

LETTER FROM MUMBAI: INDIANNESS

di Arundhati Subramaniam.

It was Thomas a Kempis who said he'd rather experience contrition than know how to define it. It is a sentiment I'm beginning to feel more and more deeply about particularly in relation to the whole question of «Indianness».

There have always been self-appointed experts on the subject, of course. State propaganda, films, television soaps and advertisements have been doling out prescriptions for a long time. To uncritically applaud the country's nuclear muscle seems to be one way of being Indian. To metamorphose from miniskirts to saris seems to be the popular media's strategy of shedding Western contamination and becoming the real McCoy Indian woman. Local political parties believe Indianness can be acquired by banning Valentine's Day and renaming the Prince of Wales Museum the «Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya».

Then, of course, there are the myriad provincial strands of the cultural establishment. There are the local «back to our roots» obscurantists who want classical dancers and musicians to be emissaries of a «pure untainted» Indian culture. Or those who believe Indian theatre must draw on traditional indigenous idioms if it is to be meaningful and anchored.

And finally, there is the nativist literary bastion. My generation may like to believe that the whole question of English being an Indian language is old hat. We may believe it's been proved that English is as Indian as cricket or democracy. And yet, the same argument reinvents itself time and again in all sorts of insidious avatars. There's a virtual knee-jerk reaction to English poetry in India in some circles, for instance, evinced in the impulse to instantly deem it precious, self-conscious, esoteric, navel-gazing – and, of course, nowhere as earthy, throbbing and vital (read «as Indian») as poetry in other Indian languages.

If the Indian writer in English has the local linguistic reactionaries to contend with, she also has to negotiate another brand of 'Indianness' expert – a certain species of Western cultural commentator. An Italian friend tells me that an academic journal in Milan recently bemoaned the «new-Victorian» hangover of Indian poetry in English, its inability to come of age, the absence of a strong representative voice (as exemplified by Rushdie in the novel). And just last year, a similar view was endorsed by a reviewer in «Poetry Wales» who lamented the lack of an identifiably «Indian» element in English poetry in India, so unlike the robust patois of Caribbean poetry. These are not isolated instances; they are part of a «not-quite- Indian enough» chorus that has been around quite a long while. The trope of the simpering slavishly mimicking Peter Sellers brand of Western Oriental Gentleman reinvents itself in all these arguments. It will evidently take time for a certain kind of Western reader to accept that «the literatures of the world are not», as Adil Jussawalla puts it (in his introduction to *New Writing in India*), «colonies in his empire of taste».

I believe it is important to periodically reassert one's resistance to this quest for the «identifiably Indian» – a quest that tells us more about the seeker than the sought. Underlying it, clearly, is another guise of colonialism, based on the premise that there is a core Indianness that can and should be identified, labelled, itemised and brandished like a visa (to what might seem like Destination Literary Paradise but is actually a literary ghetto). Not so very different, after all, from the fundamentalists back home who are forever devising Procrustean means to arrive at unitary cultural identities.

What this kind of criticism ends up doing frequently is to reduce the role of the Indian artist to that of a vendor of exotica, «an alterity-manufacturing machine ». Will roughening our cadences and splitting our infinitives establish our distance from our colonial history? Do we still secretly believe that we must write about earthquakes in Bhuj, wars in Kargil, yogis in the Himalayas and pot-bellied children on pavements to prove our credentials as authentic Indians? Do we have to arrive at a cleverly packaged Orientalist formula to be artistically kosher, to prove that we belong? Are we in fact back to the stage of having to prove that English is our language? That we have the right to speak it the way we want? That each one of us – whether our idioms are mandarin or demotic – are as much part of the same bhel-puri that typifies the complexity of the Indian cultural experience?

I remember a conversation a couple of years ago with a group of Germans interested in finding out about «cutting edge» work in the Indian arts. I realised then all over again just how vexed this whole business of Indianness actually is. I also realised just how long it would take an outsider to any culture to understand the complex negotiations that its people make with their cultural inheritance. For what might seem boldly transgressive to the outside eye could well be a shallow or derivative artistic endeavour within a certain context. Likewise, what may seem conservative to the outside observer may well represent a significant moment in a particular milieu.

A Hindi film in a grittily realist mode, for instance, is likely to be regarded as far more audacious in India than the flamboyant kitschy musical film that the West now regards as bold Bollywood pastiche. Why, given the complexity of the Indian cultural scene, we know that a Gujarati playwright writing a social realist play is clearly exercising a choice quite different from a Marathi playwright doing the same. An Indian poet in English employing an idiom that seems a trifle formal or self-conscious to a Western reader may actually be negotiating her way around the eroded linguistic terrain of the popular media and political propaganda. She may also be trying to walk that perennially challenging tightrope between what Adrienne Rich calls the «non- eferential» and the «paraphrasable».

