-logician.

I've moved over the world quite a lot, but I've never forgotten my early years on the Atlantic coast of Scotland. If you look at my residences – West coast Scotland, the Atlantic Pyrenees, Brittany's north coast – I've always remained faithful to the Atlantic. To consider "Atlantic" now in specifically cultural, intellectual and literary terms.

A lot of our literary theory and practice, like a lot of our philosophy, stems from the Mediterranean. Great and beautiful things have come out of it: Greek temples, the poetry of Pindar, and so on. But it tends to confine being to defined space, and it's over-humanized. Pindar tells the Greeks not to go out past the Pillars of Hercules, past the Mountain of Atlas, into an ocean of chaos and the void, to listen to the sirens will drive you mad, better go to the Olympic games.

To go out into the Atlantic is to go outside measurement and confinement, and the "all-too-human". This space has its own forces and forms. Atlantic poetics tries to find them.

It's also, even more radically, to go outside humanity, or, shall we rather say, to go outside a closed conception of human being. Here I'm thinking of the biological theory of the human being as "open system". In that theory, the language of human being is not distinct from the language of the universe. Atlantic poetics is open poetics, open world poetics, bio-cosmo-graphy.

I tend also to include in the basis of atlantic poetics, along with "open system" biology, field theory, that is, the study of dynamic systems with a large number of degrees of liberty, outside any simplistic notions of locality and causality. Scottish minds have been very much into this. I'm thinking, for example, of James Clerk Maxwell's work on electromagnetism.

I may add that the work "Atlantic" is associated also in my mind with the notebooks of Leonardo da Vinci known as the *Codice Atlantico*. I went through all those notebooks once and made out a manuscript for myself with what Leonardo had to say about tides, currents and waves, water-movement in general.

A text depends first and foremost on the quantity of mental energy present. After that comes interaction, rhythm, and lines moving out into almost imperceptible waves. A poetic text is never summed up in its contents, it has prolongations. It starts out there, it takes place, then it moves back out there.

There's another aspect to this "Atlantic" context.

In the study of the civilizations of the world, Frobenius passes in review their mythological, religious and metaphysical bases – from the Pacific to the Mediterranean. The Atlantic has seen the pile-up of these, and the instauration of a techno-economic basis. We've begun now to see the limits of this. And Frobenius suggests that it's on the Atlantic coast something new might start up. This new thing will be an orchestration of the cultures of the world, in a new synthesis, and on the basis of an "Eastern-type" contemplation.

I've worked at that in poetics.

I started with Whitman stripped of Hegelian progressivism and of faith in "these States". I'm thinking of his poem written in Colorado where, facing a chaos of rocks, he says he's willing to give up everything habitually associated with poetry: emotional theme, regular if not musical form, simile and metaphor, whatever – if only he could give some sensation of that rock-pile. Elsewhere, he talks of expressing in human language the sensation of the undulation of a wave. This is ground-breaking. I learned a lot from prose. For example, from the wide-ranged extravagance interspersed by sudden flashes of the journals of Henry Thoreau. Most English writers can't write prose at all, and English verse is dead. The exceptions are Hopkins, but he is too hysterical, and D.H. Lawrence, but he is too nervously jabbering.

I learned a lot from Far Eastern aesthetics. Saying the most with the least: haiku, for example. When

this has entered Western consciousness and poetics at all, it's been reduced to thingness. Thingness, without the aura of emptiness. It's perceptions, but reduced. It's phenomenology, but of a primary school sort.

I learned a lot also from old Celtic poetry, both brythonic and gaelic. There's a good deal of *cynganned* (interconsonance of consonant and vowel) in my poetics. At times, I write Gaelic in English.

Other confirmations came in from French poetry. The use, beyond regular scansion, of multiple prose rhythm in Baudelaire and Rimbaud. The breaks of the Breton poet Corbière. The movement of what is in my eyes the manifesto-poem of the twentieth century, Cendrars's "Prose of the Transsiberian".

Your wandering hasn't only taken you to France. You mentioned your moving over the world. This is evidenced in what you call your "waybooks". Would you care to offer a definition and a description of them?

Everything gets set into small, closed categories. Prose-writing in Britain will be divided into novels, memoirs and travel-writing. In a respectable (shall we say) British bookshop, I've seen the poetry section divided into "Love" and "War". How wretched can it get?

Anyway, not wanting my prose books to get stuffed into some inadequate category, I felt the need for a new word. The waybook can carry elements of the novel, in one sense it's ongoing autobiography, and since it crosses territories, it will be seen as close to travel-writing. But the waybook isn't just the writing of a traveller, it's the logbook of an intellectual nomad. In other words, it has more intensity to it, and it has more dimensions.

