



Associazione Laureati in Lingue  
Università degli Studi di Udine

# Le Simplegadi

**Rivista internazionale on-line di lingue e letterature moderne**  
**International refereed online journal of modern languages and literatures**

<http://all.uniud.it/simplegadi>

ISSN 1824-5226

## *Oral Voices in Written Worlds*

**Anno 7, Numero 7**  
**30 Novembre 2009**



## **Le Simplegadi**

<http://all.uniud.it/simplegadi>

**Rivista accademica on-line dell'Associazione dei Laureati in Lingue Straniere dell'Università di Udine**

**International refereed online journal of modern languages and literatures**

**Direttore responsabile / Editor-in-chief:** Antonella Riem

### **Comitato scientifico / Scientific Board:**

Italy:

Andrea Csillaghy, Renata Londero, Alessandra Ferraro, Anna Pia De Luca  
(University of Udine)

Armando Gnisci (University "La Sapienza", Rome)  
Maria Luisa Camaiora (University Cattolica, Milan)  
Maria Renata Dolce (Università del Salento)  
Alessandro Grossato (Università di Padova)

Australia:

Veronica Brady (University of Western Australia)

Canada:

Linda Hutcheon (University of Toronto)  
Michael Hutcheon (University of Toronto)  
Nduka Otiono (University of Alberta)

India:

Satish Aikant (H.N.B. Garhwal University, Uttarakhand)  
Saumitra Chakravarty (University of Bangalore)

Ireland:

Paolo Bartoloni (University of Galway)

United Kingdom:

Federica Pedriali (University of Edinburgh)

U.S.A.:

Riane Eisler (Center for Partnership Studies, California)

### **Comitato di redazione / Editorial Board:**

Direttore responsabile / Editor-in-chief: Antonella Riem [antonella.riem@uniud.it](mailto:antonella.riem@uniud.it)

Segretaria di redazione / Editor: Maria Bortoluzzi [maria.bortoluzzi@uniud.it](mailto:maria.bortoluzzi@uniud.it)

Redazione: Laura Pecoraro, Stefano Mercanti, Piergiorgio Trevisan

E-mail: [simplegadi@uniud.it](mailto:simplegadi@uniud.it)

**Sede amministrativa / Address:**

Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze  
via Mantica, 3  
33100 Udine  
Italia  
Tel: 0432556778

Autorizzazione del Tribunale di Udine N.2 del 5 marzo 2003  
ISSN 1824-5226

Indirizzo Direttore responsabile / Address of Editor-in-Chief:

Prof. Antonella Riem Natale  
Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze  
via Mantica, 3  
33100 Udine  
Italia  
e-mail: [antonella.riem@uniud.it](mailto:antonella.riem@uniud.it)  
tel. 0432 556773

E-mail: [simplegadi@uniud.it](mailto:simplegadi@uniud.it)

Rivista Annuale – Pubblicazione del numero in corso: 30 novembre 2009  
Issued on 30th November 2009

## **Oral Voices in Written Worlds**

### **Le Simplegadi**

**Anno VII, Numero 7, Novembre 2009**

**<http://all.uniud.it/simplegadi> - ISSN 1824-5226**

#### **POETICHE / POETICS**

Federica G. Pedriali. Gli ultimi della serie, la serie degli ultimi. Svevo, Gadda, Tomasi.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 5-16.

K. Jayaram. Voices in Stone' Emperor Ashoka's Stone Edicts.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 17-23.

#### **ARTICOLI / ARTICLES**

Jyotirmaya Sharma. Someone Else's Memory: The Home and the World in Nirmal Verma's 'Vey Din'. *Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39.

Saumitra Chakravarty. The Chandi Mangal Kavya of Mukundaram Chakraborty. *Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 40-52.

Carla Comellini. Echi di guerra e di guerriglia nella narrativa di Graham Greene, ovvero parlare di guerra per sottendere pace. *Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 53-65.

Chiara Minestrelli. Re-discovering Identities. Language and Point of View in Scott's 'True Country'. *Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 66-75.

Maria Tognan. Trespassing Borders: Josh Woodward's Song 'Border Blaster' and the Free Circulation of Culture. *Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88.

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini. *Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108.

#### **RECENSIONI /REVIEWS**

Paolo Bartoloni a cura di Stefano Mercanti. 'On the Cultures of Exile, Translation, and Writing'. *Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 109-112.

**Gli ultimi della serie, la serie degli ultimi****Svevo, Gadda, Tomasi (1)****Federica G. Pedriali**

“Ma lei è un poeta?”. “No”.

“Che mestiere fa?”. “Faccio il principe”.

*Darwin non ha inteso tutto.* La battuta è di quella canaglia di Svevo, prestito canagliesco per avviare intervento canagliesco, perché qui, in questo intervento, bisogna arrivare a parlare della Canagliata, e per avviare il discorso con chiarezza (chiarezza di canaglia) non c'è teoria migliore a riguardo.

Dunque Darwin non intende. Ergo la scienza tutta non intende. Per intendere, infatti, bisogna saper cedere a quella delinquenza del pensiero di cui Svevo è maestro. Siamo figli e sta per nascerci il figlio? L'avviso è di mettersi in guardia. Che è appunto quanto fa Ettore, figlio di Francesco, attendendo una ripetizione controllata del nome del padre.

Avrà una figlia, pazienza – e non la chiamerà Francesca. Ma il suo gesto lascia traccia, pensiero scritto. Ettore teme il figlio, il nascituro; teme di venire declassato da figlio dissidente a padre di uguale. Ovvero teme perdita di distinzione, quella distinzione che si è minimamente conquistato nella fatica psichica dei suoi ludi.

Sa però di potersi imporre al nome, al patronimico che non lo isola, che non lo protegge dalla continuità della specie. Metterà il figlio alla doppia catena – il gesto non è paradossale, tutt'altro. Perché c'è invero sempre qualcosa di troppo prossimo al sé. E bisogna far spazio, almeno su un lato della contiguità, quello su cui è ancora possibile imporsi. Far spazio e libertà per il sé, facendo nome e categoria per l'altro, per il rivale in arrivo.

*Le roi danse*. Il sintagma arresta il precedente paragrafo. Qualcuno tra i lettori già si preoccupa, chiede mentalmente precisazioni. Tra i miei *aims and objectives* (eh già) intendo davvero dare della canaglia pure a Tomasi?

Rispondo ripetendo. *Le roi danse*. Perché danza il re? Il re danza perché deve – perché è corpo e funzione di re. Danza, soprattutto, per tenersi il proprio posto, e così garantire il presente e il futuro dei posti. È il classico *do ut des* cui la collettività si piega, grata dell'opportunità.

Danza onestamente il nostro principe? E qui mi riferisco già al Principe di Salina. Osserva la legge Don Fabrizio? Quella legge che è formula, promessa, logos, casellario, rosario di grani che premono sull'individuo perché si renda transitivo, e appunto transiti, alla buon'ora? *Nunc et in hora mortis nostrae. Amen*. Come da battuta incipitaria del *Gattopardo*.

Don Fabrizio ha finito anche per questa sera – la sera dell'incipit del libro. Ha finito di scartoffiare con la voce. La legge è riaffermata nei presenti. Sui residui del rito si risveglia il salone rococò. Divinità, nudità, sberleffi. Tre distinte iconografie tornano a premere dalle distinte facce del volume spaziale – soffitto, pavimento, pareti.

L'amministrazione del regno è cioè avvenuta in luogo per eccellenza imitativo, replicativo, generoso di acustica, nell'eccellenza del parato, degli arredi, dei chiusi volumi esistenziali. Gli amministrati, danzando formalmente col principe nella preghiera, hanno implicitamente ripercorso la compromessa figura dei grani del casato: mortalità di carne messa in successione per la sfida della durata. Ed ora riaffermati, rinfrancati, riconsegnati all'assoggettamento, si affidano alla maggiore, all'unica promessa – con esplicita, bisognosa ecolalia di dipendenti ed inferiori.

Bertucce, linea femminile, e pappagalli, linea maschile, s'aggiustano, trapassano di scena come possono. S'attende invero il gesto, il segno che dia esistenza, nutrimento, protezione, destino, storia. Tre parole – amore, verginità,

morte – si sono staccate dal Verbo, tanto da risultare, sorprendentemente, inconsuete. La scena, o meglio, il testo in scena è però troppo connivente col Principe e Principio della Procedura per allertare ulteriormente gli astanti – per avvertirli del pericolo. La loro parziale rassegna, nelle battute post-incipitarie, declina invero prontamente nella prima descrizione della possanza fisica del Capo, e da quella nell'affermazione del suo diritto di Detentore tanto dell'origine che della fine. Variamente predicato in gigantografia di attributi (pure la sua debolezza è gigante), Don Fabrizio con la sua potenza difatti già annuncia che in principio era una fine: che sacrificherà il casato. In quello (e qui il testo gli presta due altri attributi capitali, il secondo in parentesi marcanti), il Principe è, infatti, *primo (ed ultimo)*.

Così però, e pur non intendendo predicare altro o altrimenti, il *Gattopardo* si mette in tensione coi propri dati. Già è stato superficialmente estratto e individualmente esibito il frutto del primo dei doveri del re, il primo dei figli, il primogenito, il Duca Paolo. L'erede, dunque, proprio non mancherebbe. La casella risulta cioè invero sin da subito occupata, e ciò a dispetto della perfetta banalità intravvista nel portatore di funzione. Come dice il motto (inventato lì per lì per la nostra occasione): casella occupata, casella impegnata.

*Che prima di me muoiano tutti i miei eredi.* Battuta d'interludio. Non c'è come Svevo per intercludere. Il discorso da farsi è grave ed è fatto al meglio in economia di mezzi. Oltre che grave, poi, il discorso è eminentemente teorico, per quanto possa apparire eminentemente psicologico. Tra due eminenze invero così grigie – teoria e psicologia – è bene cioè ulteriormente distinguere e distinguersi optando, con Svevo, per il rincaro della franchezza (altri diranno: dell'oltranza del dettato).

Il soggetto sveviano sta dunque al suo posto (si muove tra segnaposti con l'età). Conserva attivamente tutti i posti (si conserva sempre almeno tra due differenze). È o dichiara d'essere unico, singolo, diverso *toto genere* (si

mantiene tale grazie a doppio sistema di manutenzione, il sé e la differenza da sé, con ciascun sistema al proprio posto, in esatta contiguità di posti).

Ma tale soggetto è anche in debito. Ha cioè ricevuto il dono che obbliga, e vuole, ovviamente, tenersi il dono. Così passa in dono il proprio debito. Per questo tende trappole ai suoi vicini di posto – padri, fratelli, figli –, offrendoli al proprio posto quando il Creditore più minaccia.

Il suo è un istintuale, un antropologico, un teorico *mors tua vita mea* (tale comando dà prontamente il cambio ai rivali, assicura che non si sarà mai a corto, *just in case*). E come ha mirato ai padri, così mirerà ai figli (da questi infatti specificamente s'aspetta che si lascino sacrificare al grande vecchio). Non lo trattiene neppure il salto di contiguità alla generazione dei nipoti (ma Umbertino, nelle *Continuazioni* dello Zeno, sa come va il mondo e mira di suo a far fuori il nonno).

È, insomma, volenterosamente contiguo quando gli conviene (non dimentica, cioè, che ci sarà l'ultimo affare: la catastrofe della furberia troppo grande). Sfrutta la polarità (soffre di ossimorite acuta); sfrutta tutto ciò che gli riesce di mettere nella serie degli ultimi (ultimo margine, ultimo posto, ultima sigaretta, ultimo affare), sapendo che intanto – beati loro – rimangono ultimi per poco. Il binarismo del mondo è generativo, non implode.

Ha giocato, tra l'altro, di serissima *captatio benevolentiae* (sfruttandosi per esempio al meglio, non a caso, come ultima lettera dell'alfabeto in una casa piena di ragazze in A). Ma quando infine, nella realtà più reale del re, viene colto al proprio posto, all'ultimo posto, allora ritrova tutta la *hybris* delle ultime parole famose, quelle che si trasmettono ai figli – perché i figli ci sono, e sono sopravvissuti al soggetto. *Fioi, guardè come che se mori*.

Guardata dallo scandalo della mortalità, quella morte è – come tutte – un decesso del giusto, ed è degna di ritratto. Peccato, però, che chi ritrae tale tipologia di scena abbia il più delle volte l'occhio alla figlia del trapassato,



moltiplicata in simmetria di figlie e per di più procaci – proprio per non dar nell'occhio eccessivamente. Ma questo è già – e sin troppo – Lampedusa. Per cui è bene intermettere ancora.

*Gli ultimi della serie, la serie degli ultimi.* Ovvero seconda battuta e seconda oltranza di verifica teorica. Gadda non pronuncia ultime parole famose. Sul letto di morte tace – si fa leggere Manzoni. La sua posizione in vita è stata, del resto, molto meno dinamica di quella di uno Svevo, e al momento del passaggio non richiede aggiustamenti o correzioni.

Il soggetto è nato, sì, in pieno diritto (non riterrà di essere nato a sé stesso, non è un Pirandello, ma nemmeno ha da negoziare dalla contiguità e dall'interludio, come Svevo). La legge è cioè consustanziale al suo essere: non per nulla è sangue venuto per primo. Proprio per questo, ossia perché legittimo continuatore d'un sapere biologicamente avvertito, non teme d'azzardare la denuncia, la verità, il dolore, il gigantismo mitico (San Pietro, Principe della Chiesa, è uno dei suoi termini di paragone).

L'assurdo è che la nefandezza a proprio danno, la primogenitura miseramente ritratta (nessun atto legale riporta però che il soggetto abbia accettato misere lenticchie) scatta da sanzione parentale (per cui le sacre scritture espletano in legalità una commedia degli errori che lascia l'ex-avente diritto declassato a primogenito da scherno).

La sanzione, o meglio il narcisismo parentale da cui essa deriva, nega cioè il soggetto *post factum* – i.e., in seconda istanza. Ossia fa della seconda istanza il parametro e paradigma per defraudarlo. E l'offesa è tanto più grande e volgare in quanto da lui ancora ci si aspetta bonomia – ancora si pretende che ringrazi, e di cuore, della risultante finzione democratica (è la favola dell'amore equamente condiviso, e da tutti ugualmente ricevuto).

E pensare che il soggetto avrebbe dovuto attendere agli obblighi del primato, azione ed opera – civile l'una, creativa l'altra (per questo, per una sua

sopravvivate disperata serietà morale, progettava di cadere primipilo al comando della prima centuria della prima schiera dei triarii; per questo, ridotto all'inazione del letto di morte, ancora si misura coi *Promessi sposi*).

Ma a non essere stati chiamati per primi tanto vale passare per ultimi – perché finché c'è discorso c'è giudizio, storia, rivalsa. E allora vadano, vadano pure una realtà e un principio di realtà più reali del re. Tanto l'ultimo dei soggetti anche si conserva per urto biologico primario. Per una sua carica narcisistica, resistente e propria.

Ultimo hidalgo senza più serie, il soggetto gaddiano s'ingegna dunque a scrivere da dio per ragionare con quello dei torti subiti con la scusa del divino (la divinità parentale). Scrive, infatti, da un fondo infimo di cosmo (cella, cripta, convento, casa). È l'individuo nullo (annullato dalla sanzione). Era l'erede (Esaù, Cordelia, Amleto). La corretta trasmissione (sangue, plasma, capitale genetico) gli era interamente, letteralmente dovuta. Ma l'errore (procedurale? preterintenzionale? colposo?) commesso ai suoi riguardi dalla carne dei maggiori ha suggellato, deve aver suggellato, non si spiega altrimenti, anche una difettività all'origine dei materiali.

La mitopoiesi nel suo caso si traduce, cioè, in fattività carceraria. Da una psicologia (la propria, l'unica cui abbia accesso) sintetizza teoria (una teoria della conoscenza). Questa, a sua volta, gli dimostra che la linea di trasmissione subita (negazione e sacrificio) lo ha reso intrasmissibile (è il figlio intransitivo, messo fuori transito dalla severità del decreto: non procreerà).

La teoria gli fa però anche vedere che, caduto il patto legatore (il diritto al primato, con gli obblighi che quello comportava), non ci sarà legge che tenga, non sino in fondo – che è appunto da dove gli sale la più tetra coazione alla rivalsa. Difatti non lo trattiene dalla rivendicazione proiettiva il monito della Gertrude manzoniana – versione lunga, versione *Fermo e Lucia* –, in cui il reietto gaddiano ripetutamente e violentemente s'investe sino ad arrivare all'immedesimazione piena e dichiarata e clandestina.

In tutto ciò il mondo delle cose belle e vive paga con il soggetto – soggetto dunque anche sommamente ingiusto, nella rivalsa, se dallo specifico di questa morte in vita attende cose e persone per introitarle, per appropriarsene aggressivamente come letteratura.

Ma quando pure quella le scarta, chiamandole difettive perché sono passate come dovevano, come non poteva non essere, per il sé sito di ogni difformità, ecco che allora il soggetto ritrova il tempo doppiamente autorevole e morto della legge. Il tempo del discernimento tra ciò che, nella propria cella, era reliquia e ancora va conservato, in nome dei padri, e quello che non lo era ed è quindi mero rifiuto.

In tali momenti, una più tremenda Gertrude primeggia sul creato e sul Creatore – tanto più geniale e coerente di quelli. Oltre che Gadda, questo è, però, e di nuovo, anche Lampedusa. L'ambiguità della sua danza è una verifica che adesso cioè possiamo fare direttamente su di lui.

*Ultima rassegna.* Manca Paolo, il primogenito attivato in esordio ma poi subito soppresso, e adesso dato per mancato da tempo. Manca Giovanni, il secondogenito messosi fuori radar parentale, parametro affatto vuoto e però più volte predicato. Non manca Francesco Paolo, il terzo dei figli maschi, colto dalla scena esattamente al suo posto, nel posto dell'indistinzione dovuta (era il figlio fuori posto della cena di Parte prima, quella mancanza evidentemente lo ha segnato, è il suo contrappasso).

Ma non può mancare soprattutto Fabrizietto, il più giovane dei Salina, così bello, così vivace, tanto caro (tanto odioso) – fastidioso rilancio rimico del pacchetto generazionale di base, ABAB, Paolo, Fabrizio, Paolo, Fabrizietto (il narratore, buon servitore della causa, sa bene il valore antropologico delle rimiche di famiglia, della famiglia Lampedusa: Giuseppe, Giulio, Giuseppe, Giulio, Giuseppe).

(Incidentalmente. Si serve la causa perché si servono strutture cognitive. In questo senso è ben difficile non essere servitori. E comunque, in letteratura come nel resto, non ci sono questioni personali – benché ci siano nomi e cognomi di funzione.)

È la rassegna della Morte del Giusto. Citando il quadro di Greuze, il capitolo del Ballo anticipava l'icona del vegliardo morente ma lungimirante (generazionalmente lungimirante), in eterno predicativo su nipoti piangenti e nipotine procaci. E difatti, adeguatosi alla spazialità chiusa e fissante dell'Ultima Scena dell'Ultimo Soggetto, il principe giunto iconograficamente pure a quell'ora bypassa decisamente la categoria dei figli (la delusione *ab ovo* nei loro riguardi non è rinegoziabile). Si misura hybridicamente col poco afflitto nipotino ripagandolo in antagonismo predittivo (ma l'ultimatum mentale, *tu non mi continuerai*, non preoccupa Fabrizietto, la sua casella per il momento è sicura). Riserva precisamente a Tancredi l'effetto Tancredi, mirando a riottenerne e invero riavendone la garanzia estrema, quella che più conta (il sistema è testato, la trasmissione trasversale non dà una successione: non minaccia un Logos che si vuole terminale). Nega espressamente e ripetutamente Concetta, l'unica delle figlie ad esser degna della sua nota, nota di padre in evidente ma inconsumabile stato di desiderio (la messa in serie repressiva, il rosario del Logos, rischia di implodere quando tocca certi argomenti; per questo Greuze metteva in guardia l'Ultimo Soggetto tentandolo con abbondanza di giunoniche nipoti; per questo, lui le aveva prontamente e doppiamente convertite, diminutivamente, in nipotine, e ipocritamente, in augurio di loro decenza di vestiario al suo Passaggio).

I grani di felicità, quelli dell'indifferenza, i morti, i vivi, il ritornante rosario dei figli, il miracolo coordinatore delle sequenze, la lista dei cani avuti e perduti negli anni, i ritorni a Donnafugata, la figlia, Concetta, praticamente il penultimo dei pensieri. Il discorso ancora monta, ancora avanza segmenti e calcoli di vissuto a sostegno e riprova della Potenza di chi essendone comandato comandava. È tale il soccorso da riuscire a far generare dal sé ed in sé, al Principe a questo

punto invero senza più Principato, la creatura discorsiva postrema, il narrema dell'Eros velato che in morte viene, prende, ridà l'origine.

Il soccorso non ha dunque soccorso che se stesso. Alla Confessione, paragrafi addietro, il Principe aveva intuito, in una marcatura testuale senza però seguito, l'inerzialità del contenuto mentale, l'essenziale mediocrità del sé in quanto Portatore. Non che non ci fosse stato peccato. Al massimo, tuttavia, si poteva ammettere quello originale, l'inerzia e la volgarità del codice, la fondamentale pigrizia della propria antropologia. Soggetto primo, sì – e anche ultimo, per davvero intima coerenza.

Una storia, insomma, di formalità espletate. Diligentemente, imperativamente – nell'incontemplabilità della successione. Per cui erano state frasi fatte tutte le frasi. Frasi di codice da lui rifatte come proprie – tutte incluse. Sino alla pietà per le cose destinate a rimaner prive del sé. Sino al pensiero, chissà perché rasserenante (ma in circolo, nel pensiero, dev'esserci sempre stata non poca morfina), della fine del mondo ottenuta con la fine del proprio mondo. Sino all'ultima donna, quella che ancora svela meri orizzonti di discorso – frase fatta, frase di nessuno pure lei.

*Residui.* Perfetto retore dalla scusa giusta (preparava la morte del giusto), il Principe ha, ovviamente, semplificato. La sedimentazione del suo lutto, del lutto appartenuto esclusivamente a lui, è cosa lenta, richiede lento accanimento *in absentia*, residualità e di vicenda e di testo, connivente il narratore.

In tale coda e Parte ottava, sopravvive e torna a ricevere marcatura il salone delle bertucce e dei pappagalli (sono mancati però, e da tempo, i pappagalli di casa, incluso Tancredi, ecolalia d'adozione). Sopravvive, e porta bene i suoi anni, il vecchio regime discorsivo (si è soltanto stravolto in vecchiaia di donne clausurizzate, tenute a bada da un traffico di preti, che in questo convento hanno il diritto di verifica della bontà delle reliquie). Un soffitto è stato raschiato (era un caso di mitopoiesi esternatasi troppo sconvenientemente sotto altri

Salina). Una cappella è stata instaurata al suo posto (lo spazio figurativo, anche a ricodificare quella tela che è il Palazzo, rimane poco, ed è presto preso).

Insomma è in corso il test del diritto alla residualità. Residualità di Logos e nel Logos. Non gli sopravvive, com'è giusto, nel senso giusto della morte del giusto, il pezzo forte della sopravvivenza, il quadro della Madonna della Lettera, troppo perfetta economia iconica troppo protestariamente collocata nel posto che non le competeva (lo stesso segno ha servito per anni le tre donne, unica accusa lanciata da un unico altare). Eppure, in questo fondo di testo, in questa ritardata botta e risposta tra quadri-missiva – tra Morte del Giusto, parte settima, e Accusa della Vergine, parte ottava –, si espletano infine quelle formalità senza le quali le pratiche d'ufficio di casa Salina non risulterebbero archiviabili.

Amore, verginità, morte. Erano parse parole strane, messe in strana sequenza. Adesso, nel cinquantenario del rosario di Parte prima parlano chiaro. Parlano senza dialogo, e parlano pure senza monologo (non è più nemmeno il tempo dei monologhi del secondogenito col padre, quale che fosse la reale direzione del fenomeno in quel caso). Qui adesso si parla infatti esclusivamente per iscrizione oggettuale, per proliferazione degli iscritti, quelle reliquie da passarsi in rassegna nel rinnovo dell'obbligo di discernere e di ripredicare. Perché c'è ciarpame in questa casa. E se davvero ci sono reliquie, andranno riassegnate alla legalità.

All'ispezione della camera di Concetta, seconda cappella di casa, è ammesso per l'occasione il solo narratore. È stato, nei brevi mesi del suo servizio presso l'autore, onesto salariato del principe e uomo di casa, filtro di quel filtro nella comune ma diversificata funzione testimoniale.

Non è negoziazione facile, ora, quella camera. Il narratore dimostra imbarazzo, vi assume il tono di chi sa e tuttavia non sa e tuttavia disprezza e tuttavia approssima con assoluta esattezza. Le quattro enormi casse di legno con dentro il disfaccimento del corredo. I grossi lucchetti. La pelle di Bendicò messo a far la guardia all'insieme. La perenne messa agli atti della scena sotto l'azione

di tali masse e di tali difese. Nulla di notevole, o tragico. Solo un inferno di memorie.

