

María Cristina Bordonaba Zabalza

ELENA CARPI, *LA INSTRUCCIÓN DE MERCADERES DI SARAVIA DE LA CALLE E LA INSTITUTIONE DE' MERCANTI DI ALFONSO DI ULLOA*, PISA, EDIZIONI ETS, 2007

El volumen publicado por Elena Carpi en 2007, *La Instrucción de Mercaderes di Saravia de la Calle e la Institutione de' mercanti di Alfonso di Ulloa*, pertenece a la colección Biblioteca di Studi Ispanici de la Universidad de Pisa. La autora, profesora de Lengua Española de la "Facoltà di Lettere", de la citada universidad, ha realizado una importante labor de investigación en el campo de la didáctica de la lengua española y de las lenguas de especialidad. La obra en cuestión consta de 2 capítulos que corresponden respectivamente al texto original y a la versión en italiano llevada a cabo por Alfonso de Ulloa, seguidos de las transcripciones. Asimismo, el volumen lleva incorporado un cederrom que facilita la labor de investigación lingüística.

El primer capítulo va precedido por una premisa histórica que ilustra la labor llevada a cabo en el siglo XVI por la Escuela de teólogos y juristas de la Universidad de Salamanca, a la que pertenece Saravia. Al introducir la figura del autor en el primer capítulo, Carpi destaca su labor de "mediador" entre el presente y el pasado, porque su obra representa la síntesis entre las posiciones morales de los padres de la Iglesia y las de los teólogos precedentes, así como sus propias reflexiones y consejos prácticos sobre el modo de ejercer el comercio. A continuación, se describe la obra partiendo de los dos prólogos que preceden, respectivamente, a los dos tratados que componen la *Instrucción de mercaderes denominados Instrucción de los tratos del comprar y vender de la usuras [...]*, y *Tratado de Cambios*. En ambos, subraya Carpi, se observan las convenciones del género, como la justificación por el uso del vulgar y la importancia atribuida a los destinatarios de la obra.

La autora dedica un apartado a la *Exortación a los mercaderes* que precede a los dos tratados arriba mencionados donde se advierte sobre el riesgo espiritual que entraña esta profesión, de ahí el llamamiento de Saravia a los mercaderes, para que no pierdan sus valores cristianos. Del *Tratado de la usura*, Carpi destaca la modernidad de los planteamientos de Saravia en relación con el justo precio, que según él está determinado por la ley del mercado. Por lo que se

refiere al *Tratado de cambios*, la autora pone de manifiesto las consideraciones de tipo moralista de Saravia, quien no llega a condenar todos los tipos de cambios como Villalón, sino que distingue los lícitos de los ilícitos. Por último, la autora dedica un apartado a la lengua y al estilo de Saravia en la que se destaca la claridad expositiva y la finalidad didáctica.

El segundo capítulo comienza con un excursus sobre la vida del traductor Alfonso de Ulloa, quien colaboró asiduamente con el mundo editorial veneciano y ejerció, por tanto, una labor de intermediario entre la cultura española e italiana. Asimismo, la labor de Ulloa se adscribe en la política de difusión de la lengua española impulsada por Carlos V en Europa, que se refleja en las numerosas traducciones de obras españolas, publicaciones de textos en español y, obviamente, de los primeros subsidios didácticos para el aprendizaje de la lengua. Las ideas de Ulloa sobre la traducción son ya un reflejo de las nuevas teorías del siglo XVI que reivindican el papel autónomo del traductor quien, al dominar los dos idiomas, se halla en una posición privilegiada para poder llevar a cabo todo tipo de estrategias traductoras que puedan llegar incluso a embellecer el original, pero siempre sin traicionar la fidelidad a la “intención del autor” (p.74). Al analizar el proceso traductor, Carpi se detiene en los paratextos porque ponen de relieve las estrategias llevadas a cabo por Ulloa para destacar los puntos más significativos del contenido. De ahí que éste elimine la información irrelevante para el destinatario italiano, pero no dude en añadir referencias intertextuales de obras por él traducidas. Particularmente interesantes son las glosas que suministran al lector italiano referencias culturales españolas que éste podría desconocer. La autora lo define como un mediador cultural para quien la claridad comunicativa es fundamental, si bien se aprecia cierto descuido en la revisión de los textos, debido probablemente a los numerosos trabajos que realizó. Se subraya también el recurso frecuente a repeticiones sinonímicas que la autora ilustra con abundantes ejemplos en los que no faltan notas explicativas, reformulaciones, etc. Asimismo, el traductor procede a la “normalización” del estilo saraviano mitigando el énfasis y las interrogaciones retóricas, así como el lenguaje figurado. Estas intervenciones del traductor sobre el texto original, aparentemente en contradicción con la afirmación de fidelidad al texto original repetida en las glosas, halla su razón de ser, según Carpi, en la solemnidad requerida en el género tratado. Por último, se destaca la naturalidad del estilo saraviano en la línea iniciada por Valdés, que se caracteriza por la introducción en el cuerpo del discurso de refranes y unidades fraseológicas propias de la jerga de mercaderes y banqueros, a quienes va dirigida la obra. A continuación, se incluyen los

criterios de transcripción, las referencias bibliográficas y la transcripciones.

Con este volumen Carpi ha demostrado que el interés por Saravia no se agota en el ámbito histórico y económico, sino que se extiende también al lingüístico, ya que muestra de qué manera el léxico de una disciplina en formación, como la economía del Quinientos, deriva necesariamente de la lógica y de la historia de las ideas. En efecto, en este siglo se verifica una suerte de revolución de las estructuras medievales y, al mismo tiempo, una estabilización de las surgidas de esta revolución que van a ir dotando al español de estos siglos de una personalidad propia. Esta obra es el resultado de un afinado trabajo de investigación que aporta nuevos e interesantes datos sobre la evolución del léxico de las lenguas de especialidad, así como sobre los enfoques traductológicos del siglo XVI.



Jolanda Guardi

‘ABD AL-RAHMAN MUNIF, *CITTÀ DI SALE*, TRAD. DI C. BONADIES, MILANO, BALDINI CASTOLDI DALAI, 2007 (TITOLO ORIGINALE *CITIES OF SALT*, 1984)

“Sì, ho vissuto questa vita quando mi trovavo nelle regioni situate a nord dell’Arabia Saudita, vicino alla Giordania. Esiste, in un modo o nell’altro, tra molte scene del romanzo e me stesso, un legame molto stretto. Ero presente quando il petrolio ha cominciato. Oggi vediamo le cose nei loro effetti finali”. L’ambientazione di *Città di sale* – primo romanzo di una pentalogia dedicata ai cambiamenti dovuti alla scoperta del petrolio – è quella di un regno senza nome collocato nella zona del Golfo negli anni ’30. In esso si narra della distruzione e della diaspora di una povera comunità oasiana in seguito alla scoperta del petrolio nella zona. Arabi e americani si uniscono nello sfruttamento e nella colonizzazione della regione, senza tener conto delle esigenze delle persone coinvolte.

Se l’ambientazione è volutamente vaga, segno che Munīf, come in altre sue opere (a esempio *A est del Mediterraneo*, Jouvence, Roma 1993, trad. di M. Ruocco), esprime nei suoi romanzi considerazioni generali applicabili al mondo arabo, alcuni riferimenti precisi collocano l’azione del romanzo in Arabia Saudita, nello specifico nel rapporto fra società tribale/tradizionale e islam/potere politico. Numerose, infatti, sono le somiglianze fra il sultano Khuraybit, personaggio fittizio, e ‘Abd al-‘Azīz ibn Sa‘ūd. Come il fondatore dell’Arabia Saudita, Khuraybit si trova in esilio quando decide di lanciarsi alla riconquista del regno dei suoi antenati. I due uomini sono entrambi convinti di aver visto il loro destino in sogno. Fisicamente sono entrambi descritti come possenti e dotati di forza fuori dal comune. I figli di Khuraybit, Khaz‘al e Fanar, sono i sosia di Sa‘ūd e Faysal.

Queste somiglianze, certo non casuali, non sono, del resto, sfuggite ai sauditi che, all’indomani dell’uscita del romanzo in lingua araba ne hanno pesantemente attaccato l’autore. Le critiche, tuttavia, sono giunte anche da altri scrittori e critici arabi che hanno ritenuto *Città di sale* un testo che si fregia abusivamente del titolo di romanzo, mentre sarebbe in realtà un trattato storico. Critica questa in parte giustificata dalla narrazione stessa, che si vuole oggettiva e presenta al lettore la concatenazione degli avvenimenti come un testo di sto-

ria, impressione rafforzata anche dall'elevato numero di personaggi. È Munif stesso, del resto, a fornirci questa chiave di lettura in un suo saggio, *Ad-dimuqratiyya awwalan ad-dimuqratiyya da'imān* (La democrazia innanzitutto, la democrazia sempre, Al-mu'assasa al-'arabiy-ya lil-dirasāt wa al-našr, Bayrūt 1992, p. 222):

“Nella mia qualità di romanziere, di fronte alla grande e pericolosa complessità che ha le sue radici nel passato, mi è parso necessario, per trattare della questione attuale, studiare la storia di questa regione, seguire come si è evoluta e osservare le ripercussioni di queste evoluzioni. In qualità di abitante di questa regione e di una delle sue vittime, con i miei studi di economia petrolifera e il mio lavoro, svolto per lunghi anni in questo campo, ma anche perché non ho ancora trovato la formula politica che possa provocare cambiamento o contribuirvi, in modo riflessivo, credo che il romanzo sia la forma più adatta per leggere in modo riflessivo, oggettivo ma anche estetico questa società. Questo quel che mi ha spinto a scrivere i cinque volumi di *Città di sale*. Sono convinto che il romanzo sia una delle letture che consentono di comprendere una società in una delle tappe più importanti della sua evoluzione”.