In his deeply insightful introduction to his book, *Lives of the Poets*, publisher and writer Michael Schmidt says that poetry is an art that flourishes when language itself is interrogated. And one may add that there's no telling how many conceivable ways there might be of interrogating language. Schmidt also says that «the greatest reader in the world has a primary task: to set a poem free». For this to be accomplished, he says, «the reader must hear it fully». To hear a poem fully, of course, one has to listen to the poem itself, not to some pat mantras and preconceived notions about poetic practice that one applies routinely to every work one encounters.

If becoming an artist is a process of growing into oneself, then there is, of course, never a question of arriving. As a writer, I believe finding my voice is part of a journey of endlessly deferred discovery. Yes, I do hope that in the process my voice does get more honest, more supple, more creative, more «me».

And in this deeper quest for authenticity – of a very different kind from the kind discussed earlier – I’ve always felt empowered by Borges’ remark in his Harvard Lectures. None of us need feel anxious about trying to be contemporary, he assures us, because none of us has yet figured out the magic formula of living in the past or the future. And applying the same logic to cultural identity, I’ve decided Indianness is one of those things I needn’t worry about. I simply am – whether I like it or not – as Indian as they come.

HOWARD A. FERGUS, *Volcano Song. Montserrat: Poems of an Island in Agony*, Illustrations by Chadd Cumberbatch, London and Oxford, Macmillan 2000, pp. 87, £ 7.95.

Montserrat è un’isola con un trauma. Parte delle Leeward Islands, a sud est di Puerto Rico nel Mar dei Caraibi, è di origine vulcanica. Il 18 luglio del 1995, Soufrière Hills, inattivo da 400 anni, si risvegliò e cominciò una serie di eruzioni che hanno segnato la biografia, la storia, e la mitologia dell’isola per sempre.

Tutto quello che si può raccontare di Montserrat si divide in un «prima» e in un «dopo». Prima del 1995, l’economia si basava sul turismo e sull’esportazione di componenti elettroniche e dei prodotti agricoli ceduti dal terreno allora coltivabile dei 100 kmq dell’isola. Prima del 1995 la popolazione ammontava a 12.000 abitanti, due terzi dei quali sono fuggiti dall’isola, se sfuggiti alla distruzione. Dal 1998 qualcuno ha cominciato a tornare, ma la mancanza di case e di terra coltivabile frena tuttora questa tendenza. La «step mother England», come la chiama Fergus nella poesia *Relocation*, ha stanziato 123 milioni di sterline per la ricostruzione dell’economia del suo minuscolo territorio di oltremare, ma è previsto che metà dell’isola resterà inabitabile per un altro decennio.

In realtà, le prospettive future dipendono dalle intenzioni del suo *soufrière*, che Fergus, dando voce a un sentimento (e risentimento) collettivo, personifica nel libro e apostrofa direttamente. Nel giugno del 1997 un’eruzione catastrofica fece chiudere porti e aeroporti, aggiungendo rovina alla rovina. Due mesi dopo Fergus scriveva *Volcano Fallout*, una poesia sulla cenere vulcanica, nella quale paragona il corpo malato della «politricks» dell’isola (un termine creolo, che combina la parola *politics* con la parola *tricks*, alludendo satiricamente ai trucchi e alla corruzione dei politici) alla cattiva digestione e ai conati di vomito del suo vulcano: «Fallout is the nature of the volcano; / rich with gas it burps and vomits / to relieve congested innards / spreading waste too big for pits / to bury; Montserrat soufriere / has the record for cholera and fallout; / it pollutes politricks, and party / tongue and teeth fallout».

È evidente come uno dei segni del trauma dell’isola sia il tono predominante della sua letteratura. La poesia di Fergus è dominata dalla nota della recriminazione e del sarcasmo nei confronti di una natura matrigna quanto la madre patria. La si potrebbe

definire una «letteratura del lamento». La distanza dagli eventi che la provocano è ancora troppo breve. In *Happy Birthday Mr. Volcano* – datata 18 luglio 1997, a pochi giorni di distanza dal suo stesso compleanno – Fergus apostrofa di nuovo, con ironia, Soufrière Hills, e gli dice che è troppo presto per cantare «Happy Birthday» insieme, perché: «I still have memories / of the dead in June to bury; we are one family». In un'altra poesia, che cita ancora l'eruzione del giugno del '97, definendola la «Guerra di Giugno» del «tiranno amico», che ha malamente «arrostito» i corpi di quella famiglia, l'amarezza di Fergus emerge ancora più incontrollata e sottolineata dalle rime finali e interne: «and please / Mr. Volcano cease your indecision / better death than torture and derision».

La tortura sta nel fatto che la vita degli abitanti di Montserrat è scandita dai capricci del vulcano e dal fatto che l'imprevedibilità delle sue intenzioni colora di ansia i loro gesti quotidiani. Il libro, con le sue accurate annotazioni delle date di composizione dei testi, diventa un diario poetico dell'attività di Soufrière Hills, e si apre infatti con *Eruption*, datata «August 1995» e scandita dall'anafora «Here in the valley», che apre le prime tre quartine e chiude la quarta e ultima, sigillando il componimento in una cadenza di preghiera. È chiara l'allusione alla Valle di lacrime, che Fergus però, nella sua rivisitazione del linguaggio religioso che utilizza, ribattezza «valley of fear», dando voce così a uno stato d'animo comune tra gli abitanti dell'isola (*Christmas with Soufrière*).