A meno di non esservi incarcerati, non uno spazio però in cui restare a lungo. Ed anche ad esserlo, altre stanze dell'amministrazione chiamano per la recita della rivelazione che chiarisce le sistemazioni conventuali di tutto il libro – Palermo, il Monastero dell'Origlione, il Monastero di Santo Spirito, il monastero Salina. Tutte questioni di entrate custodite, e di attesa. Di contrattazioni sulla sorvegliata e di attesa. Di assurdità della parabola dell'attesa di destino nella piena e totale negazione dell'esistenza. Di intima violazione dell'intimità del pensiero, perché il pensiero tradito nonostante tutto ancora si affida, ancora ha fede nella doppia frottola del Logos il proprio dovere di stare in attesa; la propria colpa per il risentimento in cui si è risolto il sacrificio ritenuto dovuto. In certe coinvoluzioni discorsive entrano ed agiscono, invero, solo il Padre e la sua proiezione di Potenza, il nome del Re.

Nel ricomporsi pseudo-catartico delle forme nell'*explicit*, il ciarpame espiatorio – la vecchia pelle di Bendicò – vola fuori di finestra, assume per un attimo la forma araldica della Danza dei Salina, si annulla nella pace della polvere nell'impatto col suolo. Certo, un bel volo.

L'indice analitico a questo riguardo riassume però troppo e troppo ottimisticamente – *fine delle reliquie, fine di tutto*. Una ritraduzione oggettuale ha difatti appena avuto luogo, Concetta ha ricevuto infine la sua missiva. In essa la si congratula del salvataggio di alcune delle reliquie. A guardarsi attorno con l'occhio concesso dal testo non si può che convenirne. Sono ridotte a due e per aggiunta si fanno percepire come pure forme. Un ritratto del padre miniaturizzato, ridotto ad alcuni centimetri quadrati di tela. Alcuni metri cubi di casse di legno senza menzione di corredo. Il materiale umano è di nuovo pronto per la riconsacrazione in quadro di legittimità.

La promessa di non soccorso non potrebbe essere più ferma. Il padre non verrà, non ha bisogno di venire – è già qui, nel regno banalmente inesauribile dei narremi e delle frasi fatte. Li ha fatti lui.

Università di Edimburgo

#### NOTE:

1. Testo della relazione letta al convegno internazionale *Il Gattopardo at fifty*, Edimburgo, National Library of Scotland, 14 maggio 2009.

**Federica Pedriali** researches primarily in the Modern period. While recently completing two books on Gadda, she worked on issues of literary theory, in particular narratology, with a cross-over to continental philosophy, especially Derrida. This resulted in a further book, *La farmacia degli incurabili. Da Collodi a Calvino* (2006). She is the editor and co-editor of several volumes, among them *A Pocket Gadda Encyclopedia* (2008,

2004, 2002), *Vested Voices II. Creating with Transvestism: from Bertolucci to Boccaccio* (2007), *Disharmony Established, Festschrift in Honour of Gian Carlo Roscioni* (2004), *Montale Readings* (2000). Her current book project, on textual saturation and irregularity in Bruno, Cervantes, Sterne and Gadda, focuses on literary theory, history of ideas and literary movements as can be queried and problematised through deconstructive readings of primary texts. Since 2000, as Director and General Editor of the *Edinburgh Journal of Gadda Studies* (<http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/gaddanews.php>) she has originated a series of innovative research projects attracting international collaboration well beyond Gadda studies.

[F.Pedriali@ed.ac.uk](mailto:F.Pedriali@ed.ac.uk)



**K. Jayaram****Voices in Stone: Emperor Ashoka's Stone Edicts (1)**

When voices are put on a solid medium like rock to convey what is very dear to the heart of the messenger, we naturally tend to inquire how timeless and true these are. The writer had obviously intended his voice to be remembered for generations to come.

The emperor is reflective; we can almost hear him saying in many more words than the inscription form found in widely dispersed places in most parts of the Indian subcontinent. He ruled a vast area; most parts of Afghanistan and Pakistan were part of his empire.

The edicts were not meant just to ensure his rule during his lifetime, but for all time — when he knew they would be heard, understood and become important guidelines. They were meant to be arbiter for a better world and for putting the chaotic world into some degree of order and civility. His aim was for an empire built not on the conquest of arms through violent means but the conquest of heart peacefully.

**Ashoka welcomed diversity**

He was aware that people around the world had different religious belief. Yet for all people, what was common, besides or even in spite of their religion was voiced in his edicts. He wanted to communicate the blueprint for better living: "People of other kingdoms with different sets of belief also lead an honourable way of life, the siblings have brotherly feelings towards each other, they respect their parents and venerable persons. They have good relations with friends, companions and servants. If any one of them suffers, the others share his grief. To cause severance of such deep rooted attachment and commendable feelings by forced separation and slaughter due to acts of war is regrettable. Now I don't want even a fraction of such suffering as the Kalinga war to befall on any one in the future" (Rock Edict XIII).

**Life span of religions**

Religions come and go the limitations of religions, especially their aging, would have been obvious to Ashoka. The god-forms who lorded as the supreme beings are no longer venerated once newer forms or even formless gods come to be believed. He was careful not to emphasize his religion in his edicts though it is known from Buddhist literature that he not only embraced Buddhism but also was responsible for spreading it far and wide. What he affirms in his edicts is mostly acceptable to variety of religious beliefs that the world has come to see.

**Ashoka calls his edicts 'Religious' in a broader sense**

The voice of Ashoka is for a common minimum program for the good of all living beings. His voice sounds religious as he calls himself 'The beloved of the gods' but he does not claim to be a special messenger of any god or pose as the incarnation of any god, which is a rather common practice. In fact we have god-men who claim to be incarnation of one god or the other even in 21st century India. Most of these god-men say more or less the same thing as Ashoka did two millenniums ago. But Ashoka found no need for such claim of being incarnation of any god. More importantly, there is no mention of any rituals or prayers to be offered. All that he expects his voice to do is secular in nature with emphasis on better human behavior.

**Ashoka's religion**

Peace, nonviolence, universal brotherhood, care of all living beings, antiwar, conquest of heart are what he is vocal about and that is what most religions preach, maybe in different ways. The problem with religions is that widely different interpretations are possible, which cause trouble. Ashoka's edicts are the arbiters in such cases. For he talks as spokesperson for all religions. To mediate between religions of his time and all time to come. He says people forget, hence his voice on stone: "Even if a man does us an injury, if bearable and within limits should be borne". It does not sound like total submission, but

sufficiently restrained behavior, enough to maintain harmony in society (Rock Edict XIII).

The forest dwellers who were then known for their barbarity were promised clemency if they renounced violence, as Ashoka desired for all beings "freedom from injury, self restraint, impartiality and joy of life". Even regarding wars to be waged, he said "Avoid it, if you are forced to enter, then use minimum force and cause minimal suffering" (Rock Edict XIII).

### **God liked king**

Ashoka calls himself 'Beloved-of-the-Gods'. His interpretation of god is more likely to be just being 'good'. To make his voice more acceptable, he uses the word 'god' but there is no mention of any specific god. Therefore it is acceptable for any believer in god. His god can be as much a Hindu god as can be Islamic or Christian. His guidelines for a better living will not be against any religion, in spirit. Though each religion may word it differently.

### **Secular Laws**

Ashoka wanted to spread secular laws to govern our day to day living as religious laws. For the rationalists, his edicts are dear as it is secular in nature and is indeed the spirit behind any constitution-law of a civilized nation.

In each of his edicts, few of his favourite aspects are emphasized. In one he sets an example for an emperor who is ever eager to hear about the distress of his people, he affirms he can be disturbed even when he is in the women's quarters, in his bedroom, in his litter, in the garden, or even on the toilet, "to work for the welfare of the whole world" (Rock Edict VI). The concern in his voice is role model for administrators, be they emperors, dictators or president elects.

### **The Suffering in his edicts**

The sufferings of Emperor Ashoka, who won a bloody war of conquest over the Kalingas, in the ancient state of Orissa, come loud and clear even today from

his rock edicts. "One hundred thousand were slaughtered; one hundred and fifty thousand were carried away as slaves and a million were wounded and mutilated" (Rock Edict XIII). Blood is known to have flown like a river in the battle field. For many days the nearby river Daya — which incidentally means mercy — is known to have turned red, awash with the blood of the slain. The battle took place in BC 261 at Dhouli in East Central India.

The scene after victory was gory, with mutilated, disembowelled bodies. The cry of the family members who lost their dear ones was heart wrenching. The cry of the ladies who came searching for their braves who did not return from the battlefield, the inconsolable wives who embraced the dead bodies of their husbands was heartrending. The sorrow of mothers who came searching for their sons and realized that he is no more was terrible. The children who found their father dead, stood shocked at the murder and mayhem in the battlefield. The inhuman behaviour of the victorious over the life and limbs of the vanquished moved Ashoka deeply. Ashoka declared that he would not fight another war, which has such terrible consequences.

Ashoka regretted his violent conquest and swore to do only conquest of hearts by spreading what he calls as 'sacred laws', which are mostly secular in nature. In his Girnar edict, he declares "Men have faith not merely in a single creed" and acknowledges the need to appreciate and accept the differently believing and holders of heterodox views. "There is nowhere a country where the people have faith in one creed alone".

### **Ashoka's concern for nature, animals and vegetarianism**

His concern about animal welfare is such that he not only bans animal sacrifice, he was even ready to change his food habits to end slaughter of animals in his own kitchen (Rock Edict I).

Ashoka was one of the first emperors to promote vegetarianism, essentially to prevent cruelty to animals. He also had lots of care for animals and made elaborate arrangements for treating sick animals. Hospitals were built along with suitable medicinal herb gardens for their benefit.

“Animals with young ones’ on milk or younger than six months should not be slaughtered [...] Living creatures should not be fed with living creatures [...] Forests should not be burnt [...]” (Pillar Edict V).

### **Ashoka’s Edicts as touchstones for beliefs**

In a complex approach to human spirituality usually called religion, many misinterpretations take place. From time immemorial, the world has suffered from extreme interpretations and theories. A common minimum acceptable degree of behaviour towards followers of other ‘ism’ is always needed. A basic level to qualify as civilized nation was set by Ashoka through which people were reminded of the good aspects of all religious beliefs: “Don’t be under the impression that your belief alone is superior. Know and respect other’s religion too. Only then will your religion become all the better for it” (Rock Edict XIII).

The voice to govern the good way of life is many times lost in the voluminous body of many a religion. In his edicts there is no mention of what will happen to the ‘sinners’, apart from the administrative controls and the threat of punishment. He is silent about anybody else being born to redeem the sinners; whether absolute submission to god and constant prayers will guarantee heaven; whether past life will guide this life. The voice of Ashoka is direct and to the point. Devoid of religion, yet it is the religion for a better way of living. This is the reason it can coexist with native or global religion. Ashoka’s edicts are like a balance with standard weights to measure the degree of misinterpretation of our own belief.

### **Nameless emperor and nameless God**

Ashoka very rarely used his proper name in his edicts. In most of them, the writer calls himself ‘God’s favourite person’ and king chosen to convey humane views for a better world. Until the edict at Maski was found with his name, it was not known with certainty that those were his edicts.

The Emperor, it appears purposely did not give his god a specific name or mention his voice as being revelation of any specific god. Had he said that, then it would have been dated and rather restrictive, to be appreciated and followed by a particular creed.

### **Cyclical**

Liberal and reactionary beliefs and regimes change from one to another with alarming regularity. This was very well recognized by Ashoka who affirmed constant reminders like his edicts alone can prevent civilizations turning barbaric (Pillar Edict VIII).

Ashoka's inscriptions were carved on many a handy rock prominently seen in places of human habitation or along trade routes. His pillar edicts are works of such high art that they stand out as tribute to the matter they contain. Civilizations have a tendency to get reborn in a particular place even after getting completely routed and burnt down. In archaeological excavations, many layers of habitations are routinely found. Ashoka seems to have identified such prominent and most likely places of habitation and hence two thousand years later too, his inscriptions resurface and get deciphered. Each age can have its own reading as we do now.

His emblems of fearless lions and the wheel of law have been adopted as the symbol of nationhood and peaceful coexistence by the Indian government. There are very few symbols that convey the same meaning even after thousands of years, as does Ashoka's. The imagery is as vocal as his written words, which need to be heard again and again to prevent the world slipping back into cycle of violence after brief period of peace.

### **NOTES:**

1. Ashoka was the grandson of Chandragupta Maurya, founder of the Mauryan dynasty, and one of the greatest of the Indian emperors (ca. 274-232 B.C.). The earliest accounts of his reign are found in legends

recorded by Buddhist chroniclers in Sri Lanka and India. He inscribed on stone a record of moral law (*Dharma-lipi*) with the hope that it would endure to inspire and guide his descendants and the people.

### **BIBLIOGRAPHY**

Burgess, James (ed.), 1970. *Epigraphia Indica: A Collection of Inscriptions Supplementary to the Corpus Inscriptionum Indicarum of the Archaeological Survey Indicarum of Archaeological Survey of India*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Nikam, N.A. & McKeon, Richard (Ed. and tr.), 1959. *The Edicts of Asoka*. Chicago: University of Chicago Press.

### **WEBLIOGRAPHY**

*The Edicts of King Ashoka*. An English Rendering by Ven S. Dhammika

<http://www.cs.colostate.edu/~malaiya/ashoka.html> (last accessed on 20 January 2009).

Amartya Sen. *Human Rights and Asian Values*. Carnegie Council on Ethics and International Affairs (New York, 1997)

[http://www.cceia.org/media/254\\_sen.pdf](http://www.cceia.org/media/254_sen.pdf) (last accessed on 5 December 2008)

**K. Jayaram** writes both in Kannada and English though his mother tongue is Tamil. His main interests are in history and peace studies. He has published a collection of Kannada short-stories *Nirachaneyya Nantara Shankara* ("Shankara After Deconstruction") in 2001.

[ArchitectJayaram@yahoo.co.in](mailto:ArchitectJayaram@yahoo.co.in)

**Jyotirmaya Sharma**

**Someone Else's Memory: The Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din (1)**

**Abstract I:** Nirmal Verma's *Vey Din* was written in Hindi during the early sixties when the author was living in Prague. This paper addresses the complexities of his narrative which, at a deeper scrutiny, moves beyond a mere story of love and loss and articulates a profound preoccupation with the larger questions of our modern civilization and the human condition. The constant reference to an idea of 'home', mysteriously empirical and symbolic, becomes one of the pivotal forces in the novel through which both human relationships and people's histories are creatively negotiated.

**Abstract II:** *Vey Din* di Nirmal Verma è stato scritto in Hindi durante i primi anni Sessanta quando l'autore risiedeva a Praga. Questo articolo si occupa delle complessità della sua narrazione che, ad un'analisi più attenta, si presenta non solo come una semplice storia di amore e perdita ma sviluppa un profondo interesse per le più ampie tematiche della civiltà moderna e della condizione umana. Il costante riferimento all'idea di "casa", misteriosamente empirica e simbolica, diviene una delle forze motrici del romanzo attraverso la quale sia le relazioni umane che le storie individuali vengono trattate creativamente.

When Asia meets the Occident, they often do not converse in the way scholars in the Academy do. There are no seamless, solidified and undifferentiated categories that mediate their conversation. The state of the victim is an empirical reality that neither needs essentializing, nor does it merit being permanently bounded in a cultural prison. Victimhood, therefore, is not something that often vitiates the conversation, though they might share

Jyotirmaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's *Vey Din*.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>



common concerns about ideas of freedom and enslavement, 'home' and the 'world', identity and history. Nirmal Verma's *Vey Din* was written in the early sixties while he was living in Prague and was published in 1964. The narrative never moves out of Prague and, at a very superficial level, it seems to be a simple-enough story of love and loss. This deceptive simplicity hides a profound preoccupation with the larger questions of our modern civilization and the human condition. It is a first-person narrative, where we never get to know the name of the narrator. We know he is an Indian and is affectionately called 'Indie' by his friends after they are sufficiently inebriated. In the early pages of the novel, we find him sitting in a bar, drinking Vodka, and thinking about his happiness. His quest to find that tattered rag called happiness unfolds in the span of three days in Prague. But any account of *Vey Din* ought to begin with Verma's loving description of the city, a city of dreams, as the neon sign opposite the travel agency in the novel announces.

A celebration of Prague remains a very distinctive feature of the narrative. It captures sites, sounds and smells in a way that brings the city alive, but also creates a yearning in the reader to be there and see it all for himself. The novel begins and ends in Prague. There are references to other cities, mostly European, but the narrator's country is barely mentioned, not by him anyway, but by others, and names of the cities he might have had an association with in the past are never mentioned. There is constant reference to 'home', but the idea of 'home' remains mysteriously abstract and symbolic. It is as if the writer is consciously trying to distance himself from an empirical, and hence, an embedded idea of 'home'. As far as the novel is concerned, everything begins and ends between the night of 21 December and ends on the morning of 25 December.

While there is a constant refrain about the desirability of seeing Prague in summer, there is an equally vivid description of the winter. The cold and the wind are constantly invoked. The snow in December is described as "white, silent snow" (Verma, 1991: 9). While walking in the night through the December

Jyortimaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's *Vey Din*.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

snow on vacant Prague streets, he remembers the bustle in the park behind a square-structured modern church. Of course, during the Prague winter there would be gloriously warm days that seemed to suggest that the winter was over, days that were “like an empty and mysterious page in a notebook otherwise filled” (Ibid.: 44). People called it a ‘false spring’ – the allusion to the short-lived Prague Spring is difficult to miss in hindsight. A warm and sunny afternoon before Christmas made everyone the narrator knew anxious about love and loss, love and betrayal, but also mostly desire things, as we shall see, that we can scarcely hold on to. This is how it is described: “A complicated happiness. Not even happiness, but a moment before that, which was like the infinite terror born out of a vagrant gypsy tune” (Ibid.: 54). This complicated happiness does not deter him from being acutely conscious of the play of snow, light, smells, trees and birds.

Standing at the highest point in Prague at the *Petrinska*, and then descending the slopes of *Letna*, the narrator looks at the quiet glow of December. He notices tall terraces illuminated in the Sun, the spires of churches, and thinks of, what seemed at this height, a motionless commotion down there that seemed to him distanced and far removed. He could hear the sound of the river Vltava, which was like a “mild patting sound”, like a “weak persuasion” (Ibid.: 94). In similar fashion, churches, streets, castles, gardens, pubs, monasteries, cemeteries, walls and parks are vividly strewn across the pages of the novel.

The narrator has very little inclination towards food. We constantly read about uninteresting meals comprising of omelets, tuna fish, salami, and always, stale brown bread. But drink, almost literally, lubricates the narrative. Beer bottles are constantly opened and the contents eagerly consumed to satiate parched throats. After the narrator gets a temporary job as a tourist guide during the Christmas vacation, he ends up at the Pelican with the money advanced to him by the tourist agency and drinks Polish Vodka. He notes: “It is said that Vodka is a sign of happiness. So, while drinking it, I began to think of my happiness” (Ibid.: 17). On his way back that night to the students’ hostel, he buys a bottle of

*Slivovitz* brandy. There is invocation of bars and cafes like the *Slavia* and the *Rilke Rendezvous*, and the evocative *Vinohradi Street*. There is, at another point in the novel, a tribute to *Cognac*. It plays with thirst, he says, and opens up the accumulated words of the day (Ibid.: 71). Drinking Tokai with Raina summons awkward memories for both of them.

Prague too had its own unique sounds and silences. This was especially so on a Sunday. Every city, he says, has its unique Sunday. All other days are just other days in every other city, but a Sunday is one's own, even in an alien city (Ibid.: 77). He lies on his bed and listens to the sounds of the tram's wheels and the church bells, the shriek of children playing in the snow, the faint sound of old women whispering in the garden outside the church, the whisper of the flowing river. He smells the aroma of coffee percolating, the putrid smell of rotting leaves and watched the smoke billowing out of chimneys lying in bed. This is his Sunday in Prague, and it is his own. Prague was the 'city of your dreams', as the neon sign outside the tourist office announced. While the narrator's Czech friends could often get sentimental about the city, the foreign students improvised on what the city meant to them. It was the mother of cities, the golden city, the city of a hundred towers, the city of tears and nightmares and the city of empty pockets and full bladders (Ibid.: 25).

The narrator in his duffle coat with wooden buttons, bought in London during a visit, gave him the appearance of a hooligan. Seeing him wear this, girls would laugh at him while children ran after him. Despite his life of genteel poverty, negotiated through hopes of finding casual employment and subsisting on beer and stale brown bread, did not heighten his sense of being foreign or being in an alien city. In fact to be foreign in Prague in the early sixties could generate considerable amounts of envy as well as tolerance among the locals. Mr. Jackson, the head of the travel agency, says to him that foreigners were lucky because they enjoyed the "best of both worlds" (Ibid.: 17). Ironically, the head of a travel agency is stuck in Prague. There is a hint here that traveling abroad for him and many others like him might not be after all that effortless. When the

Jyortimaya. Sharma. *Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

narrator is offered a Czech-made cigarette by him and refuses, Jackson wistfully says: "I think you do not like Czech cigarettes...What are these in comparison to American cigarettes?" (Ibid.: 14).

Among the locals, however, there is curiosity about the foreigner and what his foreign land represents. Much of this is predictably in the form of stereotypes and caricatures. The head of the travel agency, a kindly soul, suggests that the narrator spend Christmas with his family rather than being alone in Prague on that day. But he also has a hidden agenda in inviting him: "My wife would have been happy to see you – do you know she has never seen an Indian to this day? She thinks all Indians wear a turban. She would be disappointed seeing you. She would be happy later, but she would be disappointed initially" (Ibid.: 15). Later, Jackson repeats that his wife thought all Indians were either magicians or maharajas.

Peter, the janitor in the hostel, who collects stamps from the foreign students, only to sell them later to pay for his supply of beer, asks him if India was as cold as Prague and the frequency and bathing habits of the Indians. "Very rarely", replies the narrator, "Only when it rains, people emerge outdoors to bathe" (Ibid.: 20). The ticket collector in the tram prohibits him from whistling, something he does at that moment to divert his mind from the biting cold. He feigns ignorance of the language but is soon discovered. He resumes whistling, this time as an act of defiance; the ticket conductor comments that all foreign students were the same. Another time, in another tram, an old lady conductor asks him where he came from. 'India', he replies. She sighs deeply and says predictably, "It is very far" (Ibid.: 76-77).

Each and every individual in Prague who happens to be from a foreign land, away from home, seems to be caught in a predicament unique to himself. Each of them attempts to negotiate his relation with 'home' while making sense of being in a city not one's own, though not any longer alien. The narrator, who came to Prague as a young student, is now a young adult. He came to Prague hardly expecting to stay for as long as he had done. He battles with complex

emotions and must make sense of love and lust, desire and fulfillment, freedom and lack of it, choices and the absence of them. Young adulthood brings a fear that the narrator likens to reading a pamphlet of an aviation company that says: "Once in the sky, you are on your own" (Ibid.: 79). His predicament is not that of Melnakovic, the oldest resident of the hostel, who has a wife and children in Leningrad, but cannot return because of "political reasons" (Ibid.: 22). At one point he feels that "those who have a way open ahead of them are not able to be entirely happy" (Ibid.: 47).

There are other instances in the novel where the narrator peremptorily dismisses the idea of 'home' and a return to what is normally seen as 'home'. It seems he is an exile by choice. Take for instance, the moment when Raina, with whom he has had an intense and very fraught three-day affair, asks him what he will do when he returns home, he brusquely answers that he never thinks about it. Even earlier, when she once suggests that he can go home whenever he likes, he dismisses the idea by saying, "I do not think about home. I think after a certain age, one cannot go home. You cannot go back to that home in the same manner as you had left it" (Ibid.: 89). Another time, she asks him if he ever got homesick, and he answers that he liked being in Prague. For him, returning home is a possibility, an option, but he cannot think of home beyond the physical possibility of returning to it. His close friend, a Burmese student named Than Thung (called TT by everyone), is lonely and miserable in Prague, hates the city, but does not even remotely entertain the idea of going back to Burma. TT's most treasured and pleasurable moments consisted of reading old Burmese newspapers as well as old copies of *Life* and *Time*. TT knew the Czech language better than any other foreign student and yet he would never be caught reading a Czech newspaper. This is how a conversation with TT goes:

"Do you remember home?", asked TT.

"No", I said. I used to always say no so that I would have to say nothing more.

“Sometimes I feel very suffocated”, said TT.  
“Everyone feels so in the winter”, I replied.  
“Now, I don't even miss home”, TT remarked.  
“We are very lucky”, I quipped.  
“I think Franz is luckier than us”, he said.  
“He is luckier than us because he lives in Europe itself”, he concluded.  
“Many people live in Europe but they are not necessarily more fortunate”, I argued.  
“But they are not lonely like us...”, TT said.  
“We are not too lonely...we can go home any time”, I replied.  
“I never think of going back”, he said.  
“But you never liked Prague”, I countered.  
“That is a different matter. I don't like Prague, but it doesn't follow from this fact that I want to go back”, said TT (Ibid.: 120-22 ).