*Città di sale*, dunque, è un romanzo ma non solo un romanzo; il ritmo è quello dei bisogni delle compagnie petrolifere che infliggono una pesante trasformazione al paesaggio e alle persone. L'autore, seguendo questa trasformazione, ci ricorda l'aggressione perpetrata contro la storia del luogo e degli abitanti della penisola, descrivendo questo cambiamento brutale della vita degli abitanti della zona, gli stessi che solo fino a pochi anni prima della scoperta del petrolio rimanevano stupiti davanti al passaggio di un'auto. Da esperto qual è, Munif affronta in modo “scientifico” i problemi della regione: la distruzione dell'ambiente e dei modi di vita tradizionali, l'abbandono di alcuni valori ancestrali, l'occidentalizzazione, la scomparsa della solidarietà tradizionale, la costruzione di una nuova forma di autorità, lo sviluppo di infrastrutture e attività economiche importate dall'Occidente.

Sabry Hafez, in un saggio pubblicato su *New Left Review* nel 2006, (n. 37, pp. 39-66) intitola un suo contributo su Munif “An Arabian Master”, e in effetti egli non può che essere definito “Arabian”, termine sicuramente vago. Cercare tuttavia di collocarlo all'interno di una produzione nazionale pone alcuni problemi che si ritrovano anche in altri autori e autrici arabi, ma che in Munif sembrano acuirsi: il padre, saudita, era un carovaniere che svolgeva attività commerciale in tutto il Medio Oriente, la madre un'irachena di Bagdād. Munif nacque ad 'Ammān, in Giordania. Tutta la sua opera risente di questa triplice appartenenza. Egli, infatti, non può essere considerato a pieno titolo

un autore saudita, poiché la letteratura di tale paese, che sta avendo in questi anni il suo massimo sviluppo (226 romanzi pubblicati tra il 2000 e il 2006 contro 67 tra il 1981 e il 1990), è tuttavia una letteratura per lo più scritta al di fuori del paese, a motivo della fortissima censura, o che di tutto si occupa tranne che dell'impegno politico – basti pensare al recentissimo *Banāt Riyād* (Mondadori, Milano 2007, trad. di V. Colombo), mentre Munīf fa dell'impegno nei confronti di tutto il mondo arabo il *leit motiv* che percorre tutta la sua opera. Né è possibile collocarlo all'interno della produzione romanzesca irachena, che ha visto negli ultimi anni tradotti anche nella nostra lingua autori come Fu'ad at-Takarlī (*L'anello di sabbia*, Edizioni Lavoro, Roma 2007, trad. di E. Diana) o 'Aliyā Mamdūh (*Naftalina*, Jouvence, Roma 1998, trad. di M. Avino), certamente di rango ma legati, nelle loro opere, alla situazione contingente del proprio paese. Se volessimo, dunque, collocare a ogni costo un autore come Munīf potremmo dire ch'egli, ecco, appartiene veramente alla nazione araba, elemento che il narratore sottolinea fin dalla sua prima opera letteraria, *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq* (Ilisso, Nuoro 2004, trad. di M. Avino) situando l'azione in un paese arabo senza nome, espediente che ritroviamo in *Città di sale*, ma anche in *A est del Mediterraneo*, opera che tratta della tortura nel mondo arabo. L'appartenenza alla nazione araba in generale, evidenziata anche dalla critica non solo ai regimi ma agli Arabi stessi che preferiscono attribuire la responsabilità degli eventi a un inconsistente "fato" piuttosto che interrogare se stessi e agire, lo porterà ad affermare per bocca di uno dei protagonisti del romanzo *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*, in relazione alla questione palestinese: "Posso capire che veniamo sconfitti cento volte, quello che non capisco è che concepiamo le nostre sconfitte come vittorie".

Quest'impegno, pur se rende l'opera di Munīf di carattere universale, condanna l'autore a un perenne esilio, fisico e intellettuale. Il tema dell'esilio torna frequentemente nelle opere di Munīf intessendo una narrativa che lo porta a ricordare un passato in parte idealizzato e non corrispondente alla realtà, e a continue digressioni, che rendono a volte faticosa la lettura del testo. "Essere in esilio significa [...] acquisire uno statuto ambiguo la cui spiegazione risulta in accuse di vario genere" ('A. Munīf, *Al-kātib wa al-manfā: humum wa afāq al-riwāya al-'arabiyya*, Bayrūt 1992, pp. 85-87). Ed è in esilio che Munīf scrive la pentalogia di *Città di sale*. Il volume qui presentato porta nell'edizione originale un sottotitolo – come ognuno degli altri quattro: *Al-Uhdūd* (Il solco), *Taqasīm al-layl wa al-nabār* (Variazioni della notte e del giorno), *Al-munbatt* (Lo sradicato), *Bidāyat az-zulumāt* (L'inizio dell'oscurità) – del quale nell'edizione italiana non v'è

traccia: Al-tīh, il deserto. E, infatti, anche dal punto di vista stilistico è costruito con un'estrema libertà formale che richiama il modo di esprimersi di un cantastorie del deserto, stile che non si ritroverà negli altri quattro volumi, ognuno con una propria struttura narrativa differente, ma tutti caratterizzati dalla volontà, in ogni caso, di arrivare a una lingua che sia una via di mezzo tra l'arabo classico e la parlata colloquiale, per poter essere veramente letto da tutti.

L'interesse dell'opera di Munīf sta anche nella contraddizione di cui il romanzo è portatore: l'autore, di idee nazionaliste e di sinistra, presenta in *Città di sale* la nostalgia per un passato tribale basato su alleanze e rapporti clientelari che tende nella realtà più a dividere che a unire i membri della società, in questo accostandosi a Ibrāhīm al-Kawnī, autore libico che nei suoi romanzi e racconti presenta la società beduina come modello cui far riferimento con nostalgia senza sottolinearne gli aspetti negativi. Cionostante, o forse proprio per questo, la società saudita viene presentata con un occhio realistico e non come il luogo mitizzato dall'apologia legata ai luoghi santi dell'Islām. Tutto a posto e niente in ordine: contro il discorso dello stato saudita, Munīf offre al lettore arabo e occidentale un'opera di ampio respiro e una lettura critica delle politiche economiche arabe e occidentali.



*Emanuele Monegato*

CHRIS CLEAVE, *THE OTHER HAND*, LONDON, SCEPTRE, 2008

Il nuovo romanzo di Chris Cleave, giornalista e *columnist* del Guardian, è costruito intrecciando i vissuti di due protagoniste femminili: da un lato Sarah, trentenne londinese dedita alla carriera giornalistica, dall'altro Little Bee, giovane nigeriana che decide di abbandonare il suo villaggio dopo la morte della sorella durante il conflitto tra esercito statale e Movimento per l'emancipazione del Delta del Niger (MEND), ancora oggi in corso.

L'ironica epigrafe di *The Other Hand* (Cleave: 2008) è tratta da *Life in the United Kingdom: A Journey to Citizenship* (Home Office: 2007), una sorta di *compendium* ufficiale necessario per il superamento dell'esame governativo per ottenere la cittadinanza inglese: "Britain is proud of its tradition of providing safe heaven for people fleeing [sic] persecution and conflict." (Cleave: 2008, X). Nonostante questa orgogliosa dichiarazione preliminare, l'*incipit* del romanzo si apre con una riflessione di Little Bee, la giovane nigeriana protagonista della narrazione, alla vigilia dell'uscita dal *detention centre* britannico che l'ha ospitata negli ultimi due anni: "Most days I wish I was a British pound coin instead of an African girl. Everyone would be pleased to see me coming" (Cleave: 2008, 1).