Take *The Blue Road*. At surface level, it's the account of a trip from Montreal, along the North bank of the St Lawrence river, up into Labrador. The 'blue road' on the geographical, territorial level is the St Lawrence river. But *The Blue Road* is also, via discrete, passing allusion, an account of the whole cultural, intellectual, literary evolution from Romanticism till now. On that line, the "blue road" is on a parallel with Novalis's "blue flowers" or Tieck's "Travels into the blue". Then it's an *itinerarium mentis*, showing the move of the mind through confusion to clarity, from constriction to expansion.

With the waybook, I'm continuing in my own way what was once a very strong line in Scottish literature. Think of Smollett's *Roderick Random*, which, as

well as being a satirical anti-novel, is a Scotsman's desperately humorous attempt to get out of Britain. At different times I've tracked Scots doing this kind of thing, moving all over the earth, or holed up in some isolated part. Examples? Old Robert, on the Barbary Coast, in Henry Dana's *Two years before the Mast* or Dr Long Ghost of Melville's *Mardi*, a surgeon (in fact, the Scottish poet, Alan Cunningham) who, having quarrelled with the captain of the vessel he was on, lived resolutely in the foc'sle with the crew, and later, having jumped ship entirely, spent years wandering about the Pacific islands. On to Alexander Mackenzie, the track-maker, and John Muir, the most adamant walker of the American wilderness. Not forgetting all those nameless ones who went into the wilds and became Indian, or who manned the most remote and isolated trading posts.

It was Scott that bedded and bogged down Scottish literature in history (anecdotal history). Now it's bogged down in contemporaneity. But we've got the whole earth and world culture to investigate and reconnoitre, rescuing it from monolithic exploitation and colonial caricature.

What about geopoetics? Would you care to outline its principles and its perspectives? Is it making headway? What is its relationship to the other radical projects such as phenomenology and deconstruction?

Geopoetics is the general term I came up with, after long studies in politics, cultural history, philosophy, science and literature, and a lot of experience on the ground (from territory to territory), to indicate the deepest questioning and the most far-reaching propositions. We have been badly in need of such a key-term for a long time. There are a lot of half-ideas around, and some good half-ideas. But there has been no deep-rooted, high-powered synthesis.

You mention deconstruction. I've been interested over the years in a lot of French thought (there wasn't much real thought going elsewhere). But I was "deconstructing" in a book like *Incandescent Limbo* long before the term deconstruction was invented. From the point of view of geopoetics, deconstruction can be part of the process, so long as it doesn't turn into a half-way house, with its own complacences and trivialities. Philosophical deconstruction starts off by picking holes in Hegel. But Hölderlin the poet was already farther out than Hegel the philosopher. In the field of culture and literature, deconstruction breaks down the idealistic structures of "high

culture". Fine, I go with that – I started out with Nietzsche, and frequented for long years Rimbaud. But when it gets under-translated as it so often does into preferring a soldier's love-letter to Dante, or the tie of a bandana in some ethnic community to a painting by Van Gogh, I say no and move off.

Phenomenology has more to it. I started off there with Husserl's *Cartesian Meditations*. What Husserl does is put the "world" (that is, normal conceptions of it) in parenthesis, and try to have a cool, clear look at things. From Husserl I moved on via Heidegger to Merleau-Ponty's "prose of the world" (prose, as over against idealistic constructions). But to come back to Husserl, his title *Cartesian Meditations* is a reference back to Descartes' *Meditations de prima philosophia*. I got to thinking about the possibility of a *prima poesia* that, while not being classically or romantically idealistic, wouldn't fall into the slump that came in the aftermath of these structures, with poetry having little more to do than social comment or verbal tiddleywinks, and prose becoming more and more thick, ugly and opaque.

I learned a lot from philosophy. But Heidegger looks more and more to poets, and Merleau-Ponty looks more and more to artists. Poets and artists have been more my companions than philosophers. My main line probably goes back to Nietzsche, my first enthusiasm as a student in Glasgow, and his idea of the philosopher-artist (in my vocabulary, the poet-thinker). What I take from Nietzsche is one of the most radical analyses of religious, idealistic culture ever done. And his final injunction: «Brothers, remain true to the earth». Which ties in with the statement by Rimbaud, also one of my Glasgow companions: «If I have taste left for anything at all, it's for earth and stones». Their critique of practically everything doesn't wind up in nihilism (a soft semi-nihilism is a trait of the modern mind), it's a supernihilism, with a horizon of possibility. There's a start there for geopoetics. Back of it all, experiences on the Fairlie moors, and along Atlantic shores, all of it completed and expanded in other areas around the world...

To sum up geopoetics, it's an international (transnational), interdisciplinary (transdisciplinary) movement, bringing together writers, scientists, artists, philosophers from around the world, whose aim is to open up a new cultural space, by going back to the basis of all culture, the relationship between mind and land, and this on an intellectual, sensitive and expressive level.