For TT, home was a place he did not think about or wanted to return. Home had something to do with geographical proximity, but also had something to do with a sense of loss. Was it because his widowed mother was getting remarried, that he had got a letter saying so, and was caught entirely unawares of her plans? In the case of the narrator, a letter from his sister remains unopened through the entire course of the novel. Why is the idea of home so troubling, almost irksome, for the narrator?

The idea of 'home' for him had suffered an emotional, intellectual and temporal disconnect. It did little to help him connect with others, to share a common bond and history:

“We leave home in those years when the association of home with childhood is lost, while a new relationship with home in adulthood does not get established. Now home seems very unrealistic, as if it belonged to

Jyortimaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

someone else, and was someone else's memory. Here it meant nothing. Whatever meaning it had earlier gets blurred over days, months and years. It was now meaningless – even laughable at times" (Ibid.: 26).

To grow up, therefore, is to find the idea of a fixed 'home' meaningless, and, at times, even laughable. To be an adult was to abandon the idea of comforts that home accords and be on one's own. This rupture may not be of great help to oneself or to others, but it compensated in terms of clarity and a release from entertaining ideas of absolute certainty. It was the realization that an individual invariably remains in the dark about another individual (Ibid.: 155). Following King Lear, we do not reason the needs of strangers and those familiar to us, but there were limits to our understanding and to our ability to reach out to their complex histories:

"There was a tradition among foreign students to leave each other's personal life alone. Not because we respected each other's privacy, but we knew that whether we interfered or not, it would make little difference. We were not cynics. A cynical person considers his understanding to be above everyone else's and takes pride in it. We did not have much pride or even self-esteem to boast of and show off. We knew each other to the extent where we would know the limit beyond which we could not help the other. You could help but not to the extent the other needed help. And if you cannot help to the extent help is needed, then, to whatever extent you might help, it does not make a difference" (Ibid.: 46).

There are others in the novel as well, equally engaged in making sense of 'home', the world, and of love and loss. Franz was from East Germany on a scholarship to study cinematography in Prague. His mother had remarried and lived in West Berlin, where he visited her occasionally. She often helped him financially as well. Franz was always dissatisfied with his tutors in the cinema

Jyortimaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

school and was on the lookout for a visa to go elsewhere, maybe to Poland or Sweden or West Germany. He thought of the film school in Prague as a kindergarten. The film school on the pretext that it was not 'healthy' and robust enough rejected every theme he suggested on which he could make a film. His childhood had been spent during World War II and he often narrated anecdotes about the War in an antiseptic fashion. His girlfriend, Maria, was Czech, whom Franz was refusing to marry. Without being married to him, she would not be entitled to get a visa to leave the country with him. For the sake of getting a mere visa, Maria would not marry Franz. For him, they just lived together. He, on the other hand, had made his mind up to leave.

The narrator and his friends try to make sense of the predicament of Franz and Maria. For TT, Franz was like any other German, not because he disliked Germans, but because Franz, the German, was leaving Maria just because she could not get a visa. For the narrator, it was inconceivable to imagine Franz living in any other city than Prague. He could not think of Franz without his friends, without himself. "We always associate certain cities with some people. Once you have removed that person from the city or dissociated a city from that person, you can never decide which of the two eventually get emptied" (Ibid.: 75), he observes. Is there something that Franz is running away from? Is he trying to forget something? Is there something from his childhood that continues to haunt his adult life? In his case, is the association of 'home' with childhood too strong for him to disengage it in his adult life? The narrator mentions a chance remark by Franz that throws light on what might be the cause of his general sense of disenchantment. Drinking in a bar one night, Franz suddenly says to him: "You must not spend your childhood amidst war...It does not leave you for the rest of your life" (Ibid.: 74).

Maria on the other hand had the "courage of a sleepwalker, who moves towards danger despite being confronted by it directly" (Ibid.: 52). She never harboured a desire to seek alternatives and prepare for contingencies. The narrator describes this 'courage' in the following manner: "Some people keep a



rough draft in the way they live...There is always a neatly arranged copy ready for them to use. Maria did not have this. Whatever there was, it was 'last', in its 'final' version. She did not need to correct it. Can someone be so desperate in such an effortless way...I hadn't know this before I met Maria" (Ibid.: 52). Will the narrator's own life mirror some of these tensions? Is the novel all about a set of parallel lives that have a common thread running between them?

The loss of 'home' and being on one's own propels us into getting involved in other people's histories. These affect the individual despite the lack of sharing a common fund of direct experience. Other people's histories cumulatively are also the history of nations, cultures, wars, struggles and unspeakable cruelties. It casts a shadow on lives that an individual hardly ever accounts for or is prepared to face. When the narrator (we shall now call him N) meets Raina, a divorcee from Austria, and her son, Mita, in Prague during the days leading up to Christmas, he initially sees his role only as an interpreter and guide. His feelings are soon transformed into an unspoken fear as well as anticipation and desire for her. There is a considerable age difference between them, but the thought of her and his desire for her takes a hold on him. He describes his infatuation for her in this way: "You knock on many doors, open them, and find that there is nothing beyond them...you could do this life long. Then, suddenly someone pulls your hand and draws you inside a door that you had not knocked. That person catches you and you are unable to leave" (Ibid.: 100).

Whatever transpired between them, the kiss initially, and then sex the day before she leaves Prague, is something he does not want to let go. He thinks of the first time as a child he had seen the sea, and had wished that there would be a moment when an incoming wave would never return. But the wave always went back. "At this age", he says to himself, "it is more difficult to lose something as it is difficult to hold on to it" (Ibid.: 111).

His desire for her and his longing for her was the kind of happiness one finds in leaning against something. "To lean against a thing", he says, "that might in itself may not be happiness, but you can derive happiness from it; if you are not

too greedy..." (Ibid.: 131). But this happiness was hardly uncomplicated. It was a bundle of several contradictory emotions: "The fear and pleasure of desire...It is neither truly fear nor happiness – it is divided between the two, it is neither of the two...It seems like a white piece of bare bone shining on dry, hot sand" (Ibid.: 137).

What complicated his elation and his desire was Raina's past. She had a husband, with whom she shared Mita's custody. But more than that, she had earlier come to Prague with Zach, her ex-husband. He had brought her to Prague while working on a book on Gothic architecture. Walking through Prague with her, he sees the city with new eyes at one level, but also regrets that she had seen the city earlier with Zach and not through his eyes alone. The wonderment of seeing a thing for the first time was lost for her as much as the experience of showing it to her in his way. More than anything else, Zach is always a presence between them.

Raina has lived through the War. She was sent from Vienna to Cologne to work in a textile factory making uniforms for the German soldiers. That is where she met Zach. She talks of her separation with him with the slight possibility of new beginnings with him all over again. After all they live in the same city, meet at weekends, cross each other on the street and share Mita's custody. She has a past that she chooses to forget at will. After Raina and K kiss, she says to him: "This is very strange. This has never happened to me before. Listen, sometimes walking with you I feel...that I am not I...Like the war never happened...like...like there is no Vienna behind me" (Ibid.: 98).

This sense of living in the moment does not last long. While descending from the slopes of Letna, they see graffiti on the wall, close to which they have been sitting. This is how the conversation goes:

"Raina: They wrote just like this on the walls...Have you ever seen the camps? I mean where they were? Their site..."

N: "What kind of camps?"

Jyortimaya. Sharma. *Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Raina: In the days of the War. The camps were everywhere. Before dying, they used to write on the walls.

N: Have you ever met a man...I mean who was there and did not die?

Raina: Zach was there in the early years. Later he was sent to our factory. I had once gone there, they are empty now. There are just some names on the walls...you can see them" (Ibid.: 106-07).

He has seen the camps only in films. It was difficult for him to imagine that he and his past had anything in common with that of thousands like Raina and Zach who had been through the experience of the War. But also, N now realizes that what he could not see and understand was tied to her past. "There are some homes", he thinks, "which even when one enters them exude the sense that one is still standing outside. An open door means nothing" (Ibid.: 108). He wanted to know more. He wanted to enter a house where he would feel at home. Raina and he disagree on the extent to which one needs to know:

"Raina: Whatever we know and the extent to which we know, that is enough.

N: I don't believe this.

Raina: This is true...You will not believe it now. We do not think so in the beginning, but later, it is just misery".

There is an awkward silence between them. The silence is broken by the following exchange:

"Raina: Do you believe?

N: Believe? In whom?

Raina: All those things...that do not exist.

N: I do not understand.

Jyortimaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Raina: All those things that are...but we must not invest any hope in them"  
(Ibid.: 107-08).

On the third day, while walking with N on the streets of Prague in the night, she tells him that she would be leaving the next day, that they ought to forget what happened between them the previous day. He asks her if she always met people in this fashion and she answers in the affirmative, saying that it was difficult for her to be alone for long. Having said this, another cycle of questions on her part ensues:

"Raina: Do you believe?

N: Believe in what?

Raina: What we have got in these last three days?

N: I don't understand why you ask this question repeatedly?" (Ibid.: 162).

It is now N's turn to ask questions. He wants to excavate her past in the hope of making sense of the present and holding on to it:

"N: What happened in Cologne?

Raina: In Cologne?

N: You lived there for three years?

Raina: Nothing happened...I was much younger and I met Zach" (Ibid.: 162).

When she met him the war was going on. Zach was one of the few who had been released from the concentration camp and made to work in the textile factory. They started living together. At that time, they never thought that the War would end. After the war, they continued to live together, but they felt that they had lost something forever. She was assailed by a strange fear occasionally. What was that fear all about?

Jyortimaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

"Fear from the peace at home. In Cologne, we never thought we would remain alive. Death at that time was close and also easy. That is why, perhaps, we started living together. Many people die during a war and there is nothing strange about it, but there are things that die after the war, in times of peace. We were among them." (Ibid.: 162).

Peace and freedom had been difficult gifts to come to terms with. Domesticity had ruined the bond that had developed between them during the War. Raina felt as if both she and Zach were living in a concentration camp in the same house. Outside the house, neither was alive. They could have continued to live in that fashion, but she decided to opt out, knowing full well that she was "not worth anything, not even love. Peace had killed it" (Ibid.: 164). She now lived for the moment. She tells him that she believed in nothing more than what she had got in the three days she had spent with him.

Before leaving Prague, Raina tries to make sense of their separation by telling him a story about a Polish Jew, who was with her in the barrack in Cologne. Those were days of hunger and deprivation. The Polish Jew, however, always remained cheerful. Raina, then, narrates an exchange between them:

"That Pole gave us cigarettes, and then, laughing, he said that happiness is of two types – a large happiness and a small happiness. The bigger happiness always remains with us, while one gets the smaller happiness sometimes – smoking a cigarette, warming oneself near a fire in the cold, those for him were smaller joys. And bigger joys – to breathe, merely to breathe in the open air – there was no greater happiness than that" (Ibid.: 178).

The Pole was later shot and killed. Many years later, Nirmal Verma, talking of his years in Prague, felt that Adorno was only partially correct in saying that there

Jyortimaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's Vey Din.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

could be no poetry after Auschwitz. Adorno, suggests Verma, ought to have said that there can be no history after Auschwitz. Similarly, events like crushing of the Prague Spring also called into question the three central tenets of the modern European civilization: liberty, human emancipation and rationality.

In the end, human life is about striking that fine balance between the 'large happiness' and the 'small happiness'. Writing to his brother, the painter Ram Kumar, on 12 January 1967, Nirmal Verma talks of the fragility of holding on to happiness in a world where all certainties are ephemeral:

"At twelve o'clock, we drank champagne [celebrating New years eve on 31 December 1966] and then roamed around Wenceles Square. The thought that this would be my last year in Prague strayed on and off at regular intervals inside me. Then, after drinking I thought, this is true...beautiful things do not stay for long – at least not in my hands...They disappear...Or I spoil them myself" (Verma, 2006: 18).

#### NOTES:

1. Presented at the XXI European Conference of the Hebrew University of Jerusalem at Prague, 6-9 March 2008. All translations from the novel are by the present writer.

#### BIBLIOGRAPHY:

Gagan, Gill (ed.) 2006. *Priya Ram (Nirmal Varma Ke Patra)*, New Delhi: Bharatiya Jnanpith.

Verma, Nirmal. 1991. *Vey Din*. New Delhi: Rajkamal Paperbacks.

**Jyotirmaya Sharma** is Professor of Political Science at Hyderabad University. He lectured in political philosophy at the universities of Baroda, Hull and Oxford and

Jyotirmaya. Sharma. Someone Else's Memory: the Home and the World in Nirmal Verma's *Vey Din*.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 24-39. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

St. Stephen's College, Delhi. He was a Fellow at the Centre for the Study of Developing Society, Delhi, and the Indian Institute of Advanced Study, Shimla. He has worked for the *Times of India*, *The Hindu*, and continues to write for several newspapers and journals as a columnist. His recent publications include *Hindutva: Exploring the Idea of Hindu Nationalism* (2003) and *Terryfying Vision. M.S. Golwalkar, The RSS and India* (2007) both published by Penguin. He is currently working on the thought of Ananda K. Coomaraswamy, Tagore and Gandhi.

[me@jyotirmayasharma.in](mailto:me@jyotirmayasharma.in)

**Saumitra Chakravarty**

***The Chandi Mangal Kavya of Mukundaram Chakraborty***

**Abstract I:** The *Mangal Kavyas* of Medieval Bengal were generally addressed to a female deity in her benevolent form. The story of the *Chandi Mangal Kavya* is that of a female deity soliciting worship in a patriarchal society devoted to androcentric worship, particularly that of Siva. The first part of this *Kavya* shows the goddess empowering a low born tribal hunter to propagate her cultic status on earth. In the second part Chandi seeks worship from a high born woman of the powerful spice merchant community and through her, from her recalcitrant husband Chand Saudagar, irrevocably committed to Saivism (worship of Lord Siva). Despite the many trials and tribulations showered upon him by the wrath of a goddess scorned, Chand continues to slight her as unworthy of worship. The paper therefore examines the position of women, both human and divine, in a patriarchal, *kulin* society, which regularly practiced polygamy and of the conflict between the two aspects of religion, andro- and gynocentric, in a society where Brahminization had already led to the appropriation of female deities into the male Hindu pantheon. The de-mythologization of the goddess Chandi, the association of her simple wants and desires as Siva's wife with other poverty-stricken village women, is also an issue in this study.

**Abstract II:** I *Mangal Kavyas* nel Bengal del Medioevo erano solitamente indirizzati ad una divinità femminile nella sua forma benevola. La storia di *Chandi Mangal Kavya* è quella di una divinità femminile che cerca di sollecitare il proprio culto in una società patriarcale devota ad una divinità androcentrica, in particolare quella di Shiva. La prima parte del *Kavya* mostra la dea mentre innalza un cacciatore di



bassa estrazione per propagare il suo culto sulla terra. Nella seconda parte Chandi cerca la devozione di una donna di alta estrazione sociale appartenente alla potente comunità dei commercianti di spezie e, attraverso di lei, del suo recalcitrante marito Chan Saudagar, irrevocabilmente legato al Saivismo (il culto di Shiva). Nonostante le molteplici difficoltà e tormenti riversati su di lui dall'ira di una dea disprezzata, Chand continua a considerarla non degna di adorazione. L'articolo, quindi, esamina la posizione delle donne, sia umane che divine, nella società patriarcale *Kulin*, che regolarmente praticava la poligamia e il conflitto tra due aspetti della religiosità: andro- e gyno-centrico in una società in cui la bramizzazione aveva già portato all'appropriazione delle divinità femminili nel pantheon maschile Hindu. Oggetto di questo studio è anche la demitologicizzazione della dea Chandi, l'associazione delle sue semplici esigenze e desideri in qualità di moglie di Shiva con altre povere donne dei villaggi.

### **The Mangal Kavya as a literary genre**

The *Mangal Kavya* appears as a distinctive feature of Medieval Bengali literature. It owes its name to the *Ashtamangala* songs sung by the rural women on Tuesdays (*Mangalvara*, associated with *Mangalgraha* or Mars) in eight *palas* throughout the day (*diva-pala*) and the night (*nishi-pala*) over a period of eight days. These songs are generally addressed to a female deity in her incarnation of Sarvamangala (*mangala* indicating her benevolent form) and worshipped by rural women in times of distress with folk rituals (1). This literary tradition is typically a folk one, even today practised among the rural women through the last vestiges of pre-Aryan rituals. It is celebrated through the chanting of rhymes, *panchalis* (2) and *vrata katha* (3), through songs, dances and play-acting during the festivals of the deities they celebrate. By the fifteenth century, all these practices had crystallized into the genre of the *Mangal Kavya*.

The *Mangal Kavyas* gained their popularity among the rural masses as a result of the social, cultural and religious turmoil brought about by the Turkish invasion of Bengal. Also due to this Muslim invasion, the stranglehold of the upper classes over religion, culture and literature was broken, leading to the proliferation of folk religion, rituals and oral traditions. The local gods and goddesses who had remained constricted within narrow boundaries now began to gain recognition among the upper classes as well. The myths and legends that had sprung up around these deities became the subject matter of these *Kavyas*. As earlier noted, many of these goddesses are of pre-Aryan origin, even today worshipped in wayside shrines. Thus Chandi was originally a hunter goddess worshipped by the pre-Aryan aborigines for protection against wild animals (4). As we see in the story of the *Chandi Mangal*, the entire gamut of the social structure from the untouchable hunter community to the prosperous and powerful spice merchant one, from the animals in the forest to royalty, embrace this worship and help establish the Devi Chandi's cultic status on earth. However, with the passage of time and the amalgamation of folk and mainstream traditions, there was an attempt to absorb these female deities into the androcentric Hindu pantheon as wife, daughter or consort of Siva, the center of Hindu cosmology.

The *Chandi Mangal* of Mukundaram Chakraborty belongs to the *Mangal Kavya* tradition, a literary genre particular to Bengal between the fifteenth and nineteenth centuries. Kavikankan Mukundaram Chakraborty occupies a unique status in the *Bhakti* literature of Bengal owing to the folk dimension added to the images of the goddess and yet his text emerges with a modern, futuristic outlook in his de-mythologization of gods and goddesses for better connectivity with the rural masses and his democratic attitude towards religion and ritual observances (Bhattacharya, 2004: 194).

### **The Two Stories of the Chandi Mangal**

In the two stories that make up the *Chandi Mangal*, that of Kalketu the hunter and of Dhanapati Saudagar the spice merchant, both found in the *Brahaddharma Purana*, we see the infiltration of the goddess cult into an

essentially patriarchal upper class society devoted to Siva worship. Both stories show the machinations of the goddess to have heavenly beings cursed and sent to earth to propagate her worship. In the first story, the king of gods Indra's son Nilambar is cursed and is born into the untouchable hunter community as Kalketu. His wife Chaya, is born on earth as Kalketu's wife, Phullara. Both eke out a meager subsistence by selling animal products whose demand varies with the change of seasons the Devi Chandi grants immense wealth to the couple, asks them to cut down the forest and set up a kingdom where her worship will be propagated. His mission accomplished, he returns to heaven as Nilambar, Indra's lost son.

In the second story, Chandi is seen soliciting worship from a woman of the upper classes as her principal votary. The scene therefore shifts from the untouchable hunter family to the wealthy and powerful spice-merchant community that occupied practically the highest rung of the contemporary social ladder and was inflexibly committed to Saivism. As in the earlier story, a heavenly being, this time a dancer at Indra's court, is sent to earth by virtue of a curse as the beautiful Khullana. In accordance with the social customs and taboos which circumscribed an upper class woman's life at the time, Khullana is given in a polygamous marriage to Dhanapati Saudagar and undergoes various trials and tribulations at the hands of the elder wife Lahana, to whose care she is committed in her husband's absence. The ensuing distress exposes her to the privileges of goddess worship, which can be performed by the faithful regardless of the class, caste or gender discrimination associated with the performance of Vedic rituals. It is Khullana's one invincible armour through the humiliation that follows, the public trial of her chastity and her rejection by the local spice community. However, goddess worship being unacceptable to the staunchly Saivite Dhanapati, it is rejected as sorcery and the sacred pot of the goddess desecrated. The terrible wrath of a spurned goddess leads to the drowning of Dhanapati's ships, the loss of his merchandise and his own imprisonment at the hands of King Shalaban of Lanka. It is Khullana's son Sripati, reared in the goddess tradition, who rescues his father after his own share of misfortune,

Saumitra Chakravarty. *The Chandi Mangal Kavya of Mukundaram Chakraborty.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 40-52. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegad>

deliverance from which consolidates his belief in the power of the Devi. Having been granted an androgynous vision of Siva and Parvati, which exposes to him his foolishness in discriminating between the two, Dhanapati reluctantly agrees to worship the goddess.

Like all myths of folk origin, the two stories of the *Chandi Mangal*, shift the focus of action from heavenly to terrestrial. Here, the goddess is not a factor of deliverance for besieged gods under threat from demons rendered invulnerable by Siva-worship. She does not spring from the *tejas* of a wrathful Hindu trinity as in the *Devi Mahatmya*, but is invited to descend to earth from her abode on Mount Kailash by the narrator for a period of eight days for the recitation of the *Mangal Kavya* to bless her earthly followers. These verses project her in an entirely humanized and localized image. She is an *Abhaya Sakti* for beleaguered mortals in difficult situations perpetrated upon them by her own machinations for establishment of her cultic status on earth. Her attempts to penetrate an invincible bastion of Saivites make her as much a victim of patriarchy as her human counterparts in the *Mangal Kavya* stories. Through his powerful *Kavya*, Mukundaram frees gender, class and caste from their pre-conceived niches in myth and ritual, removing the threat perspectives of social stratification by the universality of goddess worship.

### **Mukundaram's Treatment of the Chandi Mangal Stories**

Mukundaram Chakroborty has been called a true humanist. Though the goddess is celebrated both in her violent and benign images in the hymnic sections of the text, the narrative sections depend on the *Abhaya* and *Varada* images reiterated at the end of each verse to popularize the cult of *Chandi*. As earlier mentioned, Mukundaram's *Chandi* is radically humanized. Her incarnations of *Sati* and *Parvati* elaborated in the earlier sections of the text may be associated with the Puranic myths, but in Mukundaram, they acquire a strong localized folk flavour. In fact, this is what distinguishes him from other exponents of this tradition. She does not breathe the rarified air of Kailash as

Siva's wife but is a rustic maiden subject to the same strictures as her human counterparts in a village of Gaur (Bengal). These rural women could identify their own poverty, their debts, their simple wants and desires, their rural environment and landscape, their seasonal variations, food items and festivals, their auspicious ritual observances, social practices like the *kulin* system, child marriages and even that of *sati*, with those surrounding the goddess in the text. Menaka, Parvati's mother toils day and night like any village matron, belying her queenly status in the myth, complains about her son-in-law's Siva's failure as a farmer and her daughter's addiction to the game of dice. The young Sati's longing for her paternal home, her isolation from the companionship of the village maidens in distant Mt Kailash, where she is surrounded only by the ghostly retinue of her elderly, ascetic husband all reflect the natural desires of any village bell.

In the myth of Parvati, quoted at the beginning of the Kalketu story, we have the threat of excommunication by the village community that hangs heavy upon her father Himalaya as his beautiful daughter oversteps the marriageable age of twelve. It is similar to that faced by Khullana's father in the wealthy spice community in the second story of Mukundaram's text. The utter destitution of Parvati, her alienation from her paternal home, the daily alms her husband Siva is dependant on, (being incapable and unwilling to till the land given to him in dowry), his daunting appearance clothed in snakes, skulls, bones and smeared with ash, his gargantuan appetite for local seasonal delicacies, his rejection by her people, are all themes familiar to a rural audience. It is treated with an inimitable rustic humour by the poet as on the occasion when the snakes dart away from the groom Shiva's body due to the herbal anti-venom offered by Menaka on the wedding platter, leaving him denuded in public much to the embarrassment of the bride's mother.

The story of Parvati in the *Chandi Mangal*, like that of Khullana, also reflects the plight of upper and middle class women caught up within the cul-de-sac of *kulin* endogamy introduced by King Ballal Sen in the twelfth century in Bengal. Under this system, young girls were often forcibly married to middle aged

Saumitra Chakravarty. The Chandi Mangal Kavya of Mukundaram Chakraborty.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 40-52. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegad>

polygamous men or widowers to encourage endogamous marriages within the same *kul* or clan. Hence mother Menaka's lament over her young and beautiful daughter Parvati's marriage to Siva, the old, impoverished dweller of the burning ghat and her stormy relationship with his other wives, which is also reflected on a human level, in the second story of the text in the constant bickering between Khullana and Lahana, the two wives of Dhanapati Saudagar.