Prima ancora di affrontare l'*incipit* del romanzo e cercare di approfondire la tematica sociale della *preview*, anticipazione disponibile online e antecedente alla pubblicazione del volume, un lettore attento viene a contatto con una dichiarata strategia di marketing editoriale sin dalla seconda di copertina dell'edizione *hard cover* di *The Other Hand*. Inserendosi all'interno del recente dibattito internazionale sull'autenticità e funzione dei soffietti editoriali, nonché delle fascette pubblicitarie<sup>1</sup>, la prima edizione dell'opera di Cleave si presen-

<sup>1</sup> Si prendano a riferimento due posizioni ideologiche differenti in merito ai *blurb*. Si veda ad esempio Donadio (2008: 27) "Caveat lector! The endorsements on books aren't entirely impartial. Unbeknownst to the average reader, blurbs are more often than not from the writer's best friends, colleagues or teachers, or from authors who share the

ta con un *blurb*<sup>2</sup> studiato per accattivare il lettore e stimolarne la curiosità. La centralità della funzione informativa tipica di questa tipologia di paratesto lascia, in questo caso, spazio alla funzione persuasiva caratterizzante il discorso della pubblicità:

We don't want to tell you what happens in this book. It is a truly special story and we don't want to spoil it.

Nevertheless, you need to know enough to buy it so we will just say this: it is extremely funny, but the African beach scene is horrific.

The story starts there, but the book doesn't.

And it's what happens afterwards that it is most important.

Once you have read it, you'll want to tell your friends about it. When you do, please don't tell them what happens either. The magic is in how it unfolds. (Cleave: 2008, II)

In queste dichiarazioni preliminari non trova posto nessuna anticipazione circa la trama del romanzo, se non alcuni giudizi contrastanti in merito a diverse scene della storia (“extremely funny” e “horrific”, in seguito implementati dall’aggettivazione della Senior Editor di Cleave), nonché un breve accenno al rapporto *fabula/intreccio* studiato dall’autore. Il suggerimento che il lettore/compratore riceve da parte di chi ha già letto il libro (una comunità che a livello linguistico-retorico si definisce tramite l’utilizzo del pronome personale di prima persona plurale) è quello di perpetuare l’alone di mistero che avvolge la trama del romanzo al fine di aumentarne la diffusione e il coinvolgimento empatico in nuovi lettori. Questa strategia retorica crea forti attese emotive caricate, in secondo tempo, da una lettera

same editor, publisher or agent. They represent a tangled mass of friendships, rivalries, favors traded and debts repaid, not always in good faith. There's some debate about whether blurbs actually help sell books, but publishers agree they can't hurt. Often, agents try to solicit blurbs even before a publisher buys a book". Oppure Leith (2008: 26): “So I think blurbing serves a purpose, if you know how to read it. Some blurbs are over the top, such as when a blurber feels flattered, or when he is unconsciously seeking good karma. But I don't think many people want to be blamed by readers for making them read bad books”, nonché l’analisi di Cronin (2005) e di Gea Valor (2005); in questa sede è inoltre doveroso ricordare lo studio più importante per quanto riguarda il *blurb* in ambito accademico: Bhatia (1997).

<sup>2</sup> Per una definizione di *blurb* funzionale all’analisi di *The Other Hand* si utilizzi sia “publisher's short description of the contents of a book, usually printed on the jacket or cover” (OALD: 1990), sia l’ampliamento di significato proposto da Gea Valor (2005: 42): “(...) blurbs not only describe the contents of a book, but also evaluate and recommend the book by means of extracts from reviews in well-known newspapers, journals and magazines which praise the qualities of the book and the author. Therefore, blurbs seem to function as factual marketing strategies aimed at getting the potential customer to buy and read the book”.

del Senior Editor di Cleave che ribadisce, come in una sorta di innovativo *blurb* interno al romanzo stesso, il valore letterario di questo racconto annoverandolo tra i migliori scritti mai pubblicati dalla casa editrice Sceptre. In terza e quarta di copertina il romanzo di Cleave segue lo sviluppo tipico di questo paratesto-epifenomeno<sup>3</sup> codificato dalla linguista Gea Valor (2005, 48): “Description, Evaluation and About the Author”. Se il romanzo di Cleave si caratterizza, infatti, come innovativo e peculiare nello sviluppo della descrizione del prodotto culturale da posizionare sul mercato, la valutazione e l’introduzione biografico-stilistica dell’autore vengono effettuate tramite numerose citazioni tratte dalle recensioni dei più grandi quotidiani e riviste settoriali britanniche.

Solo dopo aver letto e assorbito queste anticipazioni strategiche riguardo all’atmosfera del romanzo il lettore affronterà la prima scena di *The Other Hand*.

Nel capitolo iniziale, l’azione si svolge all’interno di un *detention centre* che, lungi dall’essere un “safe heaven” per i suoi abitanti, offrirà loro “a meal in the middle of a plane crash” (Cleave: 2008, 195). Come testimoniano le statistiche ufficiali a cura delle organizzazioni non governative britanniche che si dedicano all’assistenza dei richiedenti asilo politico<sup>4</sup>, nonché dall’Alto Commissariato ONU per i rifugiati<sup>5</sup>, nel 2007 un totale di 23.430 individui hanno inoltrato richiesta di asilo politico nel Regno Unito<sup>6</sup>. Nel suo ultimo romanzo, Chris Cleave si occupa di quel 51% di individui che, pur avendo inoltrato richiesta di asilo, non ha ottenuto l’approvazione del governo e si ritrova, così, a dover soggiornare illegalmente in Gran Bretagna in attesa che il proprio status giuridico venga regolarizzato piuttosto che continuare la permanenza all’interno di un *detention centre* statale<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> All’interno della sua analisi, Cronin definisce i *blurb* come “publishing epiphenomenon” ovvero dei fenomeni editoriali accessori che si aggiungono al testo pubblicato senza alterarne i caratteri fondamentali ma aggiungendo in significato, prestigio e aspettative. (Cronin: 2005).

<sup>4</sup> Un elenco di queste organizzazioni non governative può essere reperito all’interno del sito internet ufficiale di Chris Cleave: <http://www.chriscleave.com/main/?p=33>.

<sup>5</sup> Si veda il sito internet <http://www.unhcr.org/cgi-bin/texis/vtx/hom> (UNHCR).

<sup>6</sup> Il governo britannico ha accettato in prima istanza il 26% delle 23.430 pratiche e del restante 73%, il 23% dei richiedenti asilo politico ha ottenuto status di rifugiato presentando ricorso entro i termini di legge. Si veda in proposito il sito internet <http://www.refugeeweek.org.uk/OneStopCMS/Core/CrawlerResourceServer.aspx?resource={EEFE9891-D2DE-45BE-9FD2-F073AC5EBCDE}>.

<sup>7</sup> Dati statistici tratti dal sito internet governativo [www.refugeeweek.org.uk](http://www.refugeeweek.org.uk) e in particolare dal Fact Pack creato per la *Refugee Week* del 2008 reperibile all’indirizzo <http://www.refugeeweek.org.uk/OneStopCMS/Core/CrawlerResourceServer.aspx?resource={EEFE9891-D2DE-45BE-9FD2-F073AC5EBCDE}>.

Yevette, una detenuta giamaicana compagna di Little Bee, decide di dare una svolta alla permanenza nel *detention centre* corrompendo un funzionario britannico: in cambio di ripetuti favori sessuali Yevette potrà essere rilasciata insieme a quattro compagne scelte a caso tra l'elenco delle detenute. Il gruppo così accidentalmente costituito, e di cui Little Bee entra a far parte, si ritrova in coda di fronte al telefono predisposto a chiamare un taxi, ultimo servizio statale concesso prima della liberazione definitiva.

The girl with the purple A-line dress and the scars on her legs, she was already talking into the telephone receiver. She was saying, Hello, taxi? Yu come pick me up, yeh? Good. Oh, where me come? Me come from Jamaica, darlin, you better believe that. Huh? What? Oh, where me come right now? Okay wait please.

She put her hand to cover the telephone receiver. She turned around to the second girl in the queue and she said, Listen darlin, what name is dis place, where we at right now? But the second girl just looked up at her and shrugged her shoulders (Cleave: 2008, 18).

Little Bee si fa portavoce della situazione e chiama il taxi che porterà le ragazze lontano dal *detention centre*. In realtà nessuna di loro conosce la propria meta: ««Where all of us going to go?». «Wherever de taxi take us, yu nah see it? An den we take it on from dere. Brighten up dat gloomy face, darlin! We going dere, in England» (Cleave: 2008, 71). Le quattro donne vogliono solo chiudersi dietro le spalle il cancello del *detention centre* portando a compimento l'esperienza migratoria iniziata con la fuga dal proprio paese di origine; le ragazze vogliono raggiungere l'Inghilterra, uscire da quell'*in-between-space* che è il *detention centre*, e iniziare una nuova vita lasciandosi alle spalle tutte le violenze subite. Non godendo di uno status sociale legale definitivo (««Dere's freedom as in, *yu girls is free to go*, and den dere's freedom as in, *yu girls is free to go till we cathes yu*. Sorry, but it's dat second kind of freedom we got right now, Lil Bee. Truth. Dey call it bein a *illegal immigrant*» [Cleave: 2008, 69] ) le ragazze si trovano a dover inventare il proprio futuro, ancora del tutto incerto al momento del rilascio.

L'unico personaggio che ha un punto di riferimento in Inghilterra è Little Bee: una patente di guida raccolta in una spiaggia permetterà alla ragazza di rintracciare Andrew e Sarah, una coppia londinese conosciuta qualche anno prima in Nigeria durante un tragico episodio di guerra civile.