The movement is making headway. Slowly, but surely. The idea is spreading, via my books. There are centres in about ten countries now, working locally, including one in Scotland.

Where do you see yourself going now?

In towards greater and greater concentration, out in ever-widening circles. ■

Don Paterson in Conversation with Marco Fazzini

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

[M. F.]

When did you start to write?

When I was twenty-one, though I had a strange inkling when I was six or so, which I forgot about. My father recently produced a page from an exercise book which said (sic) «when I grow up I an goig to be a peot and rite poems». When I started, I did have the sense of a wee machine that was wound up and ready to go. I think poets are probably born – they're mutants, word-savants, and their relationship to language is very weird. There's far too much crosstalk all round; the rule-sets that define their mental spaces all overlap, and all the right-brain lexical entries are overwired, and have too many synaesthetic connections. One day they'll find something fucked up in the fusiform gyrus,



or something. It'll come as a relief. None of this – here's the tragedy – is any guarantee of a decent poem at the end of it. No wonder most poets go bananas. At least if you have a gift for art or music, you can paint or play every day.

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

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

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

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

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

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

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

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

The philosopher Hans-Georg Gadamer, in his essay "On the Contribution of Poetry to the Search for Truth", says that «the word of the poet is autonomous in the sense that it is self-fulfilling... To speak of truth in poetry is to ask how the poetic word finds fulfilment precisely by refusing external verification of any kind». Would you agree with this statement or would you rather accept the Platonic objection to the truthfulness of poetry: «Poets often lie»?

No, I think Gadamer's is a rather silly statement. It makes some sense if you read it metaphorically, but then again – what doesn't. Of course poetry finds, and indeed explicitly seeks, "external verification";

it's only through such a process that the reader can tell a good poem from a bad one, and it's only by placing themselves in the role of reader that the poet can attempt this verification in advance, and see where they've gone wrong, or gone right. It concurs with the reader's experience of the world in an unexpected way, or shows them something they hadn't noticed about it. They either go "yes: that's the way it is", or they don't. Without that verification, you have surrealism or nonsense. What distinguishes poetry as a practice isn't its epiphanies, just a certain kind of linguistic contract between poet and reader, their agreement to play a certain kind of game – one of rewarding the reader for "reading in too deeply", of oversignifying. Gadamer muddles a neutral description of that process with a definition of poetic success. I actually don't think he's saying anything much more than "beauty is truth, truth beauty". Yes, the poem is an unusual kind of art in that it both makes an imaginative, dramatic or argumentative proposition, then presents the evidence for the truth of that proposition in the coherent unity of its final form; it works at an unusually high level of phonemic and semic integration that can seem almost circular in its interdependence. This might indeed convey the impression of something... self-fulfilling and autonomous. But it needs a reader.

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

– even if the feelings poems leave us with are mysterious in the extreme.

Would you expect to keep writing poetry regularly?

I hope so! Though I'm not sure about "regularity" – I wouldn't like to think I'd nailed the trick of it. If you learn nothing else... it's that a blank sheet of paper is a blank sheet of paper, and it shouldn't get any easier. I think the poem is less a record of an epiphany that's already taken place, so much as a document of its real-time unfolding, and it has to be there, on the page. I mean your own shock and surprise or emotion as you were writing it. So the reader feels it too. They don't much care how moved you were on holiday, in bed or on the train a year before you wrote the poem. That's always a tall order, and so it should be.

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

Yes, I do, and I think that's admirably well put. Though one aspect of it is entirely selfish; I think poets translate not only because they identify brothers or sisters in the spirit, but because they open a path to a new way of doing it. It's the sense that somehow, by assuming this voice in the target language, you'll lose or modify the voice you've mistakenly come to think of as your own. So sometimes it's in their vision or their style (I made a small book of Machado versions a few years back, in the hope that some of his bravery would rub off; I doubt it did), but sometimes it's technical. I think of Rilke translating Michelangelo's *Sonnets* before he sat down to write the *Sonnets to Orpheus*. It wasn't really a conscious preparative at all, but at some level he knew that's what was needed to sharpen up some compositional tools, and move them down the conscious chain, from artful dexterities to motor skills – and that's how he practised them into fluency.

Would you comment on this observation and add something to the following statement of agnostic faith

summarized by Wallace Stevens in his "Adagia": «After one has abandoned a belief in god (sic), poetry is that essence which takes its place as life's redemption».