In the *Chandi Mangal*, while the elder Lahana bears the curse of childlessness and its consequent social stigma, the younger Khullana undergoes many trials and tribulations at the hands of the jealous and vengeful Lahana and is exposed to repeated ordeals by fire as a public test of chastity. The only remedy of these rural women to the social injustice being perpetrated upon them is black magic and associated folk rituals. A woman's complete dependence on her male protector and the fragility of her reputation and honour is also seen in the Kalketu story in Phullara's chastisement of the goddess Chandi disguised as a young and beautiful girl roaming the forest freely and overstepping social peripheries:

"Swami banitar pati Swami banitar gati  
Swami banitar bidhata" (Chakraborty M., 1963: 53)  
[The husband is a woman's lord, master and only recourse in life].

In fact in accordance with the norms of contemporary society, the poet of the *Chandi Mangal* questions the warrior image of the goddess herself, (celebrated in the *Devi Mahatmya*), which he says, is not befitting the caste status of a woman under the *kulin* system:

"Chhariya kul maryada" (Ibid.: 209)  
[You have betrayed your caste status].

In the encounter with Siva's other wife Ganga, Chandi is told that while Ganga is a follower of non-violent Vaisnavism, Chandi has violated the codes of

feminine honour by waging war and drinking wine (5). In fact, throughout the course of the two stories, while Chandi does issue a challenge to the hierarchy of male gods in the establishment of her cultic status and in her threat perspectives surrounding the recalcitrant, the poet also shows her as a typical upper class Hindu housewife wary of provoking her husband Siva's wrath.

On the issue of caste, Mukundaram raises pertinent social questions through his text. He is able to project a vision of an egalitarian society, where even the lowest hunter class is given the right to worship and is chosen by the goddess to propagate her cult (6). We have Kalketu's poignant query to the goddess after he is granted wealth:

"Neech ki uttam hoi paile bahu dhan?" (Ibid.: 58)

[Can the untouchable acquire caste status merely through wealth?].

The poet debates the question of caste versus class and which of these decides eligibility for social acceptance and the right to worship. Kalketu, owing to his untouchable status, lives on the periphery of caste Hindu rural society, sells meat, skin and nails according to variable seasonal demand and is not even granted a loan by the usurer. He wonders whether any priest will agree to preside over a temple established by him in his new kingdom. The Devi's answer is that those blessed of her transcend class and caste barriers, indeed gender barriers as well, since the second story opens with the choice of a female votary to infiltrate the upper class elite:

" Striloker puja loite devi koila moti" (Ibid.: 91)

[The goddess sought worship from the womenfolk].

Having been granted wealth, Kalketu establishes a kingdom where mosque and temple, Vaisnavite and Sakta shrines exist side by side and where king and peasant alike will be engaged in goddess worship. In fact, a classless society was an important message of the cult of Sri Chaitanya's Vaisnavism in Medieval

Saumitra Chakravarty. The Chandi Mangal Kavya of Mukundaram Chakraborty.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 40-52. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegad>

Bengal by which Mukundaram was deeply influenced. As the poet says of the Devi Chandi:

“ Uccha neech shoman korite jaano tumi” (Ibid.: 83)

[You who can bring high and low together].

Therefore, in her journey from pre-Aryan hunter goddess in the first story (7) to acceptance by a powerful upper class elite at the end of the second story, the goddess passes through three phases. In the first as benefactress of the animals in the forest, she is able to remove the hierarchy of predator and prey by her realization of the essential role each animal plays in the eco-system of the forest. This leads to her establishment of a non-violent Dharmic law within the forest. In the second she is able to empathize with the poverty and destitution of Kalketu and Phullara, since by the de-mythologized images of Sati and Parvati presented by the poet, the goddess herself is a victim of the same. In the third, she struggles alongside Khullana, her chosen votary to seek deliverance from the social evils of *kulin* polygamy, marital exploitation and the fragility of a woman's honour and reputation which severely impaired an upper class woman's freedom of speech, movement and right to worship her chosen deity, all of which are problems which beset both human and divine in the text. The *Devi Mahatmya* celebrates the goddess as '*Daridradukhabhayaharini*' (Jagadiswarananda, S., 1953: 13), one who removes poverty, sorrow and fear. In the *Chandi Mangal*, this ethos is part of the Devi's position and her establishment of her image as Sarvamangala is largely a struggle against the same in a patriarchal society.

### **Empowered Hindu Goddesses and the Politics of Patriarchy**

At the same time, this establishment of goddess worship brought it into conflict with two important cults in the contemporary society of Bengal, the practice of Saivism among the upper classes and the *Chaitanya* movement sweeping Bengal at the time. Turning to the first aspect of androcentrism and its relation to

Saumitra Chakravarty. The Chandi Mangal Kavya of Mukundaram Chakraborty.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 40-52. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegad>



goddess worship in the text, in composing the *Chandi Mangal*, Mukundaram Chakraborty could not escape the influence of the Chaitanya cult that had permeated even to the lower section of society of Bengal, during the *Bhakti* movement that was sweeping India. Throughout the text, the juxtaposition of androcentric and gynocentric religions is emphasized by a recurring query:

“Jei jon nai kore tomar shebon

She jon ki hoye hari-shebar bhajan?” (Chakraborty, M., 1963: 27)

[He who does not worship the goddess is unfit to worship Hari/Krishna]

In merging Sakti worship with Vaisnavism, the text repeatedly refers to the Devi Chandi as Yashodanandini and Yadavbhagini. She is the rescuer of Krsna who stilled the turbulent waters of the Yamuna and guided Basudev as a *shivaa* or female fox, to save the divine infant. She was the daughter born to Yashoda who allowed herself to be substituted for the infant Lord to face the murderous wrath of Kamsa. In the hymnic sections of Mukundaram's text, the *saktis* of Visnu and his avatars, Vaisnavi, Varahi, Narasimhi, each complete with the relevant weapons and mount, accompany her into battle.

In the context of Saivism, numerous epithets associating her with Siva are repeatedly used. It stresses those which show her as the consort of Siva/Sankar, Sivani, Sankari, Sankar-jaaya, as also those used in the *Devi Mahatmya*, like Sivaduti (8), Sivaa (9), thus showing the male appropriation of goddess cults by a patriarchal society. Indeed, her forcible entry into a male Saivite bastion in both stories of the text issues a challenge to Siva, her own consort. Dhanapati Saudagar is inflexible in his devotion to Siva in spite of Chandi's terrible revenge on him when she has his merchandise destroyed and has him imprisoned as later seen in the second story:

“Jodi bandishale mor bahirai pran

Mahesh Thakur bina anya nahi jani” (Ibid.: 165)

[Even if my life is lost in prison I shall not recognize any deity other than Mahesh/Siva].

The solution that the poets of the *Mangal Kavyas* arrive at in this clash between andro- and gynocentric religions is one of compromise. In the *Chandi Mangal*, Dhanapati is granted a vision of an androgynous Ardha-narishwara figure which he can then worship without violating his principles:

“Dui Jane ek tanu Mahesh Parvati  
Na Janiya eto dukkha hoilo murhamoti” (Ibid.: 235)

[The two are of one body, Mahesh and Parvati, ignorance of this fact caused him much distress].

Thus the story line carries the endangered goddess worship to a point where she is granted equal space with androcentrism in the Hindu hierarchy through the image of androgyny repeatedly raised during the course of the text.

#### NOTES:

1. In Jyotish Sastra, Mangala is one of the Ashtayoginis, the eight female attendants of the goddess Durga, the others being Pingala, Dhanya, Bhramara, Bhadraka, Ulka, Siddhi, and Sankata.
2. A long drawn out record or narrative celebrating the glory of a deity.
3. Rhymes and narratives chanted on the occasion of the performance of a vow.
4. Some critics trace the origin of Chandi to ‘Chaandi’, a Proto-Australoid hunter goddess worshipped in the Chota Nagpur area, whereas others attribute the origin and propagation of the goddess to the *Devi Mahatmya*. See Bandopadhyay (1966).

5. The drinking of wine shows the Goddess in her Mahalakshmi/Rajasic form. 'Drunkenness' and 'madness' are also latent meanings of the root 'div' of the word 'Devi'. See Cleary & Sartaz (2000).
6. The *Devi Purana* shows that the Pukvasas, Chandalas and other outcaste groups were allowed to perform the rituals and sacrifices to the goddess.
7. The *Harivamsa Purana* notes that the goddess was worshipped by such aboriginal people as Sabaras, Barbaras and Pulindas who were addicted to meat and wine.
8. Sivaduti, according to Thomas B. Coburn is a sakti of the goddess herself as opposed to the Matrkas which include saktis of the gods. Sivaduti shows the subordination of even Siva to the goddess. See Coburn (1984).
9. *Sivaa* in Sanskrit, has the dual meaning of 'auspicious' and 'fox/jackal', indicating in the *Chandi Mangal* the form of the female fox in which the goddess led the way for Basudev to rescue Krsna from the murderous Kamsa across the stormy Yamuna.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

- Bandopadhyay, Asit Kumar. 1966. *The Complete History of Bengali Literature*. Calcutta: Modern Book Agency Pvt. Ltd.
- Bhattacharya, Gyanendranath. 2004. *The Influence of Tantra on Ancient and Medieval Bengali Literature*. Calcutta: Pustak Bipani.
- Chakraborty, Mukundaram. 1963. *Chandi Mangal (Kavikankan Chandi)*: Calcutta, Basumati Sahitya Mandir.
- Cleary, Thomas & Sartaz Aziz. 2000. *Spiritual Feminism and Feminine Spirituality*. Boston and London: Shambhala.
- Coburn, Thomas B. 1984. *Devi Mahatmya: The Crystallization of the Goddess Tradition*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Jagadiswarananda, Swami (ed. and trans.). 1953. *Devi Mahatmya*. Chennai: Sri Ramakrishna Math.

**Saumitra Chakravarty** is Professor and Head of the English Department at VVS College, Bangalore University, India. She has published a book of poems, *The Silent Cry* (2002), co-authored a book of critical essays, *The Endangered Self* (2003) and a book of translations of short-stories of four major Bengali women writers on women's issues, *Three Sides of Life* (2007).

[saumitra\\_chakravarty@yahoo.co.in](mailto:saumitra_chakravarty@yahoo.co.in)

**Carla Comellini**

**Echi di guerra e di guerriglia nella narrativa di Graham Greene, ovvero parlare di guerra per sottendere pace.**

**Abstract I:** *The Quiet American* e *The Comedians* di G.Green, insieme a *Our Man in Havana*, sono stati etichettati come romanzi 'politici': sono ambientati tutti e tre in zone 'bollenti', dove sta per esplodere il cambiamento politico, quella rivoluzione messa in atto da ribelli/guerriglieri. Tuttavia, se in *The Quiet American* si profila la fine del dominio coloniale francese in quell'Indocina, che sta per diventare Vietnam, e in *Our Man in Havana* si prelude al crollo del regime dittatoriale di Batista con la presa di potere di Fidel Castro a Cuba, in *The Comedians* i guerriglieri, sulle montagne, non sembrano riuscire a smantellare il potere dittatoriale che incombe sull'isola di Haiti come una funesta maledizione. Il tema della guerriglia impregna anche altri romanzi di G.Green, come ad esempio *The Honorary Consul*, dove la trama si sviluppa proprio grazie alla presenza dei guerriglieri con i quali il protagonista, il Dr Plarr, finisce, suo malgrado, per rimanere coinvolto e ucciso. Non vanno, poi, tralasciati quei romanzi ambientati in una Londra, distrutta dalle bombe, durante la seconda guerra mondiale: proprio i bombardamenti causano amnesie e svenimenti, o morti apparenti, ad esempio in *The End of the Affair*. Altresì, è in una Parigi sotto l'egida nazista e, poi, postbellica, e in una Vienna ancora occupata dalle truppe Alleate che si svolgono le trame delle due sceneggiature di Greene: *The Tenth Man*, realizzato solo recentemente per la televisione, e *The Third Man*, considerato ancor oggi un capolavoro della cinematografia. Così, in maniera sotterranea e obliqua, trattando di guerre e guerriglie si evoca la

pace.

**Abstract II:** *Our Man in Havana, The Quiet American* and *The Comedians* by G. Greene were labelled as 'political' novels because of their background: in the three novels, a political change (a revolution or an attempt of revolt) is behind the corner. Nevertheless, if *The Quiet American* suggests the end of the French colonial dominion in that area which very soon will become Vietnam and *Our Man in Havana* preludes to Fidel Castro's substitution of Batista in the Government of Cuba, *The Comedians* is imbued with the ugly atmosphere which the guerrillas in the mountains cannot change notwithstanding their constant fights against Papa Doc, in the island of Haiti. Similarly to other novels by Greene, *The Honorary Consul* deals with the theme of wars and rebellions: in fact, the plot is developed thanks to the presence of guerrillas or freedom fighters: they force the main character, a reluctant Dr Plarr, to help them so to save his imprisoned father: they all will be killed at the end of the novel. London offers the background for those novels where the bombs, indirectly, contribute to building the plot: during the Second World War, London was terribly bombed and, as a consequence, people strongly suffered from those amnesias, or apparent deaths, which constitute the basic theme of a novel such as *The End of the Affair*. Although not in London, it is again during the Second World War that the two original Greene's screenplays, *The Tenth Man* and *The Third Man* take place, respectively in Paris, a Paris invaded by the Nazi troops, and in Vienna, a Vienna which is still occupied by the Allies. It is worth adding that *The Tenth Man*, never filmed by Hollywood, was only recently produced by the British television, while *The Third Man* is considered, a masterpiece of the cinema even nowadays. Thus, subtly and indirectly, by dealing with war and fights Greene seems to

suggest peace.

Che echi di guerra, o di guerriglia, spesso risuonino nella narrativa di Graham Greene lo si deve soprattutto all'ambientazione di molte sue opere in zone 'bollenti', quelle zone visitate da Greene stesso come reporter, o 'agente segreto' sotto copertura. Ad esempio, è l'atmosfera cupa dei paesi balcanici degli anni Venti e Trenta del '900 a far trapelare una situazione di malessere politico nel romanzo *Stamboul Train* del 1932. In *Stamboul Train*, gli echi delle sommosse politiche, peraltro sedate col sangue, risuonano nella tipica maniera greeniana, ovvero grazie a quella strategia di scrittura che consiste nell'insinuare, più che nell'esplicitare (Lodge, 1977). Infatti, in *Stamboul Train* si ripercorre la condizione travagliata della realtà politica dei Balcani di quegli anni, tramite il personaggio del rivoluzionario, il Dr Richard Czinner. Riuscito a sfuggire alla cattura dopo la prima sommossa fallita a Belgrado, il Dr Czinner vive esiliato in Gran Bretagna. Tuttavia, non appena apprende di una nuova rivolta popolare, scoppiata a Belgrado, tenta di rientrare, dall'Inghilterra, clandestinamente e travestito da sacerdote (Comellini, 1990). Durante il lungo viaggio di ritorno in treno, la sommossa a Belgrado viene sedata e il Dr Czinner viene catturato e giustiziato in segreto così da non potere innescare nuovi, possibili, turbamenti politici. Si potrebbe dire che il personaggio rimane un martire ignoto, o silenzioso, senza che l'eco del suo sacrificio risuoni in qualche luogo o possa innescare ideologismi in qualche animo (Comellini, 1996).

E' la seconda guerra mondiale ad impregnare il paesaggio di una Londra, distrutta dalle bombe tanto nel romanzo *The Ministry of Fear* del 1943 quanto in *The End of the Affair* del 1954. In *The Ministry of Fear* sono proprio i bombardamenti, che dilanano Londra, a causare amnesie e smarrimenti e a fare da sfondo ad una storia di spionaggio internazionale, collegato al conflitto in corso: così, in *The Ministry of Fear*, la guerra si trova a svolgere la funzione di molla per l'azione narrativa, causando, con l'esplosione di ordigni bellici, la

perdita di memoria e quanto ne consegue. Nella strategia narrativa di G. Greene, sono lasciate al lettore le conclusioni morali che si insinuano nel romanzo in sotteso o, potremmo dire, di sbieco per far riflettere il lettore attento, quello che sa infraleggere e che è in grado di cogliere quanto siano dannosi i conflitti bellici. Così, in una sorta di ribaltamento, proprio grazie ad uno scenario di guerra con esplosioni di bombe, edifici distrutti e macerie ovunque, ululati di sirene e grida di feriti, G. Greene fa riflettere il lettore portandolo ad auspicare il non ripetersi di un tale obbrobrio nella speranza che il futuro costruisca armonia, pace sociale e politica. Allora, si potrebbe dire che, ambientando le sue opere in zone, o momenti di guerra e di guerriglia, ovvero, parlando di guerra, G. Greene intenda parlare di pace.

Pure in *The End of the Affair* (1954) sono i bombardamenti a causare quelle morti apparenti che finiscono per formare la struttura della trama. Nuovamente, la guerra, sullo sfondo, si pone come lo scenario per la vicenda, senza che siano dibattuti esplicitamente i danni materiali e morali causati dall'evento bellico: sembrano risaltare, in sotteso, solo le conseguenze. E' a causa di un bombardamento che, in *The End of the Affair*, il protagonista scrittore, Maurice Bendrix, perde conoscenza e sembra morto agli occhi dell'amante Sarah Miles quando lo vede steso, immobile, a terra dopo che una bomba ha sventrato il soffitto dell'edificio. Allora, Sarah Miles si mette a pregare facendo voto di rinunciare alla relazione amorosa, purché Maurice si salvi. Quando Maurice si rialza, vivo, Sarah crede che si sia compiuto il miracolo grazie alle sue preghiere e, conseguentemente, si rifiuta di continuare il rapporto adulterino, come, peraltro, scrive nel diario. Proprio il diario racconta la storia secondo il punto di vista di Sarah, ovvero rivela quella parte della vicenda che noi, lettori, insieme al protagonista/scrittore Maurice, possiamo conoscere solo quando leggiamo il diario di Sarah che, abilmente, viene 'ritrascritto', nel romanzo, da G. Greene. Allora, si può dire che *The End of the Affair* sia costituito dal racconto di Maurice e dal diario di Sarah: quindi, in *The End of the Affair* non solo si hanno due voci narranti, ma anche viene riprodotta la storia nella storia, insieme ad una



gamma di prospettive, affiancate dalle indagini di un investigatore privato che trova il diario, o, potremmo dire, che dipana il bandolo della matassa, scoprendo, così, l'arcano, il mistero del rifiuto di Sarah. Infatti, il rifiuto della donna di continuare l'adulterio rimane oscuro e senza spiegazione finché non si legge il diario, apprendendo, così, l'episodio della morte, o morte apparente, di Maurice Bendrix, o del presunto miracolo. *The End of the Affair*, che si svolge fra presente e passato, ricostruisce e ri-racconta la vicenda avvenuta durante la Seconda Guerra Mondiale, dall'ottica di un presente che è già postbellico, pur manifestando quelle ferite ancora aperte, individuabili negli edifici crollati, o parzialmente distrutti.

E' fra spari, scoppi di bombe, calcinacci e macerie che si muovono pure i personaggi dei due lavori di G. Greene, nati come sceneggiature, ovvero: *The Tenth Man* e *The Third Man*. *The Tenth Man*, scritto da Greene nel 1944 viene pubblicato solo nel 1985, dopo essere stato, per decenni, rinchiuso e dimenticato in un cassetto della Casa Cinematografica Metro Goldwyn Mayer (Comellini, 2003). Mai realizzato da Hollywood, *The Tenth Man* è stato adattato solo nel 1988 per la televisione inglese BBC (con Anthony Hopkins come protagonista nel ruolo dell'avvocato Jean-Louis Chavel). Al contrario, la sceneggiatura, intitolata *The Third Man*, viene prodotta nel 1956, dando vita a un film, per la regia di Carol Reed, che è considerato ancor oggi un capolavoro della cinematografia (con attori del calibro di Orson Wells e Alida Valli) (1).

E' in una Parigi sotto l'egida nazista e in una Vienna ancora occupata dalle truppe Alleate che si svolgono le trame rispettivamente di *The Tenth Man* e di *The Third Man* e, così, in entrambi i testi, è la seconda guerra mondiale a creare la molla per l'azione. Il protagonista di *The Tenth Man*, l'avvocato Jean-Louis Chavel, viene rastrellato come ostaggio dalle truppe naziste occupanti Parigi, dopo un attentato partigiano. Gettato in prigione e sorteggiato per l'esecuzione, riesce a comprarsi la vita, scambiandosi con il prigioniero Janvier, a cui dona tutte le sue fortune. Alla fine dell'occupazione nazista di Parigi, Chavel si ritrova vivo, ma povero ed anche senza identità e professione. Sotto

falso nome, quello di Charlot, l'avvocato Jean-Louis Chavel ritorna a vivere, come uomo di fatica, nella sua vecchia villa ormai abitata dai legittimi proprietari, la mamma e la sorella di quel Janvier che si era sacrificato al suo posto davanti al plotone di esecuzione. Arriva, poi, alla villa un malfattore, un certo Carosse che, per trovare un riparo, si finge Chavel. L'attore Carosse, infatti, assumendo l'identità dell'avvocato Chavel, si assume solo l'onta della codardia, nascondendo, così, le sue nefandezze di omicida e di collaborazionista dei Nazisti. Non vi è migliore modo, per Carosse, per rifarsi un'identità e una vita, anche agiata, se non quello di presentarsi sotto le mentite spoglie di Chavel. Nel testo viene insinuato, seppure in sotteso, come la guerra possa offrire ad individui avidi, malvagi e senza scrupoli, come Carosse, possibilità di guadagni illeciti e di efferatezze che sarebbero impensabili, o comunque, punite legalmente in tempo di pace.

Il tema dell'illegalità è reiterato nella sceneggiatura e nell'omonimo film *The Third Man* dove il protagonista, Harry Lime, interpretato dall'attore Orson Wells (Bertinetti, 1990), fa contrabbando di penicillina avariata. Pur di arricchirsi, Harry Lime è incurante dei danni fisici, spesso mortali, che la assunzione di penicillina avariata causa anche nei bambini. Sorvegliato e incalzato dal Comando della truppe inglesi di stanza a Vienna – città divisa in quattro aree sotto la tutela delle quattro forze alleate – l'Harry Lime, impersonato da Wells, tenta di depistare le indagini con l'uccisione di un infermiere dell'armata britannica, complice del contrabbando. L'infermiere scomparso viene ritenuto fuggitivo e colpevole dal Comando Inglese; al contrario, è morto e viene nascosto nella bara che tutti credono che contenga il corpo di Lime. Infatti, nel frattempo, con l'aiuto dei suoi complici di contrabbando, Harry Lime si era fatto passare per morto accidentalmente. Ovviamente, con la sua finta morte, Lime ottiene di far scomparire l'infermiere e di evitare, al contempo, la propria cattura; ma non sarà così. Infatti, Lime viene ucciso alla fine dalla storia e del film. Va notato come sia una scelta magistrale, dal punto di vista cinematografico, che il film si apra e si chiuda con un funerale, quello di Lime: un funerale finto, all'inizio, ma

vero alla fine. Ovviamente, il funerale insinua il tema della morte che la guerra ha insito in sé, mentre ribadisce l'eccidio, ovvero tutti quei decessi – pure di bambini – che sono causati dalla lotta per la sopravvivenza nel dopoguerra, un'epoca caratterizzata dalla carenza di cibo, dal contrabbando di penicillina avariata e da altre illegalità.

Gli echi di guerriglia sono maggiormente vibranti nei così detti romanzi politici, anche se G. Greene ha sempre rigettato questa etichetta (Comellini, 1990). In tutti e tre i romanzi, *The Quiet American* del 1955, *Our Man in Havana* del 1958 e *The Comedians* del 1966, sta per esplodere il cambiamento politico, la rivoluzione messa in atto da ribelli/guerriglieri. Se in *The Quiet American* si profila la fine del dominio coloniale francese in quell'Indocina, che sta per diventare Vietnam, in *Our Man in Havana* si prelude al crollo del regime dittatoriale di Batista con la presa di potere di Fidel Castro, a Cuba. In *The Comedians*, sono il malessere e il terrore ad impregnare l'aria di Haiti e a far fuggire, sulle montagne, quei dissidenti che, quando non vengono eliminati fisicamente dal regime, si trasformano in guerriglieri; tuttavia, tali guerriglieri, improvvisati e spesso coinvolti loro malgrado, non sembrano riuscire a smantellare il potere dittatoriale di papa Doc Duvalier che incombe su Haiti come una funesta maledizione.