Il personaggio di Sarah, archetipo della giovane donna in carriera e moderna madre di famiglia, è l'*alter ego* narrativo di Little Bee. Cleave struttura meticolosamente il suo romanzo come un'alternanza

dialogica di opposti che si avvicinano a livello sia stilistico-narrativo che simbolico: Sarah è, dunque, il contro-altare di Little Bee nella rotazione dei punti di vista tra i diversi capitoli che compongono l'intreccio del romanzo, nonché sua fedele amica.

Nel caratterizzare i suoi personaggi, Cleave dimostra anche nel caso di *The Other Hand* la propensione già mostrata nella sua opera prima *Incendiary* (Cleave: 2005). I personaggi femminili di Cleave parlano e pensano in maniera vivida e viscerale, filtrano con ironia la realtà circostante e la raccontano al lettore in uno stile preciso e diretto, mai banale. Pur trattandosi di due donne agli antipodi, e nonostante la spiccata caratterizzazione della ragazza nigeriana (nell'edizione canadese e statunitense il titolo del libro verrà a questo proposito modificato in *Little Bee*<sup>8</sup>), Cleave riesce a entrare in maniera profonda nella psiche femminile dei suoi personaggi<sup>9</sup> esprimendo un'ampia varietà di riflessioni interiorizzate che incantano i lettori e donano veridicità a una storia che sin dalle prime pagine viene percepita come una concatenazione improbabile di eventi e coincidenze.

Cleave, lungi dal voler rappresentare in maniera documentaristica una storia biografica reale, ci descrive Little Bee come una *summa* di tutti i richiedenti asilo politico in Gran Bretagna. La ragazza è leale, lucida nei pensieri e fortemente legata alla sua terra di origine ma allo stesso tempo proiettata nella nuova realtà inglese grazie a una se-

<sup>8</sup> Si prenda atto delle dichiarazioni dell'autore in merito al cambio di titolo per il lancio di *The Other Hand* in Canada e negli Stati Uniti: "*The Other Hand* is a good title because it speaks to the dichotomous nature of the novel, with its two narrators and two worlds, while it also references Sarah's injury. *Little Bee* is a good title too, because the novel is really Little Bee's story, so it's a straightforward and an honest title. Also I like it because it sounds bright and approachable – and my aim with this novel was to write an accessible story about a serious subject. I like the fact that the novel has two titles. I like it when divergent choices are simultaneously right." Dichiarazioni tratte da: <http://www.chriscleave.com/main/?p=33>.

<sup>9</sup> La caratterizzazione di Cleave è così solidamente strutturata da riuscire a trasmettere personalità e messaggi rilevanti soprattutto grazie al registro linguistico, alla varietà di lingua e all'etnoletto dei diversi personaggi. Si prenda ad esempio il personaggio secondario di Yevette: la giovane giamaicana parla un *broken English* di livello minimo che, seppur rasentando l'incomprensibilità, esprime una gamma raffinata di concetti e pensieri riuscendo a veicolare ideali e concezioni polemicamente legate al contesto istituzionale britannico nell'ambito delle politiche migratorie. Al contrario del parere di chi scrive, una parte della critica riconosce in questa caratteristica di Cleave uno dei suoi principali limiti. Sin dalla pubblicazione dell'opera prima di Cleave, *Incendiary*, alcuni recensori hanno criticato questa peculiarità dell'autore sostenendo che, durante il protrarsi della narrazione, un personaggio così fortemente caratterizzato (come potrebbe essere la Petal di *Incendiary*) perde in credibilità e vigore narrativo.

rie di dialoghi interiori che intrattiene con la Regina Elisabetta II e con le sue amiche del villaggio nigeriano.

Il secondo protagonista del romanzo è Sarah O'Rourke, capo redattore di una rivista di moda femminile con un passato di militanza giornalistica alle spalle. Sposata con Andrew, anch'egli affermato giornalista di approfondimento, la giovane donna dovrà fare i conti con la depressione e il conseguente suicidio del marito, la ricomparsa nella sua vita di Little Bee dopo un insanguinato episodio nigeriano, il suo amante intransigente e arrivista e suo figlio Charlie.

All'interno del romanzo le figure meno articolate sono proprio le figure maschili che rientrano nella sfera privata di Sarah: una su tutte Charlie, un bambino vestito da Batman che cerca di sconfiggere i cattivi come unica missione della sua innocente vita. Charlie è una figura surreale che poco viene fatta conoscere a livello introspettivo al lettore dalle pagine del romanzo, ma che, d'altronde, viene sfruttata per la promozione mediatica di *The Other Hand*. Il *book trailer* per il lancio del romanzo di Chris Cleave ritrae, in una sequenza di immagini deteriorate come nelle riprese amatoriali effettuate in situazioni di quotidianità, un bambino travestito da Batman che cerca di spiccare il volo in un giardino. Come sottofondo, una voce femminile elenca le diverse sfaccettature tematiche e stilistiche del romanzo<sup>10</sup> giustapponendo aggettivi ripresi dalla seconda di copertina. Il bambino-supereroe ripreso nel giardino di una tipica famiglia inglese è senza dubbio uno dei personaggi che più partecipano alla creazione di quell'atmosfera di *fiabesca normalità* che pervade l'intero racconto e che stimolano la curiosità del lettore limitando ogni pretesa ricerca di veridicità nella storia. Inoltre, Charlie sarà da un punto di vista narrativo un ulteriore collante della relazione tra Sarah e Little Bee: dopo essere stata rilasciata, la giovane bussa alla porta di Sarah nel giorno del funerale di Andrew e sarà proprio lei a calarsi nella tomba del giornalista per aiutare Charlie a risalire, dopo una sua maldestra caduta all'interno di essa.

Prima di trascorrere gli ultimi anni in un *detention centre* e incontrare la famiglia londinese di Sarah, Little Bee racconta la sua esperienza migratoria nascosta in una nave cargo che trasporta tè verso il Regno Unito:

Myself I never tasted tea until I was exported with it. The boat I travelled in to your country, it was loaded with tea. It was piled up in the cargo hold in

<sup>10</sup> Il *book trailer* in questione è stato riportato soprattutto dalla televisione britannica e da siti internet specializzati. Seguito da un'intervista a Chris Cleave, è consultabile *online* al sito internet ufficiale dell'autore: <http://www.chriscleave.com/main/?p=354>.

thick brown paper sacks. I dug into the sacks to hide. After two days I was too weak to hide any more, so I came up out of the hold. The captain of the ship, he locked me in a cabin. (...) So for the three weeks and five thousand miles I looked at the ocean through a small round window of glass and I read a book that the captain gave me. The book was called *Great Expectations* and it was about a boy called Pip but I do not know how it ended because the boat arrived in the UK and the captain handed me over to the immigration authorities (Cleave: 2008, 171-172).

Little Bee entra in contatto con i caratteri identitari, sebbene stereotipati, della civiltà inglese sin dall'esperienza del suo viaggio migratorio; la ragazza si è infatti rifugiata clandestinamente in una nave cargo che trasporta sacchi di tè, bevanda a lei ignota ma riconosciuta come cliché della *Englishness*. Solo dopo essere stata scoperta dal capitano della nave e rinchiusa in una cabina, Little Bee inizia a leggere uno tra i romanzi più celebri di Charles Dickens: *Great Expectations*. Le "grandi speranze" di Little Bee si dovrebbero concretizzare una volta giunti in Gran Bretagna, cosa che ironicamente, come avviene per il protagonista del romanzo dickensiano, non accadrà affatto. Cleave, infatti, non permette alla giovane donna di leggere *Great Expectations* fino all'ultimo capitolo: facendo attraccare la nave cargo in un porto inglese, egli non lascia alla giovane nigeriana abbastanza tempo per finire il libro e scoprire la miseria e il triste destino che rendono vane le "grandi speranze" del giovane protagonista Pip. Ormeggiata la nave in porto inglese, il capitano consegna la ragazza all'autorità competente che la destina ad un *detention centre* nell'Essex, simbolico punto di fine delle "speranze" della giovane nigeriana. Qui Little Bee trascorrerà due anni della sua vita in attesa dell'approvazione della domanda di asilo politico al governo britannico.

Durante la narrazione la ragazza sottolinea più volte come il suo paese natale sia una parte fondante della sua identità di giovane donna che non l'ha mai abbandonata nel corso della sua esperienza migratoria in Gran Bretagna (Cleave 2008: 266); allo stesso tempo, Little Bee riconosce di essere cambiata dopo la sua permanenza nel *detention centre*, di essere mutata nell'essenza più profonda: "I remember the exact day when England became me, when its contours cleaved to the curves of my own body, when its inclination became my own" (Cleave: 2008, 265). All'interno del *detention centre* Little Bee si prepara alla sua uscita: legge i giornali e guarda la televisione per meglio apprendere "l'inglese della Regina"<sup>11</sup> in quanto "If you talk li-

<sup>11</sup> "Learning the Queen's English is like scrubbing off the bright red varnish from your toe nails, the morning after a dance. It takes a long time and there is always a little

ke a savage who learned her English on the boat, the men are going to find you out and send you straight back home” (Cleave 2008: 5). La ragazza frequenta molte attività ricreative di supporto psicologico organizzate dal governo britannico e, per conto di molte sue compagne analfabete, si occupa della compilazione dei moduli di richiesta di asilo politico in cui “Your whole life, you had to fit it into one sheet of paper (...). They only gave you enough space to write down the very saddest things that had happened to you” (Cleave 2008: 295).