I think it's true-ish... up to a point. Firstly, after the abandonment of faith it's up to every man or woman to find the form of their own redemption, and everyone is entitled to hate poetry, so it needn't be that. Here's where I'd quibble with Stevens, though: I don't think our lives need redeeming. It's a Christian word, and we have no need for it. We weren't sinful in the first place. Nothing was broken, and nothing needs fixing. I think what we need now is just to see ourselves as the thinking-end of evolved matter in this corner of the cosmos, the way nature has evolved to have a look at itself, and maturely assume the responsibilities that implies. There's nobody here but us chickens, yet the theistic fallacy continues to dog our thinking long after we give up on faith – we keep talking as if there really was a place where truth resided, and against which we might check out brilliant answers, at some point. Redemption is quietly predicated not just on the existence of a sin, but the truth-standard that defines it. I think poetry frees us from exactly that idea, actually – that of a truth we can't directly access, but which exists in the hands of some remote and inscrutable third party, and which we have to guess at. Poetry shows us as freelance truth-improvisers, folk who can conjure ideas as true as you want 'em, and it restores our human independence a little. Besides, I think there's more truth in Elizabeth Bishop than you'll ever find in the bible, which spends most of its time pointing to it elsewhere. Poetry's place in the life of the spirit – well, poetic language has two functions; to make things clear and distinct where they weren't, and to join them back up again when they were broken apart. It's a natural function of language, and the way that *language*, certainly, redeems itself.

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

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

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

Well, I think the imagination is one of the ways we correct reality for error. Reality's all the stuff that just happens to face up, and be relatively well-lit. It's also just what human evolution has chosen to extract from the totality of things. I mean – at the extremities of our senses, the information is virtually white noise, and the human nervous system filters it down to something intelligible, but useful only for humans. All the retina does is register colour, intensity, bits of light and dark. After that – all our sensing of edge and border, all our discrimination of distinct objects – is pure neural computation. All I'm saying is that when you think of it like that, then it seems a luxury to think of the human imagination as *distinct* from reality, given reality is, in a real sense, completely dreamt up in the first place. When we introduce these alternative universes into the world through our poems, they don't just change "the way people look at the world" – because "the way people look at the world" is all there is of the world. You're changing reality itself.

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

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

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

Well – anything more than five years old is the work of another guy, so you have to learn to walk away, and not feel any shame. It was difficult when I heard that you'd translated a couple of very early unmetred poems of mine, because I don't recognise their author at all! But so long as you can say – well, the poems are true to who you were at the time, you have to let them go. The poems aren't yours any more anyway. Easier said than done, especially when it's clear that some previous incarnation was a bit of

schmuck, someone you'd rather forget. And the dead feel no shame, so I don't see that being a problem. Sounds like a relief.

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

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

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

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

Only if you think that accessibility is synonymous with oversimplification. I think it's possible, as Frost did, to write of things of immense philosophical subtlety in a language folk can follow. Here's trouble: to do that you have to be really good, and work really, *really* hard to find clear ways of saying strange things. It takes a demonic patience. I'd love these things for my own

work, and I very much doubt it'll ever happen. But I do understand that the stranger, more complex and more difficult the idea, the greater your obligation to clear expression. A lot of "difficult" poetry just hasn't bothered to make the attempt.

The most worrying aspect of publicity is being overtaken by the desire to be loved. In practical terms that sometimes just means writing more funny poems, since the laugh is the only audible response you ever get from an audience. Though I've noticed how much people like being moved by poems, and I try to write more of those. Shameful it took me so long to realise, but if you learn nothing else, readers want poems to be about them, not you. They get bored with your nervous wee displays of cleverness and erudition.

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

English-language, straight down the line. Except for those rare occasions I write in Scots, then I'm a Scot – as there's no way you can pretend it isn't a nationalist signifier. I hold to Cioran's line that a writer's country is their language. I'm a Scot culturally and politically and (mostly) ethnically, all of these are relevant. But as writer I'm an Anglophone – so to say I was a Scottish poet would graft a nationalist agenda to a linguistic one. That's not to say that there might be a thousand-and-one aspects of the poems that are "Scottish", of course. The trouble is it's that while you might consider this the least interesting aspect of your work, someone coming to it from another country (especially the U.S., I've found) will often use your nationality as the most salient identifier, which is understandable, but mistaken, I think – it invariably comes at the expense of much more important things you're getting up to.

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

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

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

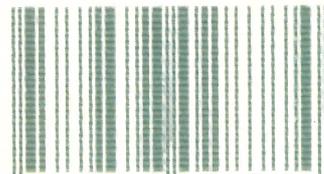
It's broadly supportive. But like everywhere else there's a bizarre emphasis on finding new talent at the expense of supporting and developing the old talent. I'm not complaining – I've been very lucky – but I see others who've been less so. There's also the unfortunate tendency for very small countries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

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

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

Euro 15,00

ISBN 978-88-88028-77-4



9 788888 028774