Come è tipico delle strategie stilistiche di Greene, anche in *Our Man in Havana* lo stato di agitazione politica non è mai esplicitato, ma solo insinuato tramite indizi che il lettore accorto deve saper cogliere e ri-assemblare: nella Avana risplendente di suoni, luci e di divertimenti di Batista, il rancore sotterraneo e la rivolta latente a Cuba sono segnalati obliquamente: tali indizi si insinuano tramite gli scherzosi e increduli accenni a strumenti di tortura in possesso del capitano Segura, il personaggio, cubano, del romanzo, o tramite le sue affermazioni di volersi trasferire a Miami nell'eventualità di una rivoluzione. D'altronde, se non vi fossero delle forti tensioni politiche e delle truppe ribelli sulle montagne, non sarebbe credibile la necessità di reclutare una spia - un *Our Man* - a Cuba da parte del Servizio Segreto di Sua Maestà, né tanto meno di

investire denaro per compensare quell'agente pasticcone di Jim Wormold, venditore di aspirapolveri, ed anche i suoi finti sub agenti; né mai, l'arma letale, segnalata ai Servizi Segreti Britannici dal nostro uomo Jim Wormold, otterrebbe tanta attenzione da non far sospettare che sia solo il disegno di un aspirapolvere. È di nuovo la guerriglia, allora, che pure in *Our Man in Havana* finisce per creare la trama del romanzo. Infatti, se non ci fossero tensioni ed un'eventuale rivoluzione, non ci sarebbe bisogno né dell'agente segreto, né del controspionaggio, né di tanta attenzione verso un presunto ordigno bellico segreto, né, tanto meno, dello scrittore G. Greene che non sarebbe stato ingaggiato come reporter. Si può obiettare che la trama del romanzo potrebbe rivelarsi solo pura invenzione, ma va rammentato che è tipico di Greene cogliere le conflittualità, anche sotterranee, per, poi, riproporle, mediate, in storie avvincenti che permettono al lettore di intuire la verità divertendosi. E questa può essere la risposta agli attacchi di quei castristi che ritenevano *Our Man in Havana* la messa in ridicolo della realtà di oppressione di Cuba ai tempi di Batista (Comellini, 1990). Comunque, se in *Our Man in Havana* i ribelli o i guerriglieri castristi non compaiono mai direttamente e sono solo 'intuibili', in *The Comedians* i ribelli sulle montagne diventano una presenza strutturale nel romanzo, se pure tratteggiati con la tipica ironia greeniana fino alla macabra farsa finale. Infatti, i protagonisti, dai cognomi comuni di Jones e Brown, sono tutti dei commedianti, dei *Comedians*, che indossano una maschera (Lodge, 1966). Per il personaggio di Jones, addirittura, si tratta di falsa identità: egli si spaccia per un militare britannico, che ha compiuto grandi gesta, mentre non ha mai partecipato ad alcuna azione militare e ha soltanto trafugato la piastrina di un soldato morto nella guerra di Birmania. Paradossalmente, proprio per questa sua, millantata, esperienza bellica, Jones viene ingaggiato, dapprima dagli uomini di papa Doc e, poi, dai ribelli dell'isola. Per non rivelare la sua identità, Jones, che non ha mai usato un fucile in vita sua, paradossalmente, accetta di andare sulle montagne ad addestrare i guerriglieri anche se morirà prima di averli raggiunti. Il paradosso si fa perfino più stridente

quando anche Brown (interpretato nel film da Richard Burton) rimane coinvolto, suo malgrado, e finisce sulle montagne a combattere con i ribelli. Quel cinico Brown, indifferente alla situazione politica dell'isola e interessato solo alla sua tresca amorosa con la moglie (Liz Taylor) dell'Ambasciatore di un paese sud-americano, si trova casualmente coinvolto solo per aver accompagnato in auto Jones fino al luogo del contatto con i guerriglieri.

In *The Quiet American*, che si svolge in un'Indocina funestata da esplosioni di bombe, da atti di guerra e di guerriglia e da una grande quantità di morti, risuonano colpi di fucile e di mortaio, scoppi di bombe e di bombarde, pullulano riferimenti a guerre (medioevali, coloniali e mondiali), e accenni a truppe militari di varie bandiere, fino all'affermazione: "I hate war" (Greene, 1955: 53). Dal momento che si potrebbe parlare per ore di questo romanzo e dei due film, omonimi, che sono stati prodotti, e di cui uno recentissimo, si cercherà di sintetizzare solo i punti più salienti. La trama di *The Quiet American* è raccontata a ritroso, secondo la lezione di J. Conrad, e cioè dopo che tutto è già avvenuto, compreso la morte dell'americano tranquillo, quel Pyle che sembrerebbe totalmente 'quiet' e, quindi, innocente se non sorgesse il dubbio che fosse un fomentatore di ulteriore guerriglia, sotto la copertura di addetto agli aiuti umanitari (Bertinetti 1992). Non si può tralasciare di annotare che è ricorrente, nelle opere di G. Greene, il tema degli aiuti umanitari coinvolgente cittadini statunitensi e che tale tema è sempre trattato con ironia pungente: ne è un esempio, in *The Comedians*, la coppia di statunitensi che 'aiuta', con scatolette di cibo vegetariano, la popolazione di Haiti che sta soffrendo la fame. Il tema degli aiuti umanitari si affianca al concetto di innocenza che, insieme al motivo della guerriglia, struttura *The Quiet American*. Come è tipico della strategia di scrittura di G. Greene, in *The Quiet American*, innocenza e colpevolezza sfaldano i loro contorni in un'ambiguità che nuovamente rimanda alla lezione di J. Conrad, mentre si sollevano dubbi ed interrogativi. E' maggiormente colpevole Pyle che, sotto un apparente – e forse falso – idealismo combatte per la fazione politica che ritiene democratica, o è

maggiormente colpevole Fowler che, da giornalista britannico di stanza in Indocina, rimane indifferente a quanto accade nel paese che lo ospita e che si preoccupa solo di non perdere l'amante che non vuole e non può sposare, dandosi che la moglie non gli concede divorzio? In *The Quiet American*, certamente, Pyle non è innocente come non lo è Fowler che tradisce Pyle per riprendersi la sua amante indocinese, quella che l'americano gli aveva strappato grazie alla promessa di una regolarizzazione matrimoniale.

Come in *Stamboul Train*, o in *The Tenth Man*, o in *The Honorary Consul*, pure in *The Quiet American*, il motivo politico si confonde con le motivazioni personali, soprattutto di Fowler che, come delatore di Pyle, ne causa la morte: in compenso, Fowler si riprende l'amante indocinese. In *The Quiet American*, l'innocenza di Pyle, al limite dell'ingenuità, consiste anche nel non rendersi conto di scardinare uno *status quo* nel momento in cui eleva a moglie di un Occidentale una ragazza del luogo considerata dai coloniali degna solo del ruolo di amante, o di concubina. Altresì, quella di Pyle è un'innocenza che lo porta a credere di essere, come tanti statunitensi, il portatore del bene e della democrazia, senza pensare che spesso ciò avviene militarmente e senza accorgersi di quanti danni tutto ciò spesso provochi. E G. Greene, utilizzando, secondo il suo stile, similitudini e metafore che innescano il passaggio dall'astratto al concreto, definisce l'innocenza temibile come un lebbroso che si aggiri nel mondo pensando di non fare danni: "innocence is like a dumb leaper who has lost his bell, wandering the world, meaning no harm." (Greene, 1955: 36)

Per completare questo breve *escursus* sulla narrativa di G. Greene, impregnata di guerra o di guerriglia, o ambientata in zone belligeranti o limitrofe, non si può non menzionare il romanzo, *The Honorary Consul* del 1973. *The Honorary Consul* è ambientato al confine fra Argentina e Paraguay, un luogo di conflitti latenti e con una situazione esplosiva negli anni Settanta, a cui G. Greene fa riferimento con la sua tecnica abituale: accenna alle torture subite in Paraguay dai personaggi e lascia intendere, più che prolungarsi in trucidi ed espliciti racconti.

La trama si sviluppa proprio grazie alla presenza di guerriglieri che 'agganciano' il vecchio compagno di giochi, il Doctor Eduardo Plarr, per farsi aiutare nel rapimento del console statunitense in visita, con lo scopo di scambiare l'ostaggio americano con la liberazione dei prigionieri politici della dittatura in Paraguay. In cambio dell'aiuto, i guerriglieri promettono a Plarr la liberazione del padre che è pure prigioniero nelle carceri del Paraguay, omettendo, però, di dire che il padre è già morto da anni a causa delle torture subite. Il Doctor Plarr, che ricorda molto il cinico Brown di *The Comedians* anche nella fine tragica, non ha ideali politici, al contrario del padre, quel britannico che si era battuto per la democrazia del Paraguay fino ad allontanare moglie e figlio in Argentina, per essere, poi, catturato, torturato e ucciso. Comunque, Plarr, interpretato da Richard Gere nell'omonimo film, finisce, suo malgrado, per rimanere coinvolto con i guerriglieri e, conseguentemente, per essere ucciso nello scontro a fuoco finale con la polizia. L'uccisione del Doctor Plarr, che poteva essere evitata, sarà attribuita ai ribelli del Paraguay dalla polizia argentina, onde non macchiare di tale misfatto la propria milizia. L'episodio, se pur in un'ottica diversa e coinvolgendo parti politiche opposte, riporta alla mente il martirio ignoto del Dr Czimmer, ucciso in silenzio dai suoi vecchi compagni di militanza politica in *Stamboul Train*.

Allora, forse, si può affermare che G. Greene, nelle sua narrativa, insinui, o lasci intendere, che tanto gli idealisti quanto i cinici finiscono vittime di quel potere che agisce con guerre e guerriglie, allo stesso modo, e indipendentemente dal colore politico. Altresì, non si può non cogliere che l'orrore della guerra si sprigiona dalla narrativa di Greene e sembra addirittura prendere voce, proprio grazie allo scoppio di bombe, mine e mortai, ai botti di raffiche di mitra o di colpi di pistola, al fragore di crolli di edifici e al conseguente carico di morti, feriti e vittime.

**NOTE:**

1. La sceneggiatura originale di G.Green per il film *The Third Man* di C.Reed, viene pubblicata dallo scrittore stesso nel 1950 insieme a *The Fallen Idol*, la

sceneggiatura per il film omonimo (sempre per la regia di C.Reed,) che G.Green e aveva ricavato dal suo racconto *The Basement Room* del 1935.

### **BIBLIOGRAFIA:**

- Bertinetti, Paolo e Volpi, G. (a cura di). 1990. *Effetto Greene*. Roma: Bulzoni.
- Bertinetti, Paolo. 1992. "Introduzione" a *Graham Greene Il tranquillo americano*. Cle (Tn): Oscar Mondadori: 5-17.
- Comellini, Carla (a cura di) 2003. *G.Green e The Tenth Man*, with an "Introduction". Napoli: Loffredo: xi-xxxix.
- Comellini, Carla. 1990. *Graham Greene: le forme del narrare*. Abano Terme: Piovani Editore.
- Comellini, Carla. 1996. *Invito alla lettura di Greene*. Milano: Mursia.
- Greene, Graham. 1932. *Stamboul Train*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1935. *The Basement Room*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1943. *The Ministry of Fear*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1950. *The Third Man and The Fallen Idol*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1954. *The End of the Affair*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1955. *The Quiet American*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1958. *Our Man in Havana*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1966. *The Comedians*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1973. *The Honorary Consul*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Greene, Graham. 1985. *The Tenth Man*. Harmondsworth,:Penguin Books.
- Lodge, David. 1966. "Graham Greene's Comedians". In *Commonwealth*, LXXXIII: 604-606.
- Lodge, David. 1977. "Modernism, Antimodernism and Postmodernism". In *The New Review*, 38: 39-44.

**Carla Comellini**, professore associato di Letteratura Inglese (Università di Bologna) e docente nel Dottorato in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese, ha organizzato il Convegno "Graham Greene: professione scrittore", 25-



26/5/1995 (Università di Bologna). Ha pubblicato i volumi: *I.V. Crawford: Un Nuovo Eden* (1990); *G. Greene: le forme del narrare* (1990); *D.H. Lawrence, A Study on Mutual and Cross References and Interferences* (1995); *Invito alla lettura di Greene* (1996). Tra le curatele si segnalano: *G. Greene: The Tenth Man* (2003); *Fra le culture: l'Italia e le letterature anglofone* (1992). Oltre a saggi su scrittori britannici (D.H. Lawrence, G. Greene, M. Lowry, L. Durrell), canadesi (M. Laurence, T. Findley, J. Rosenblatt, M. Ondaatje), australiani (A. Marshall) e postcoloniali (L. Henson e la nigeriana C.G. Okafor), ha tradotto varie liriche e il poemetto *La Verde Piana* di J. Newlove (1990). E' nel Board of Directors di *Englishes*.

[carla.comellini@unibo.it](mailto:carla.comellini@unibo.it)

**Chiara Minestrelli**

**Re-discovering Identities. Language and Point of View in Scott's *True Country*.**

**Abstract I:** In this article I examine one of the early works by Australian Aboriginal writer Kim Scott, *True Country*. Drawing on studies of 'point of view' and 'modality', the present work tries to capture the troubled identities of Aboriginal communities in Australia and the process of growth and consciousness undergone by the protagonist. The article also highlights how fictional characters can be shaped and presented through their words and thoughts, thus involving the reader in a dialogistic relationship with the topic treated. Hence, the narrative structure is characterized by continuous shifts of perspective.

**Abstract II:** L'articolo esamina uno dei primi lavori dello scrittore australiano Kim Scott, *True Country*. Il presente lavoro cerca di catturare le identità inquiete degli aborigeni d'Australia, oltre al processo di crescita e consapevolezza che il protagonista ha intrapreso. L'analisi del testo si basa pertanto sugli studi riguardanti 'modalità' e 'punto di vista'. Si vuole inoltre evidenziare l'importanza che ricopre la lingua all'interno della struttura narrativa e nella creazione dei personaggi, nonché la loro interiorità, portando il lettore ad operare delle scelte critiche riguardo ai temi trattati.

Through the voice of an unknown Aboriginal narrator, Kim Scott's novel *True Country* introduces us into a story of loss, conflict and dispossession, but at the same time, a story of love and reappropriation of Aboriginal identity. According to Knudsen (2004), in many novels written by Indigenous Australians the dominant atmosphere is imbued with feelings of frustration and anger in

representing the Aboriginal social reality along with the communities' alienation and loss of identity. Nevertheless, Scott's novel attempts to strike a balance between positive and negative aspects of the same phenomenon.

The story is about a teacher of Aboriginal descent who decides to find his roots and true identity in a remote mission village in Western Australia, called Karnama. Billy's story, the protagonist, intertwines with many other stories; his voice, which dominates at the beginning of the novel, is accompanied by a choir of different Aboriginal voices which take over the 'White' voice as the story develops. To use a Bakhtinian expression, we can define Scott's narrative technique as a 'polyphony' of 'unmerged voices and consciousnesses'. (Bakhtin, 1984:6)

This paper focuses on the crucial role played by the narrative technique of point of view on the ideological plane in Kim Scott's *True Country* and draws on theories of prose composition inspired by Fowler (1996). Furthermore, an analysis of modality at work will be discussed using Simpson's (1993) and Toolan's framework (2001). The notion of 'ideology' adopted throughout this article is intended as the way "in which what we say and think interacts with society. An ideology therefore derives from the taken-for-granted assumptions, beliefs and value systems which are shared collectively by social groups. And when an ideology is the ideology of a particular powerful social group, it is said to be *dominant*." (Simpson, 1993: 5). The value and belief system is reflected in the way the narrative is constructed and in the stylistic choices the author makes. Ideology can lie either at the grammatical level, in lexical elements and their semantic aspect or inside the fictional world of the characters. Thus, after a short introduction on how different modes of speech are combined together in order to convey ideologies, I will briefly explore some modality patterns used in the development of the novel alongside an analysis of style and language varieties, which is to be interpreted from a critical point of view of discourse.

The aim of this article is an analysis of the language and narrative modes adopted by the writer to show the development undergone by the protagonist of the novel, from an initial state of alienation and a sense of detachment from the Aboriginal community to the abandonment of all 'dominant-colonial' mentality and its stereotypes. By incorporating historical accounts from 'White' archives (1), Scott signals how Western history tried to imprison the 'Other', eradicating Aboriginality and giving a personalised and biased version of historical events. By letting Fatima and other members of the community speak, the author creates an effect of estrangement and, as a consequence, the reader is confused by a continuous shift of narrator, hence he/she is forced to go beyond one given truth. The relativism displayed throughout the text is achieved by using different language varieties. The author's standard Australian English is a way to put his work on the market and a guarantee to help the 'Western' reader feel more comfortable with the subject matter. In my view, all the instances where the text displays descriptive narrative modes, characterized by a diminished presence of modalizers, along with a sophisticated terminology which draws from Australian standard English and an omniscient third person narrator, contribute to creating a seemingly neutral authorial position. We can thus infer that the narrator is distancing himself from the story. This attitude entails an attempt to approach and confront canonical literature from an 'external' perspective. As a result, descriptions such as: "The old woman slowly turned and peered short-sightedly. The lenses of her spectacles were very thick and her eyes moved behind them like dark fish in a bowl. Her hair hung in thick grey ropes and stopped just short of her shoulders." (Scott 2008: 32) represent a way of normalizing something which is not familiar to a Westernised audience. Billy's search for a true identity becomes part of a major project; the ongoing process of reconciliation and recognition between the 'White' and 'Black' community (2).

According to the complex textual structure of the novel, a precise classification of the narratorial mode in Fowler's theory (1996) revised by Simpson (1993) is not immediately recognizable. The book alternates first person and third person narration: (free) direct discourse mixes with (free) indirect discourse, as in the following: "One night Sister rang the mission. We only had phones in Karnama a little time then. She was frightened, Murray he could hear it in her voice as soon as she spoke. *Murray, please can you come? There's drunken men outside the clinic. Shouting out and calling my name. They cannot even hardly stand up.*" (Scott, 2008: 141, my emphasis). This chapter begins with a third person narrator and continues with an unknown narrator's thoughts and words; the focalization comes from within an Indigenous person's mind. We can infer the narrator's background by dint of the use of the pronoun "We", which refers to the Indigenous community in Karnama. The writer usually lets Aboriginal people speak: "You gardiya hole. You don't trust us Aborigines? You don't wanna help black people? One day I make you sting, I lift you proper. [...]" (Scott 2008: 129) and the story blurs into a fusion of voices, while clearing the ground for Aboriginal storytelling.

The peculiarity of this novel lies in the absolute lack of a univocal dominant narrative pattern. There is a shift from category A to category B narrative, as proposed by Simpson's model. In Simpson's *Language, Ideology and Point of View* (1993), 'category A' narratives are referred to as: "those which are narrated in the first person by a participating character within the story". This category can be further subdivided into three patterns of modality: positive, negative and neutral. 'Category B' narratives have a third person narrator (heterodiegetic) and can be divided into: 'narratorial' and 'reflector mode'. (Simpson, 1993: 55). Where the story is told by Indigenous voices we have a predominance of A-ve sequences. (A-ve) narratives display a negative shading in that they are rich in epistemic and perception modalities (epistemic adverbs

and modal lexical verbs, epistemic modal auxiliaries), like in the following: “[...]Or *maybe* they want to steal our secrets [...] *Maybe* we will have to change. *Maybe* make more things sacred. [...] *Maybe* we make a little building like a church ourselves. You know, you can’t act the fool with our law.” (Scott, 2008: 166. My emphasis). As we can see, the epistemic modal adverb *maybe* always precedes the main proposition. The end result is that ‘white’ readers feel emotionally involved in the narrative fabric, closer to the narrator’s feelings and start self-questioning about the moral and social system at stake. These transitional moments have a disorienting role, in that they are normally placed after descriptions of concrete and usually positive actions. On the contrary, by employing an objective and distancing third person narrator, the author takes an apparently external and objective stance towards the writing process. As Muecke points out (1984), the use of first, second and third person narrator places the addressee in different positions according to the type of text adopted by the author: third person narrators give an impartial and objective view of the overall story, whereas the first, and in this particular instance, the second person can appeal and let the reader into the events, as the story displays its true colours.

The introductory part begins with a remarkable presence of second person pronouns, which have the function to address the reader as well as the protagonist and direct them into a new world; into the self: “You listen to me. We’re gunna make a true story. You might find it’s here you belong. A place like this” (Scott, 2008:15). These words work as an initiation rite; they are an invitation to look for our true identity. Subsequently, the story shifts from a third person to a first person narrator; from a homodiegetic person (Genette, 1980) to a heterodiegetic one; internal and external focalization interchange. Various modes of speech are adopted as well, in order to embrace different viewpoints and insights. This narrative technique aims at reproducing the difficult process of reconciliation within the Aboriginal traditions and Australian society. It allows

the reader to be part of the psychic processes within the characters' minds, by enabling us to share or deny their value system. As a consequence we, as readers, are induced to feel a sense of displacement and confusion. As Toolan (2001) points out, the casual overlapping of various "ideological orientations" leads to emotional upheaval in the reader, who is "[...] torn between different views of certain events in particular and of the [...] world in general." (Toolan, 2001: 64).

In Scott's novel there is a strong prevalence of free direct discourse (both speech and thought), which gives the impression of a spontaneous and free dialogue between characters, a flow of thoughts, as if they were sitting in a circle telling Dreamtime stories. When the "I" speaks, both 'White' and 'Aboriginal', the narration becomes more vibrant and highly emotional. The reader is compelled to collaborate with the author in interpreting and understanding who is speaking. At a graphic level, the devices used by the author to separate the many voices which alternate throughout the narrative structure is a blank space between each paragraph and a change of narrative mode.

Scott adopts different perspectives and moulds the narrative rhythm according to the person who is speaking. Introducing the Bakhtinian notion of 'heteroglossia', we can say that the novel on examination exploits different world views and linguistic varieties of the English language in order to establish a dialogic relationship among writer/speaker and reader/listener. When the narrative gets more descriptive, the writer uses Australian standard English, whereas the non-standard idiomatic varieties are attributed to individual characters. The structure of the novel deconstructs the Western canon in that the initial abundance of descriptions makes room for sociolinguistic marked varieties of the standard. The omniscient narrator's language is absorbed into the Aboriginal and colloquial 'Englishes' of the Indigenous community.

Furthermore, the protagonist varies his register whenever it is required, depending on the social environment and the situation. Borrowing Halliday's (1994) terminology, we can say that when the 'I' speaks, grammar and vocabulary confirm the *mode* of discourse as spoken narrative of private experiences; the *field* being an account of personal events. As a consequence, the *tenor* of discourse results more colloquial and informal through expressions of direct address, evaluative adjective phrases, hesitations like: "I...I dunno if..", (Scott 2008: 183) and coarse language such as: "Shit, I wonder if you grabbed 'em young and tied their fuckin' feet up..", "Fuckin' legs." (Scott, 2008: 210). Varieties of English (standard Englishes, Aboriginal and colloquial Australian Englishes) are thus enhanced by individual idiolects (3). The nuances of these idiolects are represented in the text through a series of techniques so as to reproduce the most common features of spoken discourse, for instance: the use of lexical elements typical of Australian colloquial English (eg.: "reckon" instead of "think", "bloke", "mate"), the omission of verbal elements (eg.: "good car this"), repetitions (eg.: "again again again"), onomatopoeic words (eg.: "Aiee!"), the use of figures of speech, such as aphaeresis (eg.: "im" instead of 'him'; "get 'em" for 'get them'), apocope (eg.: "fella"), assimilation of letters and sounds from two words into one (eg.: "dunno", "wanna", "gunna").

What we have seen so far is the way language reflects major social factors by giving voice and reshaping them into the fictional fabric. The great fascination attached to stories is to be found in their potential to pass on complex webs of symbols and hidden meanings; similarly, grammatical structures, along with lexical choices: "[...] are always made against the background of their history of use in the community, they carry the `freight' of their associations with them, and a text must often struggle to appropriate another's word to make it its own" (Lemke, 1992: 85).



This article only skims the surface of the complex topic of character's construction through language and point of view. Yet, by reflecting major social events in the mechanisms which rule local stories, the protagonist's life takes part in a process of transformation and regeneration, thus seeking his true identity. As Bhabha states, reporting Fanon's words: "The knowledge of the people depends on the discovery [...] 'of a much more fundamental substance which itself is continually being renewed'" (Bhabha 1994: 218). Thus, the Aboriginal voice takes over again at the end of the novel, by framing a circular narration which leads the reader into an undiscovered personal dimension: "Now you know. True country. Because just living, just living is going downward lost drifting nowhere, no matter if you be skitter-scatter dancing anykind like mad. We (4) gotta be moving, remembering, singing our place little bit new, little bit special, all the time. We are seriuos. We are Grinning. Welcome to you." (Scott, 2008: 299)

#### NOTES:

1. By 'white archives' I refer to a specific passage in the book where the author mentions the "mission journals" (Scott 2008:41) written by the first missionaries about the community of Karnama.
2. The use of labels based on racial parameters, such as 'black' and 'white' is intended in a critical way, so as to stress the tendency to create binary systems of opposites within Western societies. Such a dichotomy is to be ascribed to many studies on Indigenous and, more extensively, Australian literature (see Muecke 1984, Shoemaker 1989).
3. The term *idiolect* has been introduced by Bloch (1948) to represent one person's speech about a single subject for a certain period of time and refers to any variety of language who possesses the intrinsic properties of single individuals. According to him an 'Idiolect' is: "The totality of the possible utterances of one

speaker at one time in using a language to interact with one other speaker [...]".  
(Bloch 1948:7)

4. He talks on behalf of the Aboriginal community. The inclusive 'We' is meant to be an indicator of openness of the Indigenous people towards Western culture; an attempt to establish a partnership. The opposition between the initial 'You' and the final 'We' is a clear sign of a linguistic and narrative development, in that it goes beyond the boundaries imposed by ethnic dissimilarities .