Nonostante l’esperienza di vita di Little Bee sia da prendere come una sintesi artificiosa delle diverse esperienze migratorie che Cleave vuole narrare, lo scrittore insiste a più livelli sull’importanza e l’impellenza di raccontare una storia *personale* durante diversi momenti della narrazione: “I could not stop talking because now I had started my story, it wanted to be finished. We cannot choose where to start and stop. Our stories are the tellers of us” (Cleave, 2008: 175). L’Io narrante, Little Bee, fa parte di un’ampia comunità migrante che ha come necessità primaria quella di raccontare le proprie *storie personali*: *petits récits* che a tratti acquisiscono vita propria e diventano soggetti attivi del proprio racconto. In contrapposizione con quanti vorrebbero promuovere una spersonificazione<sup>12</sup> dei *petits récits* dei rifugiati politici o di chi preferisce ignorare l’esistenza di questa fascia consistente di popolazione transnazionale, Cleave si inserisce all’interno di una porzione di opinione pubblica che rintraccia nella testimonianza dei diversi *petits récits* una ricchezza da coltivare tramite le più svariate modalità: rappresentazioni teatrali, mostre, reportages e,

bit left at the end, a stain of red along the growing edges to remind you of the good time you had” (Cleave: 2008, pp. 3-4).

<sup>12</sup> Nonostante ciò Cleave affronta nelle prime pagine del romanzo il problema della perdita di soggettività dei *petits récits*: “I remember she told me her story once and it went something like:

*the-men-came-and-they-  
burned-my-village-  
tied-my-girls-  
raped-my-girls-  
took-my-girls-  
whipped-my-husband-  
cut-my-breast-  
I-ran-away-  
through-the-bush-  
found-a-ship-  
crossed-the-sea-*

*and-then-they-put-me-in-here.* Or some such story like that. I got confused with all the stories in that detention centre. All the girls’ stories started out, *the-men-came-and-they.* And all of the stories finished, *and-then-they-put-me-in-here*” (Cleave 2008: 14-15).



dunque, anche attraverso la letteratura<sup>13</sup>. Passando per mitosi da un livello ideologico ad un piano narrativo, Sarah e Little Bee porteranno avanti il progetto, inizialmente ideato da Andrew, di pubblicare una raccolta di storie biografiche di rifugiati politici per sensibilizzare l'opinione pubblica inglese "[in order to] make it undeniable" (Cleave: 2008, p.333). Secondo l'autore dare voce alle storie dei rifugiati politici è l'unico modo per testimoniare la totalità di una pagina silenziosa ma innegabile della storia a noi contemporanea<sup>14</sup> e di cui la godibile lettura di *The Other Hand* si fa eccellente portavoce.

## BIBLIOGRAFIA

BHATIA, V. K. (1997), "Genre-mixing in academic introductions", *English for Specific Purposes*, Vol.16 (3), pp. 181-196.

CLEAVE, C. (2005), *Incendiary*, London, Bond Street Books.

CLEAVE, C. (2008), *The Other Hand*, London, Sceptre.

CRONIN, B. (2005), "Patterns of puffery: an analysis of non-fiction blurbs", *Journal of Librarianship and Information Science*, Vol. 37 (1), pp. 17-24.

DONADIO, R. (2008), "He Blurbed, She Blurbed", *The New York Times*, 17/08/2008, p. 27.

GEA VALOR, M. L. (2005), "Advertising Books: A Linguistic Analysis of Blurbs", *IBÉRICA*, Vol. 10, pp. 41-62.

HOME OFFICE (2007), *Life in the United Kingdom: A Journey to Citizenship*, London, TSO (The Stationery Office).

LEITH, W. (2008), "Blurb your enthusiasm", *The Guardian*, 22/09/2008, p.26.

OALD (1990), *The Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.

<sup>13</sup> All'interno del suo sito internet ufficiale e nella pagina dei ringraziamenti di *The Other Hand*, Cleave elenca una serie di iniziative presenti sul territorio britannico atte a divulgare e implementare le condizioni di vita dei rifugiati politici. Si prenda visione del sito internet: <http://www.chriscleave.com/main/?p=33> e di (Cleave 2008: 353-355).

<sup>14</sup> In merito si vedano le dichiarazioni rilasciate dall'autore sul suo sito internet ufficiale [http://www.chriscleave.com/main/?page\\_id=55](http://www.chriscleave.com/main/?page_id=55).

Sitografia (al 13 gennaio 2009)

<http://www.chriscleave.com>

<http://www.refugeeweek.org.uk>

<http://www.unhcr.org/cgi-bin/teXis/vtx/home>

*Itala Vivan*

OLIVE SCHREINER, *SOGNI*, TRAD. IT. DI RENATA LO IACONO, A CURA DI ROBERTA MARESCA E PAOLO RUGGIERI, GIULIANOVA, GALAAD EDIZIONI, 2008, (*DREAMS*, LONDON, WILDWOOD HOUSE 1891)

Vagabondando fra i libri esposti alla Fiera dei piccoli editori che si tiene ogni settembre a Belgioioso ho scoperto un piccolo gioiello: *Sogni*, la prima e recentissima traduzione italiana di *Dreams*, raccolta di racconti della grande Olive Schreiner pubblicati a Londra nel lontano 1891 e quindi ristampati in anastatica nel 1982, di assai difficile reperimento anche in lingua inglese. Si tratta di undici testi scritti durante gli anni errabondi fra Londra e Parigi, l'Italia (Genova e Alassio) e la Svizzera, ma anche in Sudafrica, dopo la pubblicazione di *The Story of an African Farm* del 1883 e prima del ritorno nel paese natale, a Matjesfontein, dove incontrerà e nel 1894 sposerà il prestante avvocato *liberal* Samuel Cron Cronwright (il quale al momento del matrimonio aggiungerà il cognome di Olive al proprio, per chiamarsi Cronwright-Schreiner, in segno di adesione al femminismo di lei).

Olive assapora sino in fondo l'amarezza della solitudine, come traspare nelle lettere ad Havelock Ellis ed Edward Carpenter in cui si lamenta delle cattive condizioni di salute e di spirito: "Non è il petto, non sono le gambe, sono io stessa – sono io, è la mia vita. Dove vado? Cosa faccio?" Tormentata dall'asma, vagabonda da una camera d'affitto all'altra, da una città all'altra, appare inquieta, ansiosa e profondamente infelice, e nelle sue parole risuona un'eco degli accenti di Lyndall, la sua sfortunata eroina: "Non ce la faccio più a sopportare questa vita! Non riesco a respirare, non riesco a vivere! Possibile che non ci sia niente che mi possa liberare da me stessa? Io voglio amare! Voglio che qualcosa di grande e di puro mi sollevi e mi porti a sé!"

Eppure in quegli stessi anni Olive Schreiner era stata accolta nei circoli intellettuali della Londra più esclusiva, era stata recensita da Aveling nel *Progress* su cui scrivevano Frederic Engels e Karl Marx, ed era diventata amica intima di Eleanor Marx. Non le mancavano i corteggiatori, fra i quali vi fu anche il matematico Karl Pearson, con cui intrecciò una relazione che finì bruscamente e malamente. Il rientro alla Colonia del Capo della giovane trentacinquenne avvenne tuttavia in un'atmosfera esaltante, poiché la sua fama l'aveva preceduta

e la sua penna era assai ricercata, mentre un uomo di grande fascino e di forte personalità quale era Cecil Rhodes, attratto da lei, le rendeva visita, e per prendere il tè nella sua residenza di Matjesfontein faceva sostare il treno che da Cape Town portava a Johannesburg attraversando regioni in fermento nella febbre dell'oro che scavava miniere e costruiva città.

Il successo letterario e l'affermazione sociale non le bastavano, poiché non era questo che cercava nella vita, animata com'era da potenti tensioni ideali e da un utopismo politico e filosofico che cozzavano tragicamente con la realtà concreta in cui si trovava a vivere: il periodo di culmine dell'impero britannico, lo sviluppo selvaggio del capitalismo internazionale, la trasformazione finale di un'antica colonia rurale e mercantile quale era stato il Sudafrica in un turbine dinamico di crescita che stava travolgendo tutto per affermare la potenza del denaro e il principio dello sfruttamento selvaggio dell'uomo sull'uomo. Olive Schreiner si sentiva sommergere da un vortice in cui le sue idee, la sua parola, i suoi principi rimanevano inascoltati: ed ecco l'inizio del ripiegamento su sé stessa, il rifugio nei sogni. Questi *Sogni* sono brevi allegorie fantastiche in cui l'immaginazione sfugge alla realtà e alle sue leggi ferree per abbandonarsi al *daydreaming*, alla *rêverie* – ciò che Freud definì il "sogno diurno" – ove era possibile dar forma visibile a concetti di bellezza e di assoluto, chiamare in causa la verità e farla interagire con l'amore inseguendo un ideale di armonia e di trasparenza. Questa tendenza si era affermata già in *The Story of an African Farm* incarnandosi soprattutto nel personaggio di Waldo, l'artista, ma anche in certe contemplazioni disperate di Lyndall.

In questa raccolta ora tradotta in italiano più che di sogni si tratta in effetti di allegorie, testi costruiti su trame simboliche, idealizzazioni di situazioni reali, proiezioni di speranze future: un genere di moda a fine Ottocento e assai apprezzato dal pubblico femminile dell'epoca, ma anche da un lettore eccezionale come Oscar Wilde, che pubblicò alcuni testi schreineriani sulla rivista *Woman's World*.

Fra gli undici testi del 1891 ve n'è uno, "Il cacciatore", già comparso in *African Farm*, romanzo dalla struttura composita e quasi premodernista che si colloca alle basi della letteratura sudafricana. La visione allegorica fu un elemento fondamentale della produzione schreineriana, e tutte le sue opere contengono, esplicitamente o implicitamente, un'allegoria, forma in cui Olive meglio riusciva a esprimere la passione e l'immediatezza delle idee astratte: anche se nulla è più lontano di essa dalla sensibilità del nostro tempo che fa sì che il lettore contemporaneo fatichi a calarsi in quella dimensione e seguirne le movenze.

Insieme alle immagini fantastiche, alle evocazioni visionarie, agli accostamenti imprevedibili, Olive Schreiner introduce nel suo narrare anche le tracce irriducibili di una realtà in drammatico contrasto con il sogno. Nel testo VII, "In una cappella diroccata", scritto ad Alassio, v'è una "madonna vestita di rosso e d'azzurro" che si rannicchia nell'arco d'una cappella sullo sfondo dell' "azzurro cielo italiano", al "riverbero del sole sulle pietre della strada romana", mentre si sentono "le onde infrangersi sugli scogli un centinaio di metri più in basso e lo stormire del vento tra gli ulivi e gli archi diroccati". Questi elementi descrittivi appaiono realistici, asciutti, senza un'ombra di quell'esotismo romantico che così volentieri indugiava sui paesaggi italiani dell'epoca: Olive Schreiner ha un occhio freddo e concreto che la fa trascorrere dal sogno e dalla visione alla rappresentazione di cose, ambienti e paesaggi in chiave appunto realistica. Tutto ciò crea dei contrasti drammatici e insanabili fra la visione e la realtà, e riflette il conflitto che agitava la mente della scrittrice e le suggeriva quel ritmo affannoso, incalzante, in cui le frasi paratattiche si inseguono come onde in corsa.

Altre volte, le notazioni ambientali rivelano una sua lettura del mondo, come quando, nel dormiveglia di un grigio mattino londinese del testo XI, chiude gli occhi alla città in cui "per le strade, uomini e donne passavano a centinaia; udivo i loro passi sul selciato. Uomini che si recavano al lavoro; domestici che sbrigavano commissioni; ragazzi che si affrettavano a scuola; professori affaticati che camminavano lenti sulla vecchia strada; prostituti e prostitute che trascinarono i piedi esausti dopo le dissolutezze della notte; artisti dal passo svelto e impaziente; commercianti che facevano oridinazioni; bambini in cerca di pane." Qui si afferma una Londra vista con occhi socialisti che hanno già uno sguardo *politically correct* ("uomini e donne", "prostituti e prostitute", bambini affamati e domestici al servizio di signori). Quando "l'organetto scordato all'angolo della strada" singhiozza "La Bellezza! La Bellezza!" anche noi lettori sobbalziamo e ci destiamo per la sorpresa di un sogno che si innesta nella quotidianità con cui non trova mai accordo. Olive Schreiner, narratrice dal robusto realismo, era anche, allo stesso tempo, un'irriducibile visionaria continuamente delusa da un mondo impossibile che la metteva in condizione di perenne scacco.



*Itala Vivan*

KEN BUGUL, *LA MONETA D'ORO*, MILANO, BALDINI CASTALDI DALAI EDITORE 2008 (EDIZIONE ORIGINALE *LA PIÈCE D'OR*, 2006; TRADUZIONE DAL FRANCESE DI OMBRETTA MARCHETTI)

Questo nuovo romanzo della scrittrice senegalese Ken Bugul sorprende il lettore abituato al suo narrare a impianto autobiografico di cui in Italia sono noti esempi preziosi, come *Dall'altra parte del cielo*, e il fortunato e attraente *La ventottesima moglie*. Qui lo sguardo esce dal proprio sé individuale e tutto femminile per spostarsi su un paese e un continente chiamati con nomi fittizi ma trasparentemente allusivi al Senegal e all'Africa in generale. I protagonisti – una famiglia composta di padre, madre (innominati, quasi a rimanere dei tipi) e di due figli maschi, Mosè e Zak – partono dal villaggio di Birlane di dove sono originari e approdano tutti, seguendo il padre che apre la strada, alla capitale Yakar (cioè Dakar) ove rimangono prigionieri di quel tragico sogno di riscatto che possiede tutti gli africani nel romanzo, il sogno di far fortuna nella città e poi al Nord, sfuggendo alla morsa di una situazione degradata e abbandonando il mondo rurale ormai distrutto.

Il primo a intraprendere il viaggio verso Yakar a bordo del mitico Orario, il bus che porta verso la città, è il padre, Ba'Mosè, che dopo aver visto naufragare tutte le speranze nate all'epoca dell'indipendenza e della liberazione dall'occupazione coloniale (cioè dei “vecchi padroni”, spiega il romanzo) grazie alla corruzione e all'incapacità delle élite postcoloniali (i “nuovi padroni”), sfumate tutte le sue possibilità di guadagnare da vivere per sé e per i suoi, si accoda all'ondata dell'emigrazione, diventando uno di quelli “che sono partiti”. “Bisognava assolutamente fare qualcosa – si dice – bisognava partire, andare a Yakar o altrove, purché si partisse. Per non morire di vergogna”. L'uomo è accasciato dai rovesci finanziari, dalle tristi condizioni di salute della moglie assai malata, ed è amareggiato dal fatto che il tanto atteso figlio maggiore, Mosè, in cui aveva riposto immense speranze, mandandolo a studiare filosofia nella capitale, anziché fare carriera e ottenere successo, sia ritornato al villaggio povero in canna, a predicare la necessità di una rivolta impossibile e di una rigenerazione totale. Mosè è figura della giovane generazione di intellettuali delusi e amareggiati, perseguitati da un regime che non ha

più nulla di ideologico ma è soltanto una consorteria di corrottele e collusioni che tiene insieme una nuova classe di sfruttatori.

Il padre Ba'Mosè, giunto in città, verrà inghiottito dal risucchio malefico della capitale degradata e finirà sfruttato e asservito, a rovistare senza fine nel gigantesco mucchio di immondizia che è ormai diventata Yakar; qui lo raggiungeranno in sequenza inarrestabile gli altri componenti della famiglia, che come lui diverranno schiavi e vittime senza speranza del mucchio di rifiuti che si innalza in direzione di una mitica Gerusalemme.

A tenere insieme questa storia di atroce decadimento progressivo v'è il filo d'oro della moneta magica, amuleto che la madre ha ereditato da un'ava e che affida al marito in partenza per la città: alla fine quest'orrido universo di povertà e servitù si tiene insieme in una visione salvifica affidata proprio alla mitica moneta d'oro (forse immagine della speranza), che dovrebbe un giorno guidare la marcia del popolo oppresso dopo che un terremoto, le cui scosse preliminari già si avvertono, abbia fatto saltare in aria la montagna dei rifiuti di Yakar popolata da ombre di reietti sopravvissuti a ogni sogno e speranza di dignità e redenzione.