### **BIBLIOGRAPHY:**

- Bakhtin, Mikhail. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1984 *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 6.
- Benterrak, Krim, Muecke, Stephen and Roe, Paddy. 1984. *Reading the Country, Introduction to Nomadology*. South Fremantle, WA: Fremantle Arts Press.
- Benveniste, Émile. 1971. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables, Fl: University of Miami Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Bloch, B. 1948. "A set of Postulates for Phonemic Analysis", *Language* 24. 3-47.
- Fowler, Roger. 1996 [1986]. *Linguistic Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Genette Gérard. 1980. *Narrative Discourse*. New York: Cornell University Press.
- Halliday, Michael A.K. 1994 [1985]. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold. Second.
- Knudsen, Eva Rask. 2004. The Circle and the Spiral: A study of Australian Aboriginal and New Zealand maori Literature in *Cross Cuultures* 68. Amsterdam/New York: Radopi.

- Labov, William. 1972. *Language in the Inner City*. Philadelphia:University of Pennsylvania Press.
- Leech, Geoffrey. 2008. *Language in Literature: Style and foregrounding*. Harlow, Essex: Pearson/Longman.
- Leech, Geoffrey and Short, Michael. 2007 [1981]. *Style in Fiction: A linguistic introduction to English Fictional Prose*. Harlow/Essex: Pearson/Longman.
- Lemke, Jay L. 1992. "Interpersonal Meaning in Discourse: Value Orientations". In M. Davies and L. Ravelli (eds.). *Advances in Systemic Linguistics, Recent Theory and Practice*. 82-104 London: Pinter.
- Muecke, Stephen, Benterrak Kim and Roe Paddy eds. 1984. *Reading the Country*. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press.
- Shoemaker, Adam. 1989. *Black Words, White Pages: Aboriginal Literature 1929-1988*. Santa Lucia: University of Queensland Press.
- Scott, Kim. 2008 [1993]. *True Country*. North Fremantle WA: Fremantle At Center Press.
- Simpson, Paul. 1993. *Language, Ideology and Point of View*. London and New York: Routledge.
- Toolan, Michael. 2001 [1988]. *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge.

**Chiara Minestrelli** is a PhD student at the University of Udine. Her research field is in Linguistics and Indigenous Australian Literature. She has an interest in Critical Discourse Analysis, Appraisal Theory and Systemic Functional Grammar. She collaborates with Associazione Laureati in Lingue (ALL) and is a postgraduate representative for ASAL (Association for the Study of Australian Literature).

[chiara.minestrelli@uniud.it](mailto:chiara.minestrelli@uniud.it)

**Maria Tognan**

**Trespassing Borders: Josh Woodward's Song *Border Blaster* and the Free Circulation of Culture.**

**Abstract I:** A partire dall'analisi della canzone di Josh Woodward, *Border Blaster*, il cui titolo fa riferimento a un particolare tipo di stazione radio che trasmette oltre il confine messicano (accompagnando il viaggio clandestino di un emigrante), l'articolo dimostra come l'immagine del *border blaster* possa sia illustrare il superamento del confine delle tradizionali logiche di mercato in favore di una più libera circolazione dei prodotti culturali (ne è un esempio la politica di condivisione dello stesso Woodward), sia diventare metafora del mantenimento dei legami con la terra natia nella prospettiva di una costruttiva interazione o ibridazione culturale, in un superamento dell'immagine del *melting pot*.

**Abstract II:** Starting from the analysis of Josh Woodward's song *Border Blaster*, whose title refers to a type of radio station which broadcasts across the Mexican-American border (and in this song accompanies the unauthorized journey of an immigrant), this article demonstrates how the image of the *border blaster* can illustrate the trespassing of the border of traditional business logic for a freer circulation of cultural products, and how the same image can also be proposed as a metaphor for the survival of ties to native lands in a transcultural perspective, as opposed to the metaphor of the *melting pot*.

In this article, the emblematic experience of an immigrant, as portrayed in Josh Woodward's song *Border Blaster*, is analysed in a transcultural perspective. The capacity of songs to bridge the gap between the oral and the written world, and to involve the listener's mind and heart alike, enables them to travel across

Maria Tognan. Trespassing Borders: Josh Woodward's Song *Border Blaster* and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

borders. The image of the *border blaster*, a type of radio station (whose significant features will be described later) is suggested as a metaphor for the survival of ties between immigrants and their native lands and customs, and as a remedy to the implosion of the *melting pot* metaphor. The free circulation of songs under licences such as those devised by the “Creative Commons” non-profit organization (1), is a significant contribution to the creation of productive cultural contacts and hybridizations.

Josh Woodward is a singer-songwriter from Findlay, Ohio (US). His first full CD, *Here Today*, was released in 2004 and his latest work, *Breadcrumbs*, in 2009 (2). Since the beginning of his activity, he has written over 150 songs. However, even more surprising than this outstanding figure is the fact that Woodward has chosen to give away all his music for free or on a “name-your-own-price” basis, and despite (or possibly thanks to) that, he is now celebrated not only by a niche public, but by music-lovers all over the world (3). The reasons behind his success are diverse and include the quality and variety of his *indie* (4) music production, capable of appealing to a vast audience, and his acute perception of the power exerted by the Web in terms of potential exposure and diffusion of artistic works, and of openness to productive influences and contaminations. As stated by the independent-music online record store “CD Baby”, “[t]he Internet is the core of Josh’s music [...]. From early on, Josh realized that it’s far easier to reach the world online rather than on tour” (6). In fact, using web-based platforms such as his personal website, Jamendo (5) and Facebook (7) (among others), alongside with live performances and tours, Woodward has found a way to promote his music, and to create and maintain contact with his fans and supporters from different parts of the US and the world.

Woodward’s website features his ever-growing production, including the above-mentioned *Breadcrumbs*, which comprises *Border Blaster*, the song under scrutiny in this article. The tune can be downloaded, and the lyrics retrieved, from

[http://www.joshwoodward.com/mod/song/view\\_song.php?song\\_id=152#lyrics](http://www.joshwoodward.com/mod/song/view_song.php?song_id=152#lyrics)

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward’s song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

(accessed 16-10-2009). The 4.40-minute song was uploaded on February 23, 2009. As stated by Woodward on the website, the arrangement is simple: "just vocals, acoustic (in mono, for a sparser sound), a cello, and an electric [guitar]." (8). The song tells the emblematic story of a Mexican man who is trying to cross the Mexican-American border. The melody has "a sort of 'country western' feel, which was designed to evoke memories of a time when it was the European immigrants who were crossing the same region, looking for something better themselves" (Woodward 2009). On uploading the song, Woodward added the following comment: "I've been wanting to write a song about immigration for years, but I could never figure out how to tackle it. I finally got my thoughts down on paper and said exactly what I wanted to say. [...]." (9).

The song opens *in medias res* with the depiction of a nocturnal scene and the direct introduction of a nameless protagonist. The lyrics contain only indirect references to the territory where the event is taking place, and it is only by relating these clues that the listener can infer that the "line on the map" (line 20) is the one marking the border between the US and Mexico. The first and foremost "geographical" reference is the interplay existing between the title of the song, which refers to the radio stations based along the Mexican border, and the mention of a "transistor radio" in line 4. The phrase "border blaster" is never used again in the lyrics, to the effect that the title powerfully informs the interpretation of the song itself, and at the same time casts light upon it. Border blasters are "legally (10) licensed radio stations based along the border of the United States and Mexico. [They] operate with the aid of high power output that allows the signals to be picked up with ease along the border area of the two countries." (11). What characterizes border blasters, and distinguishes them from international broadcast stations, is the fact that their programming targets the niche market of Mexican immigrants in the US. Due to Mexican government regulations, these stations must air the Mexican National Anthem daily at established times. Some Spanish language border blasters target only one or the other side of the border, some target both (12). The second 'geographical'

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

reference is the use of the expression “melting pot nation” in line 16, which is commonly and historically associated with the United States of America. The “melting pot” is a metaphor that implies a parallel between the way in which metals melt in crucibles to form alloys, and the way in which heterogeneous cultures, ethnicities and nationalities in countries subject to large-scale immigration could become more homogeneous by embracing the dominating culture and values of the country of destination (13). In the light of these references, the listener can interpret the other indications in the text, like the mention of a nameless river in line 3, which can now be identified with the Rio Bravo del Norte (i.e. the Rio Grande) (14) because it marks a long trait of the border.

However, several elements in the text support the interpretation that, besides telling an individual story, the perspective of the song extends beyond geographical restrictions in order to illustrate a collective condition. For instance, the anaphora of the pronoun *I* in the first three lines initially has the effect of raising the listener’s curiosity as to whom the protagonist is, and later of fostering the identification of the listener with the protagonist’s condition, actions and feelings. The pronoun *I* designates the protagonist, but also, at the same time, the possibility anybody might have to find themselves in his place. Ideally, the song can be divided into three parts: in the first part (lines 1-16), the protagonist attempts to trespass a border in an unauthorized way; in the second (lines 17-32) he makes a reflection on borders extending his thoughts to cosmic level, and in the third (lines 33-42) he focuses again on his trespassing attempt. Whereas in the first and third part the presence of human beings as active modifiers of reality is made clear through the mention of “a camouflaged trail” (line 2), “a transistor radio” (line 4), and a radio “signal” (line 38), in the second part there is no reference to man-made elements, and a cosmic framework prevails. The protagonists of this section are the seasons, the wind and an emblematic migratory sparrow (15) all seen in the accomplishment of natural cycles: “The seasons are cycles, they go back and forth / One day it’s south and the next it is

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward’s song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

north" (lines 30- 31). The three sections are connected to each other thanks to echoing elements: in the first section the presence of the new moon, an element belonging to the cosmic sphere, benignly accompanies the man's wary steps; in the second one "the line on the map" (which is something artificial) serves as a counterpoint to the cosmic vision: "The line on the map didn't stop [the wind] from blowing/ It's free, and that one thing is clear" (lines 20-21); in the third one the reappearance of the sparrow from the second part justifies the cosmic reflection by connecting it to the man's journey: "Today she's returning to look for her nest / And she's followed me all the way here" (lines 33-34). The interplay of elements belonging to different spheres contributes to emphasise the connections and/or the oppositions existing between the natural and the artificial, the human sphere and the cosmic sphere.

The fact that the episode is representative of a collective condition, that of immigrants, and possibly of the transient and uncertain condition of humanity at large, is also marked on the verb tense level. The opening verb is in the past simple: "I left in the dead of the new moon's veil" (line 1); but, further on, the present simple appears: 1) "This station was all I had left from my little home / I don't want to leave, but this sorrow was all I could take" (lines 5-6); 2) "And the sun, it doesn't care / If it's here, or if it's over there/ It just passes through the stratosphere" (lines 23-25). In the first example, the peculiar switches in verb tense (16) can be read as a manifestation of the hybrid condition of the immigrant, who is caught between *there* and *here*, and stuck in a present that is equally dissolving into past and future. In the second example, however, the use of the present tense is clearly a passage from the time of action ("it doesn't care") to the cyclical time of the cosmic sphere ("it just passes through the stratosphere") – something which contributes to the elevation of the episode to a symbolic representation.

The natural elements acting as subjects in the song, all ignore the existence of borders (see lines 20-21, quoted above). Their freedom to move unrestrained by human-imposed limits is made clear several times in the second part of the song

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>



(lines 20-21, 23-24, 27-28 and 30-31). Therefore, what the presence of the cosmic elements and of the sparrow emphasize in the song is the striking contrast between the protagonist's situation and the perception of movement and migration as natural conditions. Even though the sparrow's migration is as much of an ordeal as the man's, the bird finds help in the man's family: "Her feathers were thin, and her body was thinner" / But we had enough there to feed her until she was well" (lines 28-29); and manages to return "to look for her nest" (line 33). The man, instead, finds no help in his kindred. This concept is conveyed in what are possibly the most compelling lines of the song: "They stopped me the last time I tried this migration / I'm the overflow man in this melting pot nation" (lines 15-16). Here, the use of the word migration (vs. *immigration* or *emigration*) has the effect of assimilating the man's attempt to an act as natural as the sparrow's. However, the man's attempt inevitably crashes against the existence of borders and human laws. The failure by implosion of the melting pot metaphor is condensed in the image of the "overflow man". It is a failure whose seeds were contained at the core of the metaphor itself: that pots may overflow is a simple enough fact which may be purposefully overlooked in the pursuit of assimilation ideals. Woodward plays again with the image of the melting pot in another song, *The Spirit World* (17). In the lyrics, he further 'downgrades' the metaphorical ideal by making a different association of ideas, that of the "pot" and the "soup": "But the melting pot's only got soup if you follow the one / And they'll fill your bowl, if you save your soul" (lines 6-7) (18).

As the quotations above suggest, assimilation into a different culture can only be achieved up to a certain level, and sometimes at the cost of severing the ties with one's origins. In *Border Blaster*, the radio signal is what keeps the man connected to his native land (together with a strong sense of duty which at the same time reminds him of home and helps him move forward: "I don't want to go, but my duty is stronger than fear," line 11), but it gets weaker and weaker as the man moves away from the border. The interpretation of the words "The longer I go, we both will get weaker / Till one of us just disappear" (lines 9-10) is

Maria Tognan. *Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

left quite open as to whether it will be “the radio man” (line 37) to disappear with the signal, or the immigrant, who will need to lose his identity to assimilate in “the melting pot nation”.

In a transcultural perspective, the man's ethnic identity would not need to be lost or forgotten: his origins could keep their “border blaster signal” alive, allowing constructive transformations on both sides of the border. Through border blaster stations, music, words and traditions (e.g. the National Anthem) travel legally through the air and across the artificially drawn line on the map. Music is a means and a place for cultures to meet: in Armando Gnisci's words, “[...] gli incontri dei mondi e delle culture dell'unico mondo-terra che ci comprende tutti avvengono soprattutto attraverso le musiche e le danze” (Gnisci 1999: 89). In his book *Poetiche dei Mondi* (Gnisci 1999), Gnisci explains (19) how the “naked migrants”, i.e. the slaves deported from Africa, deprived of everything but their creativity, were able to mix their traditions to find a common language: “*La musica-danza che dimora nelle pieghe e nelle ombre dei nervi [...] torna avariata e contratta dal canestro sfatto della memoria. Torna e inventa.*” (Gnisci 1999: 94). The music created by the slaves derived its universality from the permanence of traces of former differences (95). The emotional power of music is therefore a possible vehicle toward the discovery of common *milieus* and productive hybridizations that promote comparative knowledge and focus on “connective differences” (Fischer, quoted in Kulyk Keefer 1995).

Something comparable to the positive contamination described above is happening in the multimedia sphere thanks to Creative Commons licenses: Josh Woodward's songs, for instance, have engendered a number of derivative products like videos and song covers (20); or they have been used as soundtracks for short film (21). Woodward's sharing policy is therefore a successful example of how the free circulation of cultural works can produce more culture. There is no identity loss in the mutual fertilization between his and other people's works because the Creative Commons license chosen by the

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

singer (Attribution 3.0 United States License) protects his intellectual property. Anybody who wishes to create derivative works from Woodward's music, thus claiming a place in a non-hierarchical chain of cultural production and diffusion, only needs to provide attribution (quote Woodward's name and the song title). Thanks to Creative Commons licenses, cultural products circulate as freely as the natural elements move in the song, as freely and legally as border blaster signals.

**NOTES:**

1. <http://creativecommons.org/> (accessed 25-05-2009).
2. See [http://www.joshwoodward.com/mod/song/view\\_artist.php?artist\\_id=1](http://www.joshwoodward.com/mod/song/view_artist.php?artist_id=1) (accessed 16-10-2009).
3. As online store "CD Baby" reports: "Each year there are over 15,000 downloads from his site alone. Dozens of podcasts play Josh's music each month from countries as varied as Canada, South Africa, Australia, The Netherlands, Sweden, Japan, China, Taiwan and Hong Kong [...]." (<http://cdbaby.com/cd/joshwoodward> accessed 25-05-2009).
4. Indie is a common abbreviation for 'independent' music. Online store "CD Baby" includes a revisited dictionary definition of the adjective: "Independent (adj.) Not having sold one's life, career, and creative works over to a corporation" (<http://cdbaby.com/about> accessed 25-05-2009).
5. <http://cdbaby.com/cd/joshwoodward> (accessed 25-05-2009).
6. <http://www.jamendo.com/it/artist/joshwoodward> (accessed 28-05-2009).
7. <http://www.facebook.com/pages/Josh-Woodward/6202529289> (accessed 22-05-2009).
8. [http://www.joshwoodward.com/n/new\\_mp3\\_border\\_blaster.html](http://www.joshwoodward.com/n/new_mp3_border_blaster.html) (accessed 16-10-2009).
9. [http://www.joshwoodward.com/n/new\\_mp3\\_border\\_blaster.html](http://www.joshwoodward.com/n/new_mp3_border_blaster.html) (accessed 16-10-2009).

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

10. Emphasis added.
11. <http://www.wisegeek.com/what-is-a-border-blaster.htm> (accessed 23-05-2009).
12. [http://en.wikipedia.org/wiki/Border\\_blaster](http://en.wikipedia.org/wiki/Border_blaster) (accessed 25-05-2009).
13. [http://en.wikipedia.org/wiki/Melting\\_pot](http://en.wikipedia.org/wiki/Melting_pot) (accessed 25-05-2009).
14. Edigeo, (a cura di). 2009. "Messico" in *Enciclopedia Geografica*. Zanichelli editore S.p.A, CD allegato a *Computer idea*, 182, 31/01/2007.
15. The European listener may be puzzled by this reference to sparrows as migratory birds but, being the setting Mexican-American, it becomes clear that the image is not to be read with reference to non-migratory European sparrows, but with reference to American sparrows, a group of passerine birds that are more closely related to Old World buntings (family Emberizidae) than they are to Old World sparrows (family Passeridae). See Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/American\\_sparrow](http://en.wikipedia.org/wiki/American_sparrow) (accessed 22-05-2009).
16. The switches are announced through the use of the deictic *this* in line 5, in a context where in everyday speech one would most likely expect to find the deictic *that*.
17. *The Spirit World* is part of the album *Crawford Street* (2005). It can be downloaded from [http://www.joshwoodward.com/mod/song/view\\_song.php?song\\_id=40&album\\_id=4](http://www.joshwoodward.com/mod/song/view_song.php?song_id=40&album_id=4) (accessed 26-05-2009).
18. *The Spirit World* talks about the distortion of religious ideals operated by men who have forgotten the original messages of peace given by God (no matter whose God) to men; therefore the references to "the one" and to saving one's soul must be read not as direct criticism to one faith or the other, but as a general acknowledgment of a collective blindness ("the blind lead the blind to salvation", line 1) which has led to conflict and war ("the spirit war's still fighting", line 11), and is preventing individuals who are just trying to make a living (line 23) from finding "a

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

place they can claim as their home" (line 14).

19. In the passage, Gnisci makes a reference to Édouard Glissant's distinction of three types of migrants: "il 'migrante armato' [...], il 'migrante familiare' [...] il 'migrante nudo'" (cf. Glissant, Édouard. 1998. *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi).

20. Some of these videos and song covers can be found at <http://www.youtube.com/user/joshwoodward> (accessed 28-05-2009).

21. For example for *Intimate Strangers*, a short film by Say Ten Productions, 2009, which can be watched on <http://www.youtube.com/user/saytenpro> (accessed 28-05-2009)

22. Line numbers have been added. [http://www.joshwoodward.com/mod/song/view\\_song.php?song\\_id=152#lyrics](http://www.joshwoodward.com/mod/song/view_song.php?song_id=152#lyrics) (accessed 22/05/2009).

#### **BIBLIOGRAPHY AND WEBLIOGRAPHY:**

CD Baby. Independent Music. n.d. <http://cdbaby.com/cd/joshwoodward> (accessed 25-05-2009).

CD Baby. Independent Music. 2006. <http://cdbaby.com/about> (accessed 25-05-2009).

Creative Commons. n.d. <http://creativecommons.org/> (accessed 25-05-2009).

Edigeo, (a cura di). 2009. "Messico" in *Enciclopedia Geografica*. Zanichelli editore S.p.A, CD allegato a *Computer Idea*, 182, 31/01/2007.

Facebook. n.d. <http://www.facebook.com/pages/Josh-Woodward/6202529289> (accessed 22-05-2009).

Gnisci, Armando. 1999. *Poetiche dei mondi*, Roma: Meltemi.

Jamendo, n.d. <http://www.jamendo.com/it/artist/joshwoodward> (accessed 28-05-2009).

Kulyk Keefer, Janice. 1995. "Coming Across Bones: Historiographic Ethnofiction", *Essays on Canadian Writing*, 57: 84-100.

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Say Ten Productions, 2009. *Intimate Strangers*.  
<http://www.youtube.com/user/saytenpro> (accessed 28-05-2009).

Wikipedia contributors, *American Sparrow*.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/American\\_sparrow](http://en.wikipedia.org/wiki/American_sparrow) (accessed 22-05-2009).

Wikipedia contributors, *Border Blaster*.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Border\\_blaster](http://en.wikipedia.org/wiki/Border_blaster) (accessed 25-05-2009);

Wikipedia contributors, *Melting Pot*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Melting\\_pot](http://en.wikipedia.org/wiki/Melting_pot)  
 (accessed 25-05-2009).

Wise Geek, *What is a Border Blaster?*. n.d., <http://www.wisegeek.com/what-is-a-border-blaster.htm> (accessed 23-05-2009).

Woodward, Josh. 2009. *A Question about Border Blaster*, 10 June 2009 (personal communication).

Woodward, Josh. 2009. *Josh Woodward*. *Free Creative Commons Music*.

[http://www.joshwoodward.com/mod/song/view\\_artist.php?artist\\_id=1](http://www.joshwoodward.com/mod/song/view_artist.php?artist_id=1)  
 (accessed 25-05-2009);

[http://www.joshwoodward.com/n/new\\_mp3\\_border\\_blaster.html](http://www.joshwoodward.com/n/new_mp3_border_blaster.html) (accessed 16-10-2009).

Woodward, Josh. 2009. "Border Blaster" in *Breadcrumbs*.  
[http://www.joshwoodward.com/mod/song/view\\_song.php?song\\_id=152#lyrics](http://www.joshwoodward.com/mod/song/view_song.php?song_id=152#lyrics)  
 (accessed 16-10-2009).

Woodward, Josh. 2005. "The Spirit World" in *Crawford Street*.  
[http://www.joshwoodward.com/mod/song/view\\_song.php?song\\_id=40&album\\_id=4](http://www.joshwoodward.com/mod/song/view_song.php?song_id=40&album_id=4) (accessed 26-05-2009).

You Tube. Il canale di Josh Woodward. 2009.  
<http://www.youtube.com/user/joshwoodward> (accessed 28-05-2009).

**Maria Tognan** è dottoranda in Scienze Linguistiche e Letterarie all'Università degli Studi di Udine. Presso il medesimo ateneo nel 2005 si è laureata in Lingue e Letterature Straniere con indirizzo linguistico-glottodidattico e in seguito ha frequentato la SSIS, conseguendo nel 2007 le abilitazioni all'insegnamento

Maria Tognan. *Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture*.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

dell'inglese nella scuola secondaria di primo e secondo grado. Ha insegnato presso alcuni istituti secondari della provincia di Udine. Negli anni, i suoi interessi di ricerca hanno incluso la linguistica, la semiotica e la filosofia del linguaggio applicate all'analisi testuale, e la didattica dell'inglese come lingua straniera (EFL). Attualmente si sta occupando di letteratura canadese, studi culturali e antropologia.

[tognanmaria@yahoo.it](mailto:tognanmaria@yahoo.it)

## APPENDIX

### Border Blaster Lyrics (22)

1 I left in the dead of the new moon's veil  
2 I clung to the side of the camouflaged trail  
3 I was over the river before the sky was awake

4 I kept my ear pressed to the transistor radio  
5 This station was all I had left from my little home  
6 I don't want to leave but this sorrow was all I could take

7 A static-y voice through the crackling speaker  
8 Has followed me all the way here  
9 The longer I go, we both will get weaker  
10 Till one of us just disappears

11 I don't want to go but my duty is stronger than fear

12 I worked 20 years without nothing to show  
13 So I left behind everything that I've known  
14 In the hope that my family won't need to go hungry again

15 The [sic] stopped me the last time I tried this migration  
16 I'm the overflow man in this melting pot nation  
17 But the only thing here in this desert is a northerly wind

18 I'm not really sure where the oxygen's going  
19 But it followed me all the way here  
20 The line on the map didn't stop it from blowing  
21 It's free, and that one thing is clear

22 I don't want to go but my duty is stronger than fear

Maria Tognan. Trepassing Borders: Josh Woodward's song Border Blaster and the Free Circulation of Culture.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 76-88 - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

23 And the sun, it doesn't care  
24 If it's here, or if it's over there  
25 It just passes through the stratosphere  
26 Until it goes away

27 I once watched a sparrow fly south for the winter  
28 Her feathers were thin, and her body was thinner  
29 But we had enough there to feed her until she was well

30 The seasons are cycles, they go back and forth  
31 One day it's south and the next it is north  
32 The [sic] just need a little relief till the snow starts to melt

33 Today she's returning to look for her nest  
34 And she's followed me all the way here  
35 With nothing to hold but the meat on her breast  
36 And the promise of one more year

37 The radio man is still playing his songs  
38 But the signal is not quite as clear  
39 I'd rather be back at the place I belong  
40 But my family is needing me here

41 I don't want to go but my duty is stronger than fear  
42 I don't want to go but my duty is stronger than fear

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 United States  
License

Copyright © 2009, Josh Woodward



**Francesca Giommi**

***Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini. (Esempi nella narrativa di Andrea Levy e Gabriella Ghermandi)***

**Abstract I:** Il saggio offre un parallelo tra la letteratura *black British* e la più giovane letteratura di migrazione italiana, che qui chiamerò *black Italian* per rafforzare le analogie e i punti di contatto. Partendo dall'ambito degli studi culturali britannici, che per primi hanno posto l'attenzione sui processi di ibridazione e meticcio biologico, linguistico e culturale che hanno coinvolto tutto l'Occidente e hanno dato origine alle nuove identità ibride del terzo millennio, baserò la mia argomentazione sull'analisi comparata di due romanzi, *Small Island* dell'anglo-caraibica Andrea Levy e *Regina di fiori e di perle*, dell'italo-etiope Gabriella Ghermandi. Il parallelo dimostrerà come le narrazioni dei margini recuperano le storie, soprattutto orali, di paesi d'origine apparentemente ai margini, contrapponendole a quelle egemoniche imperiali metropolitane, occupando posizioni via via più "centrali".

**Abstract II:** This paper offers a parallel between black British literature and the younger Italian literature of migration, which I'll call 'black Italian' to strengthen the affinities between the two. Starting from the field of British cultural studies, which first focused on processes of biological, linguistic and cultural hybridization and creolization in the West, at the origin of the new identities of the third millennium, I'll base my argumentation on the compared analysis of two novels: *Small Island* by the Anglo-Caribbean writer Andrea Levy and *Regina di fiori e di perle*, by the Italian-Ethiopian writer Gabriella Ghermandi. The parallel will show how narrations from the margins recover oral stories from

apparently marginal countries and oppose them to the stories of imperial metropolitan hegemonic countries, becoming themselves increasingly 'central'.

Le ondate migratorie che hanno caratterizzato la seconda metà del XX secolo, mobilitando grandi masse di immigrati dalle ex colonie degli imperi verso la 'madre patria', dalle periferie verso il centro, hanno generato un processo di ibridazione e meticcio a livello biologico, linguistico e culturale che ha coinvolto tutto l'Occidente e ha dato origine, in anni recenti, ad una riflessione teorica, linguistica, politica e socio-culturale sulle nuove identità ibride del terzo millennio.

La Gran Bretagna, una tra le più grandi potenze coloniali di tutti i tempi, è stata anche una delle nazioni moderne maggiormente coinvolte da questo fenomeno di spostamento di confini, di 'centralizzazione della marginalità', culla e centro propulsore degli studi culturali dagli anni '60, grazie alla fondazione di istituti come il CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) di Birmingham. Fondamentali sono state la presenza e l'opera di teorici del calibro di Stuart Hall, Paul Gilroy, Salman Rushdie e Homi Bhabha, protagonisti in prima persona di queste migrazioni postcoloniali dalle periferie dell'impero britannico (Caraibi e India nell'ordine) verso il suo centro metropolitano. Grazie alle loro riflessioni sulla dislocazione e sulla marginalità degli immigrati e delle loro culture, Hall, Gilroy, Rushdie e Bhabha hanno contribuito all'enunciazione di una nuova identità ibrida e diasporica, quella comunemente definita *black British*, che trova corrispettivi a livello internazionale in altre manifestazioni contingenti di identità ibride e contaminazioni locali, nate da esperienze coloniali, migrazioni di popoli e ri-definizione di confini. Queste realtà ed identità transnazionali si collocano per lo più in centri urbani metropolitani, dove maggiore è il flusso migratorio, così come molteplici sono le possibilità di attuare pratiche alternative di territorializzazione e ricavare spazi di appartenenza pubblici e privati, mettendo

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

in evidenza negli ultimi anni un'ambigua contrapposizione tra marginalizzazione sociale e centralità culturale.

La stessa pratica di 'contro-colonizzazione' del centro metropolitano, e di conseguente ibridazione e meticciato, sta prendendo piede anche in Italia a qualche decennio di distanza (e con le dovute differenze e specificità storiche, sociologiche e culturali, che, per motivi di spazio, non verranno trattate in questa sede, ma per cui si rimanda a testi specifici in materia). L'esperienza coloniale italiana, anacronisticamente intrapresa nella prima metà del '900, quando gli altri imperi iniziavano ad avviarsi verso il loro epilogo, ha avuto una durata molto più breve ed un raggio d'azione molto più limitato, nel Corno d'Africa principalmente, ma a grandi linee può essere ricondotta allo stesso sogno imperiale di conquista ed espansione e soprattutto ha concentrato nell'arco di pochi anni gli stessi risvolti negativi, abusi e sopraffazioni (1), avviando a processi per certi versi similari di incontro-scontro e contaminazioni postcoloniali. Questo saggio suggerirà pertanto un parallelo tra le due esperienze coloniali e postcoloniali (attraverso l'analisi in particolare di due opere letterarie a confronto) e individuerà l'insorgere anche in Italia di uno spazio ibrido, polivalente e creativo a metà strada tra il centro e le sue periferie, che, secondo Bhabha e Hall, è diventato lo spazio postcoloniale e postmoderno per eccellenza, quello in cui nuove culture si generano e sviluppano, rivoluzionando l'idea stessa di centro nonché le identità e i canoni che sino ad ora venivano ad essa associati.

In *The Location of Culture*, Homi Bhabha (1994) elabora concetti basilari alla comprensione delle nuove dinamiche e formazioni identitarie ibride cosmopolitane del terzo millennio, idee cardine come quella del "terzo spazio" e dell'*in-betweenness*, volte a rappresentare posizioni ambigue e poste sui confini, ma per questo estremamente aperte, fluide e creative. Nel saggio "DissemiNation. Time, narrative and the margins of the modern nation" (1994) in particolare, Bhabha osserva come la nazione sia oggi abitata e descritta da coloro che un tempo ne occupavano le zone marginali e che si stanno sempre

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

più spostando verso il centro, e come le contro-narrazioni dei margini destabilizzino il centro stesso e il suo canone egemonico.

L'esperienza postcoloniale inglese ha già messo in luce negli ultimi decenni come l'insorgere a fine millennio di una nuova identità nera e britannica al tempo stesso nel cuore dell'ex impero abbia messo in crisi la cultura dominante, ponendo nuovi interrogativi circa l'essenza più profonda dell'*inglesità* e rimettendo in parte in discussione la concezione stessa di Occidente. Il parallelo suggerito in questo saggio rivelerà come una simile crisi identitaria si stia sviluppando a qualche anno di distanza anche in Italia, dove, sebbene secondo schemi migratori diversi e complessi, non connessi o limitati alla sola esperienza coloniale, si stanno incontrando e confrontando esperienze umane, linguistiche e culturali diverse, alla ricerca di una conciliazione e convivenza al momento apparentemente difficile da realizzarsi (2). Nell'accezione coloniale, 'black' e 'British' erano termini antitetici e apparentemente in opposizione tra loro: l'aggettivo 'black' ha a lungo rappresentato infatti un elemento di eccentricità rispetto ad un'appartenenza nazionale che si supponeva 'bianca' (comunemente concepita come sinonimo di 'inglese' o nel nostro caso anche di 'italiano'), rispecchiando la contrapposizione tra il centro dell'impero e le sue periferie, tra il civilizzato e il selvaggio, e più recentemente tra il *cittadino* e lo *straniero*. Di conseguenza il binomio stesso utilizzato per riferirsi a queste 'nuove etnicità' dei margini, ma che oggi si collocano al centro, racchiude al suo interno una tensione creativa tra termini sinora percepiti come dicotomici. I due termini del binomio – 'black' e 'British/Italian' – rispecchiano dunque la contrapposizione tra centro e periferia, bianco e nero, canone e anticanone, *mainstream* e *black arts*, disdegnate dapprincipio come espressione dei margini e delle minoranze, ma oggi tra le forze più innovative e propulsive nel panorama artistico internazionale (3).

Collocando quest'analisi in un ambito culturalista e neo-storicista, e individuando dunque una stretta connessione tra le pratiche storiche, politiche e sociali e la letteratura, vorrei suggerire come la narrativa *black British* – e oggi

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

anche quella che qui si definirà *Black Italian* – porti avanti il compito già intrapreso dagli studi culturali di ridefinire la nazionalità britannica o italiana (che si presuppongono ancora bianche, quella italiana soprattutto) inserendovi le concezioni di *blackness*, *alterità* e *differenza*. Protagonisti di queste letterature sono quelle 'dentità con il trattino' (*hyphenated identities*) di afro-inglesi o italo-somali ad esempio, che affondano le loro radici in paesi lontani, ma che rivendicano la loro appartenenza su suolo britannico o italiano per 'diritto di nascita' (*birthright*) (4) e che, a differenza dei loro genitori, non si sentono più stranieri o immigrati e non vogliono più nascondere la loro "alterità" mirando all'assimilazione, ma piuttosto affermare la loro unicità e totale appartenenza. Prototipo di questa nuova generazione e letteratura definita genericamente 'multi-culturale' è il romanzo d'esordio di Zadie Smith, *White Teeth*, apparso in Gran Bretagna nel 2000, definito dalla critica internazionale la "Bibbia del multiculturalismo", e subito tradotto anche in Italia da una delle principali case editrici nazionali con il titolo di *Denti Bianchi* (2001) (5). L'opera ha suscitato un'eco talmente vasta da alimentare un acceso dibattito sulle nuove identità in essa descritte, producendo opinioni e posizioni contrapposte. Accolto come l'attesa riscossa di minoranze a lungo messe a tacere, la sovraesposizione cui è stato sottoposto gli ha procurato accuse di fenomeno massmediatico, confezionato attraverso astute strategie di marketing. Grazie a *Denti bianchi*, e al filone letterario ed artistico da esso inaugurato, o almeno portato alla ribalta, le minoranze sino ad allora confinate ai margini e all'invisibilità sono passate improvvisamente al centro della scena, occupando i primi posti nelle vetrine delle librerie e in vetta alle classifiche di vendita, pur non implicando tuttavia un corrispettivo miglioramento delle loro condizioni sociali e politiche. Se a livello letterario e culturale infatti queste minoranze hanno acquisito una notevole visibilità e centralità, d'altra parte le questioni concernenti l'immigrazione e i rapporti interrazziali sono drasticamente peggiorati dopo l'11 settembre 2001 e gli attacchi alla metropolitana di Londra del 2005, eventi che hanno rallentato in

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

maniera sensibile il processo di integrazione e ibridazione a cui nazioni post-imperiali come la Gran Bretagna sembravano necessariamente avviate.

Esempi significativi nella narrativa inglese contemporanea di narrazioni multiple e ibride, che ricollegano la storia della diaspora afro-caraibica a quella della Gran Bretagna, si ritrovano nella scrittura di Mike Phillips, Caryl Phillips e Andrea Levy originari dei Caraibi, o Jackie Kay, Biyi Bandele e Bernardine Evaristo di origine nigeriana, per non citarne che alcuni.

In maniera più introspettiva e meno "spettacolarizzata" rispetto a *Denti Bianchi*, un romanzo come *A Distant Shore* di Caryl Phillips (2003) ricostruisce i delicati rapporti tra ex-colonizzatori ed ex-colonizzati in una storia fragile e tragica, ambientata nell'Inghilterra dei nostri giorni ma profondamente radicata nel suo passato coloniale. Vincitore del Commonwealth Prize nel 2004, il libro narra dell'incontro casuale e dell'amicizia insolita tra un rifugiato politico in fuga da una sanguinosa guerra civile in Africa e un'insegnante inglese in pensione con disturbi psichici, entrambi alienati e dislocati, alla ricerca di appartenenza e di un posto da poter chiamare "casa". Attraverso la ricostruzione a ritroso delle esperienze individuali dei due protagonisti, fatte di misteri e lacune non del tutto colmabili, Phillips suggerisce l'inscindibilità delle due storie, quella del centro e quella solo apparentemente antitetica delle sue periferie, e la necessità di ricostruire la storia dell'Altro in tempi e paesi lontani, per poter affrontare il proprio presente e futuro in Occidente.

Analogamente anche nel panorama italiano si fa sempre più rilevante la presenza di culture dei margini, che reclamano visibilità, e scrittori di origine africana che se ne rendono portavoce scrivendo in italiano. Il corpus di questa letteratura si è talmente arricchito ed espanso in questi ultimi vent'anni da renderne impossibile un rigoroso censimento, esemplificato tra tutti dall'italo-senegalese Pap Kouma (pioniere nel settore con *Io, venditore di elefanti*, scritto in collaborazione con il giornalista Oreste Pivetta nel 1990 – che sancisce il passaggio dalla lingua d'origine all'italiano), o ad esempio dalle giovani scrittrici italo-somale Igiaba Scego e Ubax Cristina Ali Farah o l'italo-etiope Gabriella

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Ghermandi. Tale vitalità e centralità artistica e culturale è testimoniata dal fiorire in anni recenti di antologie, riviste, associazioni e premi letterari, come l'innovativa rivista online di scrittura della migrazione El-Ghibli, il database BASILI o l'associazione interculturale Eks&Tra, con il concorso e premio letterario ad essa abbinati.

Questa nuova letteratura "dei margini", in parallelo a quella *black British*, ha come fulcro l'esperienza della diaspora e della migrazione, talvolta del sopruso e della sopraffazione, e si rifà spesso all'esperienza coloniale e soprattutto agli effetti negativi di politiche postcoloniali già descritte in altre lingue principali, come l'inglese, ad esempio dallo scrittore somalo Nuruddin Farah. Molti di questi testi descrivono i difficoltosi tentativi di inserimento e affermazione nel nuovo paese, costellati di rifiuti e discriminazioni, e tracciano legami e discendenze con i paesi e le tradizioni d'origine. La paura della 'contaminazione' sociale e biologica si rispecchia a livello artistico nella diffidenza da parte della critica a considerare questa narrativa come facente parte a tutti gli effetti della narrativa italiana *tout court* e a conferirle una valenza non soltanto sociologica ma anche artistica e letteraria (sebbene molti passi avanti siano stati compiuti in questo senso ad esempio grazie all'opera di Armando Gnisci o Raffaele Taddeo con i già citati database BASILI e la rivista online El-Ghibli rispettivamente). Evidente e innegabile è tuttavia l'effetto rivitalizzante che queste nuove narrazioni sortiscono nell'ambito della produzione letteraria italiana contemporanea, che non può più ignorarle o relegarle ai margini. Lungi dal volermi addentrare in questa sede in un dibattito a tutt'oggi più acceso e controverso che mai, cercherò di seguito di esemplificare come, attraverso la letteratura, le storie e gli abitanti 'dei margini' possano far sentire la loro voce, reclamare attenzione e visibilità, e 'spostarsi verso il centro'.

Prendendo spunto dalle analogie sinora evidenziate, la seconda parte di questo saggio propone una lettura comparata dell'opera della scrittrice anglo-giamaicana Andrea Levy (6) – del suo quarto romanzo *Un'isola di stranieri* (2004) in particolare – e dell'italo-etiope Gabriella Ghermandi (7), alla sua prima prova

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

narrativa di ampio respiro con il romanzo *Regina di fiori e di perle* (2007). La successiva analisi sarà volta a rintracciare le analogie, numerose e consistenti, tra l'esperienza personale e la narrativa di queste due scrittrici, nate e cresciute in bilico tra due mondi, con un forte senso di appartenenza al paese ospitante, che avvertono in tutto e per tutto come proprio, ma allo stesso tempo con una grande consapevolezza delle proprie origini e della propria storia. Entrambe le scrittrici avvertono nella loro opera un compito morale e sociale, riscoprendosi depositarie di storie e narrative orali secolari, quelle della loro famiglia e del loro popolo in Giamaica e in Etiopia, che sta a loro rielaborare, rinarrare e tramandare in forma scritta per preservarle dall'oblio. Entrambe donne, e quindi soggette ad una doppia marginalizzazione, estrema sintesi di quello che Gayatri Spivak (1988) ha definito il "subalterno", la centralità e visibilità acquisite dalle loro opere si rivelano doppiamente significative.

In *Un'isola di stranieri*, la doppia storia e doppia prospettiva imperiale, quella inglese del centro metropolitano e quella caraibica di una delle sue periferie – sino ad ora ignorata dalla storiografia ufficiale bianca egemonica – si fondono in un'unica narrazione polifonica, ibrida e multi-prospettica. Alle ricerche svolte per quattro anni in archivi, biblioteche e interviste ai reduci, la Levy intreccia infatti i racconti e le tante storie narratele dalla madre giamaicana e dalla suocera londinese bianca, approdando ad un'unica grande storia 'black' e 'British', 'centrale' e 'periferica' al tempo stesso. Protagonisti del romanzo sono una coppia di giamaicani neri immigrati a Londra nel 1948 e una di londinesi bianchi, le cui vite e i cui destini si incrociano e si legano indissolubilmente a emblema dell'incontro-scontro tra i primi immigrati caraibici degli anni '50 e la popolazione londinese del secondo dopoguerra. Attraverso le quattro distinte voci narranti e gli altrettanti punti di vista, l'azione si sposta tramite *flashback* narrativi avanti e indietro nel tempo e nello spazio, da Earls Court alla Giamaica, dall'India agli Stati Uniti e a varie regioni della Gran Bretagna, prima, durante e dopo la seconda guerra mondiale. In questa complessa struttura narrativa i frammenti delle vite dei singoli protagonisti si ricompongono in un quadro storico costellato

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>



di dettagli, date e riferimenti accurati e verificabili, dimostrando come la Grande Storia sia essenzialmente costituita dalla microstorie individuali dei singoli che l'hanno vissuta. L'esperienza di migrazione ed emarginazione di Gilbert e Hortense, giovane coppia di ingenui e illusi immigrati giamaicani a Londra, è molto simile alla vera storia di immigrazione e disillusione vissuta dagli stessi genitori della Levy, così come dalla maggior parte dei "sudditi dell'impero" che hanno deciso di lasciare le loro patrie d'origine dopo la seconda guerra mondiale e cercar conforto tra le braccia della madre patria. (La stessa tecnica di narrare la storia del proprio paese attraverso le vicende della propria famiglia sarà adottata anche da Gabriella Ghermandi in *Regina di fiori e di perle*).

Il 1948, anno in cui la vicenda principale si svolge, rappresenta per la storia inglese un momento cruciale e di irreversibile cambiamento, almeno simbolicamente. È nel giugno di quest'anno infatti che è approdata al porto di Tilbury l'Empire Windrush, bananiera di ritorno dai Caraibi con a bordo 492 immigrati giamaicani (tra cui il padre e lo zio di Andrea Levy nella realtà storica, e Gilbert nella finzione del romanzo), che sognavano un futuro migliore in Inghilterra, ma che avrebbero presto visto deluse le loro aspettative. Da questa prima migrazione prenderanno avvio tutte le successive ondate migratorie che hanno portato a Londra immigrati dai quattro angoli della terra, partiti dalle periferie con il sogno di ritrovarsi oltreoceano in una terra opulenta, generosa, e soprattutto disposta ad accoglierli a braccia aperte. Ma dalle pagine del romanzo ben emerge come tutte queste giovanili aspettative siano state progressivamente deluse e infrante, e come sia Gilbert che Hortense debbano rinunciare ai loro sogni infantili di ricchezza e benessere in Gran Bretagna, e confrontarsi con una realtà ben più squallida e ostile, in una Londra fredda, sporca e semidistrutta da cinque anni di bombardamenti e privazioni. Partito per primo in cerca di fortuna, Gilbert sopravvive a fatica tra alloggi fatiscenti e inglesi razzisti che gli negano una casa e un lavoro per la sua unica colpa, il colore della sua pelle, e a sue spese imparerà ben presto che la provenienza da una colonia dell'impero o l'aver combattuto una guerra nel suo esercito,

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

non sono prerogative sufficienti a garantirgli cittadinanza ed appartenenza. La stessa amara disillusione affliggerà la moglie Hortense, che lo raggiunge sei mesi dopo, convinta della sua perfetta pronuncia inglese e del suo diploma di insegnante ottenuti dalla scuola missionaria in Giamaica, ma che si ritrova rinchiusa in una soffitta sporca e fredda, in una casa diroccata condivisa con altri affittuari neri, e viene disdegnosamente chiamata "darkie" dagli inglesi bianchi che la evitano per strada.

Il rapporto tra gli abitanti del centro dell'impero e quelli delle sue periferie è esemplificato nel romanzo dalla relazione che Gilbert e Hortense instaurano con la coppia di londinesi bianchi formata da Queenie e Bernard. Anch'essi sono altrettanto afflitti dalla difficile ricostruzione postbellica e dall'infrangersi dei sogni imperiali, interpreti meschini e inconsapevoli di una gretta mentalità imperialista, che si sta sgretolando lasciando un grande vuoto nelle coscienze e una dilagante crisi d'identità. Attraverso la descrizione ravvicinata di due inglesi e della loro misera esistenza, fatta dapprima di pregiudizi e presunto senso di superiorità e poi di amare disillusioni e perdita di certezze, la Levy sminuisce da un lato la presunta superiorità dei bianchi, ed individua dall'altro la necessità di trovare vicendevole sostegno tra le due coppie, per riuscire ad affrontare insieme la crisi economica e materiale, ma anche identitaria, da cui sono tutti in egual misura afflitti. Non solo infatti le vicende del romanzo dimostrano quanto l'apporto degli immigrati negli anni '50, '60 e '70 del '900 sia stato fondamentale per l'economia e la ricostruzione postbellica inglese, ma anche quanto, a fine secolo, la loro presenza e il loro diritto di appartenenza sul suolo britannico risultino un fatto storico innegabile e incontrovertibile, un diritto inalienabile sancito dalla storia dell'impero e dalle migrazioni e contaminazioni che da essa hanno avuto origine.

Bernard, in particolare, risente più di tutti degli orrori del conflitto e più di tutti deve rimettere in discussione se stesso e i suoi principi. Prototipo della borghesia inglese, partito come mediocre ma benestante impiegato di banca, bianco e razzista, ritorna profondamente cambiato da un'atroce esperienza di guerra in

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

India. Estraneo ed alienato in patria, ritrova un'Inghilterra "ristretta" e invasa da stranieri, senza i quali tuttavia non sarà più possibile per lui e per la sua famiglia risollevarsi dalla crisi in cui versano e gettare le basi del proprio futuro. Con la doppia prospettiva e la visione per certi versi *super partes* tipica delle generazioni *black British*, e di chi ha costruito la propria identità sui confini, la Levy non mostra risentimento nei confronti di Bernard, ma piuttosto lo descrive come un antieroe tragico, vittima della società che l'ha educato e di un mondo che è cambiato rapidamente attorno a lui, facendo cadere le sue certezze e vacillare la sua superiorità. La stessa compassione nei confronti degli oppressori, intesi come vittime a loro volta di un sistema assurdo e al di sopra di ogni logica umana o singola scelta individuale, si ritrova nell'opera di Gabriella Ghermandi, così come la capacità di entrambe le scrittrici di stemperare la tragicità di alcuni eventi con grande senso di umana compassione e talvolta distensiva ironia, convinte che il futuro non si costruisca sulle recriminazioni quanto piuttosto sulla collaborazione e reciproca comprensione.

A differenza di Andrea Levy, nata e cresciuta a Londra e andata in Giamaica per la prima volta solo da adulta, Gabriella Ghermandi ha trascorso i primi quattordici anni della sua vita in Etiopia, paese d'origine di sua madre, e conserva ben vividi nella memoria i ricordi della dolorosa partenza per l'Italia, terra d'origine paterna:

La sera prima di partire dal mio paese [...] mia nonna, assieme a mia cugina Alem e alcune donne del quartiere cercavano di consolarmi "Vai nella terra di tuo padre" mi dicevano "Vedrai, lì c'è tutto", ma poi sono arrivata qui, e non ho trovato quel tutto di cui mi parlavano loro, perché come si fa a dire che in un paese c'è tutto se poi manca la consolazione? Il conforto? La condivisione della gioia e del dolore? Ho provato i denti aguzzi della nostalgia e della solitudine, e in quel tempo di gelo, dove alcun abbraccio caloroso ha riempito il mio vuoto, ho trovato una unica dimora, la lingua di mio padre, l'Italiano, e ho capito che potevo abitarvi

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

dentro e ricostruire il calore con la memoria della mia gente e del mio paese. E così oggi scrivo... (8).