Il romanzo è una protratta, violenta invettiva contro l'ingiustizia e la follia dell'uomo contro l'uomo, un attacco insieme visionario e realistico al sistema di sfruttamento di cui è preda il mondo e a cui soggiacciono, per ignavia, incapacità e debolezza, oppure per perfidia e volontà di sopraffazione violenta, tutti gli esseri umani. Ma è soprattutto una denuncia lucida e durissima del fallimento delle indipendenze postcoloniali in Africa, del tradimento delle classi dirigenti e del loro asservimento a un materialismo integrale, a una sete sconfinata di potere, che oggi si servono di demagogie pseudoreligiose e manovre ricattatorie per perpetuare lo sfruttamento. Il racconto prende le mosse da una solida intelaiatura storica in cui si collocano le vicende della famigliola di Birlane e dei suoi compaesani e compatrioti, a partire dai moti anticolonialisti scoppiati fra le due guerre mondiali e dall'azione di una leva di ardenti intellettuali libertari, per passare agli anni Sessanta, quando "le lotte erano finite ed era incominciata la negoziazione", ma poi "i problemi e le difficoltà si erano moltiplicati e la lotteria nazionale che era entrata nelle abitudini della gente sotto le mentite spoglie dello sviluppo sociale, aveva rovinato tutti". Alla fine, "a Birlane e negli altri villaggi del paese tutto si andava degradando, e gli abitanti, frastornati dalla maledizione portata dagli anni Sessanta, non reagivano più. Se ne stavano lì, inerti, poi, un giorno, alle prime luci dell'alba, se ne andavano a uno a uno per non fare più ritorno. Scomparivano per sempre verso ovest, verso Yakar". Ma l'ondata della fuga si amplia nel romanzo e porta gli afri-



cani a muoversi verso il miraggio del nord, dell'Europa e dell'occidente ricchi ove salvarsi e ricostruirsi un'esistenza: anche qui, un nuovo disastro, poiché le schiere di migranti periscono travolti dalle barriere, dai mari e dagli oceani, ma ancor più della ineluttabilità di un disastro di portata cosmica. La voce di Ken Bugul si unisce a quella di altri scrittori e artisti africani che hanno lanciato terribili avvertimenti ai connazionali e al mondo intero, prefigurando mondi distopici e catastrofi che ingoieranno l'intera umanità, come la montagna di rifiuti che torreggia sopra Yakar: basti pensare alle aspre ammonizioni del regista Sembène Ousmane, ai mondi rovesciati di Abdou-rahman Waberi, alle grottesche e amarissime rappresentazioni di Ahmadou Kourouma – fra gli altri. E il livello mitico visionario non impedisce alla scrittrice di analizzare con feroce precisione i mali del suo popolo e del suo tempo, descrivendoli con acutezza, e chiamando in causa anche l'occidente, in una storia comune che oggi incombe sull'umanità tutta.



*Itala Vivan*

TARIQ ALI, *ALL'OMBRA DEL MELOGRANO*, MILANO, BALDINI CASTOLDI DALAI, 2007, TRADUZIONE DI LUCIANA PUGLIESE (*SHADOWS OF THE POMEGRANATE TREE*, LONDON, VERSO, 1993); E *IL LIBRO DEL SALADINO*, MILANO, BALDINI CASTOLDI DALAI, 2008, TRADUZIONE DI GIULIANA GIULIANI (*THE BOOK OF SALADIN*, LONDON, VERSO, 1998)

Il ciclo narrativo *Quintetto islamico* di Tariq Ali, la cui traduzione italiana è stata avviata nel 2006 con l'avvincente romanzo *Un sultano a Palermo*, storia del re normanno Ruggero e della breve stagione di idillio con il mondo musulmano in Sicilia, continua con altre due tappe altrettanto vivaci e attraenti, *All'ombra del melograno* del 2007 e il libro del *Saladino* del 2008.

Si tratta, complessivamente, di una saga sulla storia dell'Islam e dei suoi rapporti con l'Europa e il cristianesimo. Lo sguardo di Tariq Ali – intellettuale di matrice marxista ed esponente di rilievo della sinistra trotskista in Gran Bretagna, ma nato e cresciuto in Pakistan, condirettore di *New Left Review* – parte innanzitutto dall'intento di osservare l'Islam nel suo svolgersi storico, passando dai suoi momenti di gloria e di potenza anche politica e territoriale alle fasi di crisi e di scontro con i sovrani cattolici e con la chiesa di Roma, nell'intento di indagare le ragioni dei ripetuti fallimenti delle dinastie islamiche di creare forme statuali forti e stabili. A fronte di tali fallimenti, il narratore propone l'altissimo livello di civiltà raggiunto dalle comunità islamiche e le loro tradizioni di eccellenza nei vari campi del sapere e delle arti. Come è potuto avvenire, si chiede Tariq Ali, che civiltà così avanzate e raffinate, così ricche e potenti, non abbiano saputo organizzarsi in strutture solide e durature, in modo da mantenere le posizioni raggiunte dopo la conquista in Occidente e respingere la sfida dei cristiani presentando un fronte compatto? Come è potuto accadere che un mondo colto e sofisticato, che aveva sviluppato un tenore di vita di altissimo livello e sapeva godere dei piaceri della vita in un clima di gioioso abbandono, abbia esposto il fianco all'attacco brutale delle armate dei crociati, alla spada dei baroni normanni, alla ferocia dell'Inquisizione spagnola e al braccio armato di Isabella di Castiglia affidato al comando del giovanissimo, spietato Cortes? Il dolce recinto dei melograni sarà violato e distrutto; i libri dell'antico sapere islamico vengono bruciati su una piazza di Granata dopo che l'ultimo califfo, Boabdil, ha ceduto l'Andalusia ai castigliani rinunciando addirittura a resistere. “Non c'è religione, sia pure in dose

massiccia”, osserva uno dei protagonisti del romanzo dei melograni, lo scettico ed emarginato al-Zindiq, “che possa riuscire a cambiare l’atteggiamento dei sovrani se non è basato [...] sulla solidarietà. Le nostre sconfitte sono il risultato della nostra incapacità di difendere al-Andalus. Abbiamo permesso che il califfato cadesse e al suo posto abbiamo lasciato crescere semi velenosi, che hanno finito con l’infestare tutto il nostro giardino. [...] Abbiamo fondato varie dinastie ma non siamo riusciti a trovare un modo per governare la nostra gente su base di regole logiche. Noi che abbiamo guidato il resto del mondo nei campi della scienza e dell’architettura, della medicina e della musica, noi che eravamo un popolo privilegiato, non siamo riusciti a trovare una via verso la stabilità e verso un potere basato sulla logica. Ecco quale è stata la nostra debolezza, e i cristiani d’Europa hanno tratto insegnamento dai nostri errori.”

Già nella vicenda di *Un sultano a Palermo* risuonava alto il medesimo lamento dinanzi all’incapacità dei potentati islamici di coalizzarsi contro i normanni, a causa di invidie, gelosie, rivalità meschine e, soprattutto, mancanza di una visione politica complessiva che sapesse sostenere le comunità islamiche. In questi due romanzi successivi si aggiunge la nostalgia che percorre un tempo ancora felice ma ormai lambito dal disastro e prossimo alla fine. *All’ombra del melograno* dipinge l’atmosfera calda e vivace di una famiglia patrizia in cui l’attuale equilibrio di affetti e di rapporti si rivela precario, perché percorso da memorie di errori trascorsi, e da tensioni emotive violente e anche drammatiche. La giovinezza delle giovani generazioni è soltanto presagio di morte, poiché i suoi rappresentanti non hanno altro scampo che la fuga se si vogliono salvare dal destino che travolgerà l’intera comunità musulmana; è una giovinezza già segnata dalla tragedia, come è il caso dell’audace e cavalleresco Zuhayr che incanutisce nel giro d’una notte. Il romanzo è pervaso da un acuto senso di nostalgia vissuto ancor prima di perdere se stessi: mentre si godono il piacere della tavola e dell’eros, gli agi della ricchezza e le raffinatezze intellettuali nutrite da una biblioteca che tra poco verrà avvolta dalle fiamme, già si intravede la fine e la perdita di ogni cosa, e anche della vita. Questo fatto conferisce al racconto un fascino complesso, misto di gioia e sofferenza, e sempre pervaso di melanconia. I personaggi più attraenti, qui, sono i giovani, con le loro speranze destinate a essere tarpate, con la loro bellezza e anche i loro capricci, come è il caso del ragazzo Yazid, beniamino di tutti, che perirà durante la presa della nobile magione della casata dei Banu Hudayl, fuggiti secoli addietro da Damasco per rifugiarsi nella ridente al-Andalus governata dagli arabi.

Le vicende si articolano fra la città di Granata, già sede del califfa-

to arabo finito appena otto anni prima, e il villaggio musulmano al-Hudayl, popolato di agiati tessitori di seta. Alle soglie di al-Hudayl v'è il giardino dei melograni che suggerisce il titolo al romanzo: un luogo di delizie, ove nascono e fioriscono corteggiamenti e amori, "quella macchia di melograni [...] dove, se ti sdrai, hai l'impressione di trovarti sotto una tenda di melograni [...] e dove, quando apri gli occhi e guardi attraverso quello spazio aperto in alto, vedi le stelle che ancora danzano nel cielo". Qui si svolgono gli incontri della bella Hind con il suo innamorato egiziano dagli occhi verdi, i due soli giovani che si salveranno dalla strage scatenata dai cristiani; qui avevano trovato rifugio, una generazione addietro, Zahra e il suo amante sfortunato. Storie di amori, di poesia e di guerra si intrecciano nel romanzo, a celebrare la ricchezza di sentimenti ed esperienze d'un mondo distrutto dalla violenza.