Da questa disillusione e profonda nostalgia, Gabriella Ghermandi ha iniziato ad avvertire gradualmente la necessità di recuperare l'arte dell'oralità tanto cara al suo continente:

La spinta al recupero dell'oralità è sorta da una esigenza che ha radice nel mio retroscena culturale etiope, dove si è abituati a vivere e condividere tutto con la comunità. Narrare nasce dal desiderio di condividere l'emozione di un racconto che pulsa ogni volta con ritmo diverso perché tra narratore e pubblico si forma un cuore unico, irripetibile. Il canto che accompagna la narrazione rappresenta l'amore che nutro per la cultura etiope, per la sua spiritualità intrinseca e mi piace pensare di portarla qui, con le canzoni che non sono mai vuote di significato, che conferiscono un doppio senso ad ogni cosa e da sempre sono la voce del popolo (9).

Da nonna Berechtì, ricordata nel racconto "All'ombra dei rami sfacciati, carichi di fiori rosso vermiglio" (Ghermandi, 2007: 1), Gabriella Ghermandi ha imparato che la storia ha sempre qualcosa da insegnare, anche quando è una storia di violenza o sopraffazione che si vorrebbe dimenticare: "Niente ti dico, niente di ciò che accade, degli eventi belli o catastrofici si tiene interamente o si butta completamente. E negli eventi brutti c'è sempre un pezzo della tela, di nicchie di intrecci, che vogliamo tenere" (10). Anche nel caso della Ghermandi, le donne rivestono la fondamentale funzione di depositarie e trasmettitori della storia comunitaria di un intero popolo, in analogia a quanto già visto poc'anzi con Andrea Levy, che in *Un'isola di stranieri* raccoglie e tramanda le storie di sua madre e sua suocera, così come aveva già fatto con le storie di Zia Coral e di altre zie e cugine giamaicane nel suo terzo romanzo, *Il frutto del limone*. (2006). Saghe non solo di una famiglia ma di un intero popolo, esemplificazioni

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

dell'impero, queste narrazioni polifoniche dimostrano quanto gli incroci tra gli inglesi/italiani e gli abitanti delle loro ex-colonie non siano iniziati negli ultimi decenni con l'immigrazione di massa dalle periferie, come agli abitanti del centro farebbe comodo pensare, ma siano andati avanti per secoli, in gran parte a causa delle invasioni dei colonizzatori stessi. Rivelando gli anacronismi, le omissioni e le lacune di narrazioni storiche lineari tradizionali e monoprospettiche, Levy e Ghermandi ricostruiscono nei loro romanzi epiche nazionaliste extra-territoriali e transnazionali, in cui la Giamaica e l'Etiopia delle origini si legano indissolubilmente alla Gran Bretagna e all'Italia che le hanno un tempo colonizzate, e formano realtà geografiche e storiche ibride e ramificate, nelle quali il passato si mescola con il presente e tenta di gettare le basi per un futuro scevro da delimitazioni restrittive fisiche, razziali o culturali. Se la storia non si può cancellare, dai suoi errori si può almeno imparare e farne tesoro.

L'*incipit* del primo romanzo di Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, è un inno alle tante storie che il popolo etiopico ha da raccontare, e che lei raccoglie come fiori rari e pietre preziose:

Raccolgo fiori e perle.

Fiori di tutti i tipi: grandi, piccoli, invisibili, anonimi, fiori con colori sgargianti come il sole imperioso e altri con colori tenui, come brezze di primavera .

Fiori profumati e fiori la cui  
fragranza segreta racconta storie all'anima.

Raccolgo perle e fiori.

Perle di tutti i tipi: lucenti, perfettamente sferiche, imperfette, bianche, rosa, nere. Perle nascoste e perle evidenti. Raccolgo i racconti del giardino incantato della mia terra (Ghermandi 2007: vii)

Attraverso un linguaggio di forte derivazione orale e una struttura circolare, il romanzo riporta alla luce episodi e momenti tragici della storia etiopica nell'arco di oltre cent'anni, dal tempo di Menelik ai giorni nostri. Passando per la lotta di

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

resistenza del popolo etiopico all'occupazione italiana avvenuta alla fine degli anni '30 del secolo scorso durante l'epoca fascista, l'opera assume il compito gravoso di colmare le lacune e mancanze della nostra storia, rispolverando i ricordi sopiti o abrasati che gli italiani hanno di quegli anni, e che solo recentemente la nostra storiografia sta recuperando, grazie ad esempio alla già citata opera di Angelo Del Boca. Come già in *Un'isola di stranieri* (2005), la storia familiare della protagonista si innesta nella Grande Storia del suo popolo, nel periodo della dittatura di Mengistu Hailè Mariam e nel decennio successivo dell'emigrazione: " [...] anche la storia della mia famiglia appartiene a quei tempi. Una delle tante infinite storie personali che si somigliano, si avvicinano e si intersecano nei punti più inattesi, proprio come la vita, e formano la Grande Storia!" (Ghermandi 2007: 38). Mahlet, voce narrante del romanzo e solo per certi versi alter-ego dell'autrice – che ci tiene a sottolineare che non si tratta di un romanzo autobiografico – è nata in una famiglia patriarcale etiopica a Debre Zeit, a cinquanta chilometri da Addis Abeba, ed è predestinata a diventare la 'cantora' del suo popolo e a portare nella terra degli italiani le storie di un passato coloniale apparentemente lontano, eppure ancora così vivido nella memoria degli etiopici che l'hanno vissuto e hanno lottato per liberarsene. La curiosità di Mahlet, che finge di essere assorta nei suoi giochi mentre le donne della casa chiacchierano davanti al braciere, e il suo amore per le storie dei grandi, fungono da cornice per raccogliere e tramandare le storie della resistenza etiopica. Aiutata in questa sua missione dal vecchio saggio Yacob e dal religioso Abba Chereka, Mahlet ricorda solo in conclusione dell'opera le parole profetiche di Yacob che le aveva predetto, quando era ancora una bambina, del suo viaggio e del suo importante compito: "Tienila stretta quella curiosità e raccogli tutte le storie che puoi. Un giorno sarai la nostra voce che racconta. Attraverserai il mare che hanno attraversato Pietro e Paolo e porterai le nostre storie nella terra degli italiani. Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata" (Ghermandi 2007: 6). Novella Shahrazàd, Mahlet raccoglie le storie dei partigiani etiopici per salvare e preservare la memoria di un popolo,

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

inscrivendo la sua narrazione nella lunga tradizione del romanzo a cornice, dalle *Mille e una notte* al *Decamerone* ai *Racconti di Canterbury*. Anche in questo caso ci troviamo infatti dinnanzi ad una narrazione non lineare, fatta di storie nella storia, di lunghe digressioni e grandi salti spazio-temporali. Ancor più di *Un'isola di stranieri*, il romanzo dedica ampio spazio agli eventi narrati e collaterali, portandoli dallo sfondo al primo piano, e usando il tempo presente come collante, attraverso la persona fisica di Mahlet, per ricucire insieme i frammenti della storia passata del popolo etiope, ed intrecciarli a quelli contemporanei, che ne sono una diretta conseguenza e si svolgono sia in Etiopia sia in Italia, retti insieme con grande maestria dalla pratica affabulatoria tipica dell'oralità africana.

Tra le tante storie che Mahlet eredita e tramanda, ci sono quelle di Abba Chereka, o la storia personale del vecchio saggio Yacob, combattente in giovinezza nella foresta Menghesha, e di sua sorella, che si innamora di un italiano e aspetta un figlio da lui. Nonostante l'epilogo tragico della vicenda, che si conclude con l'esecuzione dei due innamorati, rei agli occhi dei fascisti di aver infranto le leggi razziali, l'episodio lascia intravedere lo spiraglio del dissenso nella storia propagandata dal regime, e soprattutto la possibilità che i due popoli avrebbero potuto un giorno smettere di essere nemici e costruire un futuro pacifico e comune. L'incontro con l'anziano bolognese Antonio, che ha combattuto in Etiopia amandola e imparandone la lingua, e che a tanti anni di distanza prova ancora nostalgia, ma anche vergogna per le atrocità perpetrate dagli italiani, dimostra come non tutti gli invasori fossero 'cattivi' e come sia possibile trovare umanità e compassione anche dalla parte degli oppressori, spesso vittime a loro volta degli errori della Storia.

Nonostante i passaggi talvolta violenti e dolorosi, dalle pagine del libro non traspare mai rancore o vittimismo, ma anzi sempre un grande senso di fierezza e profonda ammirazione per gli *arbegnà*, che presero parte alla controffensiva guidata da Hailè Selassié, e per altri personaggi storici e mitici che hanno lottato per la libertà del loro paese. Lungo tutta la narrazione le donne ricoprono ruoli di

Francesca Giommi. *Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.*

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

primaria importanza, non solo come contorno o ausiliarie all'azione degli uomini, ma impegnate in prima persona nella gestione e direzione di episodi di resistenza. Primo tra tutti l'episodio di Kebedech Seyoum, vedova di Aberrà Kassa, che guida l'esercito del marito all'ottavo mese di gravidanza e che assume una funzione mitica nella storia etiopica. Allo stesso modo è significativo che gli anziani, ultimi depositari di una storia orale che rischia di andare perduta dopo la loro morte, chiedano ad una bambina di salvaguardare la loro memoria, consapevoli che sono sempre le donne che portano i frutti e tramandano la vita.

Dalla lettura di queste due opere, risulta così evidente che le narrazioni di Andrea Levy e Gabriella Ghermandi abbondano dei frutti delle loro terre d'origine e contribuiscono a salvaguardarne la memoria, offrendo al contempo ai loro paesi d'adozione una visione più ricca, realista e completa della Storia occidentale e imperiale, colmandone le amnesie e rettificandone le bugie e i pregiudizi.

I due romanzi presi in esame, in particolare, imprimono sulla pagina scritta un rituale collettivo del ricordo sino ad ora affidato per lo più alla trasmissione orale. Ridando voce al subalterno della storia coloniale, Levy e Ghermandi offrono riletture contrappuntistiche di quest'ultima, contrapponendo alle narrazioni egemoniche imperiali metropolitane storie sinora sottaciute o ignorate, fornendo rielaborazioni della memoria coloniale da un punto di vista ibrido e post-coloniale e conferendo loro una posizione via via più centrale.

#### NOTE:

1. Ciò, nonostante la tendenza e persistenza a considerare quello italiano un "colonialismo minore" e quindi più superficiale e meno deleterio. Per vari decenni dopo la caduta di Mussolini e del regime fascista la storiografia ufficiale italiana ha tentato di sminuire, negare o celare qualsiasi ricordo dell'esperienza coloniale, auto-assolvendosi *in toto* per ogni atto di sopraffazione o abuso commesso. È soltanto negli ultimi quindici anni che

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>



una coscienza storica al riguardo sta riaffiorando nel nostro paese, ad esempio attraverso l'opera dello storico Angelo Del Boca, sollecitata anche dalla presenza sempre più numerosa di immigrati provenienti dalle nostre ex colonie e dai delicati rapporti postcoloniali (o forse sarebbe più corretto chiamarli neocoloniali) che caratterizzano questa nostra era.

2. Tralascierò di trattare in questa sede delle vicende politiche attuali del nostro paese, a tutti ben note, caratterizzate dall'accresciuto consenso che l'estrema destra sta guadagnando nelle ultime elezioni.
3. Per questo si è scelto di riferirsi in questa sede ad un'identità e cultura 'Black Italian', allo scopo di rendere il confronto più evidente e calzante, seppure questo binomio non sia quello comunemente in uso, e anzi, data la mancanza in Italia di una legge funzionale ed efficace sull'immigrazione, queste identità non vengono tutt'oggi riconosciute o legittimate sul nostro territorio, se non con termini di esclusione come 'extra-comunitari' o 'stranieri'.
4. Come già ho avuto modo di rilevare, la definizione di queste nuove identità è così complessa, problematica e sfuggente da non poter essere risolta in questo frangente, né sarebbe comunque mia intenzione trovare etichette standard onnicomprensive e immutabili, per quanto rassicuranti, che racchiudano all'interno di compartimenti stagni realtà così sfaccettate e fluide. Tuttavia, per dovere di sintesi e chiarezza di comunicazione, mi rifarò alla distinzione già attuata in Gran Bretagna tra prima e seconda generazione, intese rispettivamente come quella di immigrati che hanno fisicamente compiuto il viaggio dalle colonie alla "madre patria" – portandosi appresso un bagaglio linguistico e culturale 'altro', oltre ad una diversa cittadinanza e patria d'origine, di cui conservano memorie e nostalgia – e la generazione dei loro figli, nati (o almeno cresciuti) in Gran Bretagna o in Italia, e quindi senza altre patrie a cui poter far ritorno o senza altre appartenenze da poter rivendicare.

5. Antesignani di questa nuova letteratura dei margini, scritta dal cuore dell'impero, si possono ritrovare nei romanzi *Figli della mezzanotte* (1981) di Salman Rushdie e *Il Buddha delle periferie* (1990) di Hanif Kureishi, di cui pur non tratterò in questa sede, data la provenienza dei loro autori dal subcontinente indiano e la mia intenzione di focalizzarmi piuttosto sulla migrazione afro-caraibica.
6. Andrea Levy, oggi considerata una delle voci più rappresentative della *Black Britain*, è nata a Londra nel 1956 da genitori immigrati dalla Giamaica e ha al suo attivo quattro romanzi pubblicati nell'arco di dieci anni: *Every Light in the House Burning*, 1994, *Never Far From Nowhere*, 1997, *Fruit of the Lemon*, 1999, e *Small Island*, 2004. Vincitore di prestigiosi premi, tra cui l'Orange e il Commonwealth Prize, quest'ultimo, acclamato come il capolavoro della Levy e uno dei testi più rappresentativi della narrativa *black British*, ha conferito alla scrittrice una popolarità internazionale ed è subito stato tradotto in numerose lingue, tra cui l'italiano, con il titolo *Un'isola di stranieri*. Negli ultimi anni la casa editrice milanese Baldini Castoldi Dalai ha intrapreso una traduzione a ritroso delle precedenti opere della Levy, pubblicando sino ad ora *Il frutto del limone*, 2006, e *Tutte le luci accese*, 2008.
7. Gabriella Ghermandi è nata ad Addis Abeba nel 1965, da padre italiano e madre etiopica, e si è trasferita in Italia nel 1979. Da allora vive a Bologna, città originaria del padre. Nel 1999 ha vinto il 1° Premio del concorso per scrittori migranti dell'associazione Eks&Tra, promosso da Fara Editore, e nel 2001 il 3° premio. Ha pubblicato racconti in varie collane e riviste, scrive e interpreta spettacoli di narrazione che si rifanno alla tradizione orale africana e alla pratica dello *storytelling* e della *performance* orale.
8. Gabriella Ghermandi in <http://www.gabriella-ghermandi.it>.
9. Ibidem.
10. Ibidem.

**BIBLIOGRAFIA:**

Ali Farah, Uba Cristina. 2007. *Madre piccola*. Roma: Frassinelli.

Bhabha, Homi. 1994. "DissemiNation. Time, narrative and the margins of the modern nation". In *The Location of Culture*: 139-170. London & New York: Routledge.

Del Boca, Angelo. 1999. *Gli italiani in Africa Orientale*. Milano: Mondadori.  
 \_\_\_\_\_. 2002. *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori e sconfitte*. Milano: Mondadori.

Ghermandi, Gabriella. 2007. *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli.  
 \_\_\_\_\_. *All'ombra dei rami sfacciati, carichi di fiori rosso vermiglio*. In <http://www.gabriella-ghermandi.it/>

Gilroy, Paul. 1993, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Hall, Stuart. 1996a. "New Ethnicities". In Baker, H. A. jr, M. Diawara, R.H. Lindenberg (a cura di). *Black British Cultural Studies, A Reader*: 163-172. Chicago: University of Chicago Press.

\_\_\_\_\_. 1996b. "Minimal Selves". In Baker et alts. (a cura di): 114-119

Khouma, Pap e Pivetta, Oreste. 1990. *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*. Milano: Garzanti.

Kureishi, Hanif. 1990. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber (Trad. it. 2003. *Il Buddha delle periferie*. Milano: Bompiani.)

Levy, Andrea. 1999. *Fruit of the Lemon*. London: Review. (Trad. it. 2006. *Il frutto del limone*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.)

\_\_\_\_\_. 1994. *Every Light in the House Burning*. London: Review. (Trad. it. 2008. *Tutte le luci accese*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.)

\_\_\_\_\_. 1997. *Never Far From Nowhere*. London: Review.

\_\_\_\_\_. 2004. *Small Island*. London: Review. (Trad. it. 2005. *Un'isola di stranieri*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.)

Phillips, Caryl .2003. *A Distant Shore*. London: Secker & Warburg.

Rushdie, Salman. 1981. *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape Ltd. (Trad. it. 2003. *I Figli della mezzanotte*. Milano: Mondadori.)

Smith, Zadie. 2000. *White Teeth*. London: Hamish Hamilton. (Trad. it. 2001. *Denti Bianchi*. Milano: Mondadori.)

Spivak, Gayatri. 1988. "Can the Subaltern Speak?". In Cary Nelson and Lawrence Grossberg (a cura di). *Marxism and the Interpretation of Culture*: 271-313. Urbana, IL: University of Illinois Press.

#### **WEBLIOGRAFIA:**

Gabriella Ghermandi. n.d. <http://www.gabriella-ghermandi.it/> (consultato il 31-05-2009)

Andrea Levy. n.d. <http://www.andrealevy.co.uk/> (consultato il 31-05-2009)

<http://portale.let.uniroma1.it/basili> (consultato il 20-09-2009)

[www.el-ghibli.provincia.bologna.it](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it) (consultato il 20-09-2009)

**Francesca Giommi** si è laureata presso l'Università degli Studi di Bologna nel 2001 con una tesi di laurea sulla letteratura nigeriana femminile e ha conseguito un Dottorato di Ricerca in *Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese* presso lo stesso Ateneo nel 2007, con una tesi sulla letteratura *Black British*. Dal gennaio 2008 è Assegnista di Ricerca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Anglo-Germaniche e Slave dell'Università degli Studi di Padova, con un progetto di ricerca su letteratura, teatro e cinema della Black Britain e della diaspora afro-caribica. Ha pubblicato saggi, interviste e articoli su autori africani e della Black Britain, Andrea Levy, Chris Abani e Biyi Bandele in particolare.

[giommifrancesca@libero.it](mailto:giommifrancesca@libero.it)

Francesca Giommi. Black British e Black Italian: antinomie della modernità, centralità delle culture e delle identità dei margini.

*Le Simplegadi*, 2009, 7, 7: 89-108. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

**Stefano Mercanti**

**Paolo Bartoloni, *On the Cultures of Exile, Translation, and Writing***

**West Lafayette (IN) USA, Purdue University Press, 2008, pp. 166, \$ 34.95.**

**ISBN: 978-1-55753-368-5**

Developing his erudite concept of community beyond identity and universality, Giorgio Agamben once wrote: "the movement Plato describes as erotic anamnesis is the movement that transports the object not toward another thing or another place, but toward its own taking place" (1993: 2). It is precisely the attention to this "own-taking-place", as potential living space, that characterises Bartoloni's innovative discussion developed in *On the Cultures of Exile, Translation, and Writing* in which our very creativity hidden in the folds of life can possibly be found. A journey in time and space within an alternative understanding of subjectivity, which Bartoloni experiences through a process of distillation of different voices, ranging from Western thinkers including Agamben, Augustine, Benjamin, Heidegger, and major French, German, Italian writers of the twentieth century, particularly Blanchot and Caproni. Indeed, the wide range of interpretations emerging from these thinkers and writers — assiduously compared under the lens of potentiality — weaves an interdisciplinary net of manifold echoes resonating between remembering and forgetting, invention and modes of translations within which a new exploration of categories of being, such as exile, translation and temporality, are eminently contextualised and examined.

Illustrating his methodological considerations mainly based on the hermeneutic tradition of Heidegger's and Benjamin's ideas and thoughts — but nonetheless underscoring the relevance of both Blanchot's and Caproni's 'suspended' writing — Bartoloni demonstrates how the discourse of potentiality offers new trans-disciplinary venues for fruitful outcomes in the fields of both Comparative literature and Comparative cultural studies, thus turning our attention to 'an

open disposition' to simultaneously listen and experience the many voices of Western literary and philosophical tradition. From the opening pages it becomes immediately evident that, beyond narrow discipline boundaries and specificities, Bartoloni has programmatically decided to revisit and revise several philosophical and literary 'traces' of Western civilization, in order to provide excellent testimonial of a discussion which continues to evolve along with his ongoing interdisciplinary interests, leading him into new and exciting areas of research in literary theory, post-modern cultural analysis and hermeneutics. The structure of the book is decidedly original in the way every chapter is devoted to opening a window onto a critical discourse that offers new insights especially into the fields of study of "Translation", "Time", "Exile", and "Writing", which mutually integrate and coalesce from different directions, yet coming full circle at the end as parts of a coherent whole.

In the opening chapter, "Translation", the author demonstrates the indeterminate nature of language by focusing on its 'potential becoming', thus tracing a visible in-betweenness capable of synthesizing the richness of multiple voices not merely confined to the origin (*aletheia*). Here translation is defined as 'language-that-comes' which lies on the potentiality's openness to produce meanings by defying closure. This is particularly articulated in Leopardi's poetic experience of the 'solitary hill' as a place of ascetic transcendence described in "The Infinite". A poetic experience through which, in a brilliant and most convincing fashion, Bartoloni shows the process of translation no longer representing the original home of language and subjectivity, but, as he affirms, 'its living-room'. In the second chapter, potentiality is further analysed in relation to time and memory which both allow a mode of being "where singularity concretely encounters the community in a potentially powerful and empowering dialogue. In the language of potentiality resides the whole in its many facets and possibility — happiness, anger, joy, nostalgia, hope, anxiety, sadness, bliss — and it is here that our singularity as being can become dialogical and choral" (p. 78). Frequent references are made to Benjamin,

Heidegger and Augustine through which the author's skills of reflecting on time and memory are amply shown along with his strong encyclopaedic competence and, above all, his profound interest in seeing the dynamic subjectivity of the modern individual through the paradigm of plurality. This is illustrated for instance in the fascinating examples of some of the most powerful visual representations of the Baroque period. In the third chapter, by interrogating Plotinus's formula 'the flight of one alone into one,' the author succeeds admirably in helping readers to understand exile by thinking of memory as both philosophical and literary suspension, between metaphor and condition of experience, purposefulness and *flânerie*. With the fourth chapter, "Writing", the conventional experience of discovery is expanded by addressing the ontological significance of potentiality, particularly through the poetic and aesthetic affinity between Caproni's and Blanchot's writing, quintessential interface of both Hegel's and Heidegger's thought. This closing chapter also continues the epistemological search already problematised in Bartoloni's previous work, *Intestinal Writing* (2003), in which Caproni is explored along with other Italian writers in both his innate openness and his space of temporal immanency.

By voicing his objection to most of the current negative post-modern critiques, *On the Cultures of Exile, Translation, and Writing* displays Bartoloni's outstanding talent in bringing to light a hermeneutic and literary zone where received and monochromatic understandings of the phenomenon of globalization — along with its sub-narratives — are discarded in favour of what he tantalisingly calls 'waiting', an inter-zone of the 'meanwhile', ultimately open and capable of various prismatic configurations of potential voices and presences, resurfaced through the illuminating process of translation as 'event'. It is to Bartoloni's credit that he is able to see beyond some of the previously established divergent readings of contemporary key thinkers and authors, in which his accounts and judgments are constantly both stimulating and entertaining, even as he examines complicated theoretical, philosophical, literary and cultural issues,

thus taking a giant step in the direction of focusing on potentiality as a productive cross-cultural, trans-national and interdisciplinary approach.

**BIBLIOGRAPHY:**

Agamben, Giorgio, 1993. *The Coming Community* (Hardt, Michael [trad.].1990. *La comunità che viene*, Torino: Einaudi), Minneapolis: London University of Minnesota Press.

Bartoloni, Paolo, 2003. *Interstitial Writing: Calvino, Caproni, Sereni and Svevo*, Leics (UK): Trobador Publishing.

**Stefano Mercanti** is Research Fellow at the University of Udine. He completed his doctorate on Raja Rao's short-stories and, as an Indian Council for Cultural Relations scholarship recipient, he has obtained a further doctorate on Raja Rao's novels at Bangalore University. He has written articles and reviews for several academic journals, published a book on Raja Rao's short-stories, *L'India dell'immaginazione* (Udine, Forum 2006) and his forthcoming book is *The Lotus and the Rose. Partnership Studies in the Fiction of Raja Rao* (Amsterdam, Rodopi 2009).

[stefano.mercanti@uniud.it](mailto:stefano.mercanti@uniud.it)