*Il libro del Saladino* si colloca invece nel XII secolo, al vertice della massima fioritura della potenza islamica, appunto al tempo del grande e saggio Salah al-Din, chiamato Saladino nel mondo cristiano e reso popolarissimo in Italia anche dalla tradizione teatrale dei pupi siciliani. Ma anche qui è già presente un presagio di rovina, perché Saladino capisce che il vastissimo territorio che egli è riuscito a unificare e dominare non rimarrà tale dopo la sua morte, mancando una base di unità e una struttura di solida statualità all'interno del mondo islamico. Il Saladino che ha riconquistato Gerusalemme e respinto l'ondata delle forze coalizzate della cristianità non è stato in grado di fondere insieme durevolmente il mondo islamico. Tariq Ali trasferisce la straordinaria personalità di questo condottiero islamico nel libro che su di lui scrive un personaggio coevo, l'ebreo Ibn Yakub, esaltando la saggezza dell'uomo e il suo desiderio di pace, costantemente eluso dalle vicende storiche che lo richiamano alle armi. Anche qui, storie di guerra si intessono con vicende d'amore, e il personaggio femminile centrale è la donna più amata dal Saladino, la bella Jamila, per una breve parentesi travolta da un amore omosessuale che ben presto respinge. Il filo del racconto memorialistico si articola intorno alla rete dei viaggi di Ibn Yakub. Gli schemi potrebbero sembrare ripetitivi da un romanzo all'altro del ciclo, se non venissero rinnovati da un piacere del narrare e dell'inventare storie che distrae anche l'occhio del critico, con un'operazione che travalica stili orientali e occidentali per affascinare un largo pubblico contemporaneo.

Il ciclo narrativo di Tariq Ali offre una lettura intensa e ricca di insegnamenti, invitando a ripensare il mondo islamico al di fuori degli stereotipi e dagli orientismi di maniera trasmessi da una certa cultura cristiana: un mondo i cui sviluppi verso nuove modernità sono sta-

ti troncati da instabilità politiche, e le cui capacità di ibridazione e meticcio sono sfumate nel clima di odio e persecuzione che si è venuto a creare nei secoli. L'andamento del racconto, che si nutre anche delle modalità sinuose e avvolgenti della narratività indo-pakistana, è sapientemente popolare senza essere però popolaresco, anzi, attingendo anche alla cultura alta della poesia e filosofia dell'Islam. Il *Quintetto islamico*, complessivamente, offre spazio e materia a una lettura avvincente e colma di risonanze culturali e storiche. Non rimane ora che attendere la traduzione italiana di *The Stone Woman*, che Tariq Ali ha pubblicato con Verso nel 2000, per completare questo ampio sguardo antiorientalista e materiato di interesse profondo, di conoscenze sottili, ma anche di passione amorosa per il mondo islamico.

*Itala Vivan*

TIAGO REBELO, *IL TEMPO DEGLI AMORI PERFETTI*, ROMA, CAVALLO DI FERRO, 2007, TRADUZIONE DAL PORTOGHESE DI CINZIA BUFFA E LUCA QUADRIO

Quale mai sarà il tempo degli amori perfetti, ci si chiede. Ed ecco che una risposta viene dal romanzo del portoghese Tiago Reselo, intitolato appunto *Il tempo degli amori perfetti*, ambientato intorno al 1894 nell'Angola coloniale fra la capitale Luanda e l'interno, nel piccolo centro di Malange e qua e là in un regione ancora largamente da conquistare al dominio lusitano.

I protagonisti sono il prode e baldo tenente dell'esercito Carlos Montanha e la bella Leonor de Carvalho, che si incontrano casualmente a bordo della corvetta "Alfonso de Albuquerque" diretta da Lisbona a Luanda. E' il classico colpo di fulmine: nessuno dei due potrà mai più dimenticare l'altro, né il tenente inviato nella remota postazione angolana di Malange a domare gli indigeni e rafforzare l'ancora fragile presenza portoghese, né l'elegante giovanetta che insieme alla famiglia si trasferisce a Luanda per raggiungere il padre militare di alto rango, colonnello Enrique Loureiro de Carvalho.

Gli amori perfetti sono forse quelli che covano fra "un baciavano alla punta delle dita guantate" e un "arricciarsi la punta dei baffi" (baffi per altro ripetutamente incerati tra una pagina e l'altra), lui "un militare distinto e coraggioso", lei che a una folata di pioggia si infradicia e rivela "un vestito lieve e diafano, ... trasparente e incollato al corpo". I due giungono rapidamente a un primo contatto fisico, ed ecco che Carlos "l'abbracciò con le sue braccia forti e incollò le labbra alle sue. Si baciaronο furiosamente, senza restrizioni né vergogna, divorandosi con un'urgenza e un cedimento esacerbati", eccetera. Ma non si va oltre nelle effusioni, poiché l'educazione di lei blocca il trasporto di lui. "Leonor accostò la testa alla parete, respirando a fatica, tenendosi a malapena in piedi, con le gambe tremanti, il cuore che batteva all'impazzata, che stava quasi per esplodere, il sangue caldo che le saliva in testa, il corpo febbricitante". Da questo arresto *in medias res* avrà origine la vicenda tormentata che legherà i due, alternando momenti di abbandono a fasi di lontananza e anche distacco, sino alla resa finale in un amplesso cui però seguiranno tragiche conseguenze, e infine la morte, dopo la fuga romantica di lei nel

tentativo di salvare la vita di lui.

Tutto ciò apparterrebbe al classico feuilleton di derivazione ottocentesca – amori contrastati da differenze di rango sociale e rigidità paterne, complicati da orgoglio maschile nella persona di un eroico tenente e da drammatiche cadute dalla groppa di cavalli imbizzarriti – e non potrebbe davvero meritare il titolo di cui si fregia il romanzo, se non fosse che gli amori, le fughe, i congiungimenti e le avventure si situano sullo sfondo della conquista militare dei territori dell'interno dell'Africa Centrale da parte dell'esercito portoghese all'indomani del Congresso di Berlino che nel 1884-85 segnò, come è noto, la spartizione del continente fra le potenze europee. Insomma, l'eccezionalità di questa storia d'amore nasce dalla sua collocazione in un ambiente esotico lontano nel tempo e nello spazio, nel cuore di un continente ancora sconosciuto e da conquistare con gesti di prodezza militare, mentre si è circondati da popolazioni non cristianizzate che vengono descritte come infide e tendenzialmente ribelli alla dominazione europea.

La conquista viene condotta a colpi di campagne sanguinose accompagnate da operazioni diplomatiche intinte di magia, nelle quali il valoroso tenente Montana diventa il leggendario Muxabata, l'invulnerabile, e si assicura vittorie e alleanze fra i gruppi angolani più bellicosi e agguerriti. L'europeo gioca con la magia per imbrogliare gli africani e impressionarli con i propri poteri: la 'pacificazione' dei 'ribelli' alterna battaglie a colpi di cannone con astuti raggiri, e tutto ciò viene presentato come facente parte del legittimo diritto alla sottomissione di quella parte dell'Africa che spetta al Portogallo e che invece l'Inghilterra vorrebbe avocare a sé. Il tenente Montanha acquista un risalto particolare non soltanto per il suo eroismo e la sua competenza militare, ma anche perché si schiera dalla parte della monarchia minacciata da sussulti repubblicani: una monarchia ormai traballante, che nel 1910 verrà definitivamente deposta.

Se la lettura di questo romanzo appare di primo acchito avvincente per il dinamismo delle sue vicende e il rapido scorrere dei suoi scenari che alternano foreste lussureggianti a deserti inospitali e primitivi villaggi africani, ci si chiede che senso possa avere oggi scrivere un libro di questa fatta, così chiaramente esotizzante, così apertamente elogiativo del colonialismo, così ben disposto ad esaltare conquiste coloniali, cristianizzazioni, distruzioni di società africane sulle quali lo sguardo si posa appena quel tanto che basta per giudicarle selvagge e arretrate. Ci troviamo forse di fronte a una ondata di nostalgia postimperiale, a una rivalutazione ideologica del colonialismo condita di avventura e amori travolgenti, paludata di stilemi di gusto ottocentesco e mutuata al più schietto esotismo di marca coloniale?



Certo è che l'autore non sembra avere dubbi sulla missione civilizzatrice del suo paese. In un dialogo con Leonor, il prode Carlos Montanha le pone una domanda retorica, "Sai che cosa stiamo facendo qui [cioè in Africa]? [...] io, noi, tuo padre, i portoghesi in generale." E subito spiega: "Stiamo costruendo un paese, modellando una nazione a nostra misura, seguendo i precetti della civilizzazione cristiana." E quando Leonor osserva "Non si tratta di una nazione, ma di una colonia", Carlos ribatte "questo nostro potere si giustifica moralmente soltanto se lo utilizziamo per una causa nobile. [...] Loro [gli africani] sono migliaia, noi siamo crudeli per sopravvivere. Loro fanno guerre tribali, si uccidono gli uni con gli altri e siamo noi a separarli: loro ci disobbediscono, si ribellano e noi li castighiamo. Soltanto Dio sa come rischiamo la vita tutti i giorni e quanto ci sporchiamo le mani di sangue per compiere la trascendente missione di diffondere la parola cristiana."