Volcano Song è anche una cronaca poetica della storia di Montserrat, ed è forse la sua caratteristica di eterno ripetersi della sofferenza che lega così saldamente la natura alla politica, per Fergus come per Edward Archie Markham, l'altro, più grande poeta dell'isola. All'altra piaga di Montserrat, che ha dato luogo alla «disaster literature», Markham ha dedicato gli *Hugo Poems*. Hugo è il nome dell'uragano più tremendo della storia di Montserrat, che distrusse l'isola il 15 settembre del 1989. Nel gioco di parole di Fergus, è un Caino che corre disseminando il terrore: «terror/travelling like hurry Cain» (*At Tar River*).

È forse proprio a causa delle sue caratteristiche geografiche – la sua origine vulcanica e la sua collocazione in una delle maggiori «hurricane belts» – che la storia di Montserrat si presta facilmente a essere descritta attraverso la cronologia e cantata in cronache e diari poetici. Il commento satirico sugli eventi contemporanei, d'altra parte, cantato in un ritmo sincopato, è tipico del calypso, una forma musicale originaria della cultura caraibica, che ne ha contaminato la poesia. In *Letter from Jamaica*, inserti di pura oralità si mescolano allo Standard English per imitare un ritmo musicale, con effetto satirico: «students / the elite, turn up the heat / the monotonous beat, yuh head in yuh feet». L'invenzione linguistica prova ancora una volta di essere spontanea per la letteratura dei Caraibi, sempre a cavallo tra più idiomi e culture: «a riot of rejoycing and / a new reggae dance on the road to France». L'immagine della resistenza agli ostacoli naturali è di nuovo veicolo dell'espressione della resistenza a quelli politici: «Ash in her eye, democracy too put on a mask / one man many votes and Jamaica quakes / on the edge of eruption».

Howard Fergus, in effetti, è anche un uomo politico e uno storico che da sempre si distingue per il suo servizio alla comunità di Montserrat. Le parti della sua personalità – quella dell'uomo pubblico e quella del poeta – entrambe forti del suo impegno

civile, sembrano formare un'unità ovvia, coesa. Esempio di questo istinto a significare in forme poetiche il proprio senso di essere civico è la poesia *Form*, con cui si apre la seconda sezione del libro, intitolata «Occasional Poems», in controcanto alla prima, che è concepita come un unico *Volcano Song*, un poemetto dedicato a Soufrière Hills: «Form demands obeying rules / By strict pentameter pent / Rebellion comes more naturally / In sync with native bent // So I will write a riot / Unfenced with metric rods / My thoughts must flow tumultuously / Green peas that split the pod // I'll hum if tuneful rhythms come / Naturally on foot / But if feelings get the upper hand / My lines are free to shout». Una delle più strutturate in una forma chiusa e in un tessuto sonoro, la poesia è al tempo stesso un manifesto poetico e politico, anzi, è una dichiarazione di intenti che vuole legare l'espressione poetica alle scelte politiche. La forma – l'ordine dettato dalla norma – è così posta in relazione dinamica e feconda con la ribellione – il ritmo sincopato dettato dalle origini native. La libertà di pensiero si esprimerà nella pentapodia che rispetta il ritmo naturale dell'eloquio, all'interno del quale i sentimenti saranno sempre pronti a urlare e a sottoscrivere la sommossa.

È lo specchio fedele dello stile di Fergus in *Volcano Song*: il ritmo procede sulla base di un metro tradizionale di cui ha assorbito la cadenza ma di cui serra e accelera i battiti sotto la spinta dell'intenzione satirica, che si appoggia agli accenti e alle espressioni del *Creole English*; la rima si gioca lungo tutto il verso ed è rafforzata in posizione finale nelle stesse occasioni. Il repertorio degli espedienti tecnici dell'arte poetica, delle figure di significato e di quelle di suono, è utilizzato nella sua interezza e vivacizzato dagli usi ludici e satirici della tradizione locale – mai, però, per un puro fine estetico e sempre al servizio di un imperativo morale, e sociale, a volte forse troppo intransigente.

(Paola Loreto)

INGRID DE KOK, **Terrestrial Things**, South Africa, Kwela/Snailpress 2002, pp. 64, \$ 7.95.

Quella di Ingrid de Kok (Johannesburg 1951) è certamente una delle voci poetiche più significative dal Sudafrica contemporaneo. Le sue tre esili ma autorevoli raccolte le hanno ritagliato uno spazio importante nella produzione poetica del suo paese. I toni smorzati, l'assenza di retorica e di sentimentalismo, l'economia del verso, sono caratteri palesati fin dalla sua prima raccolta *Familiar Ground*, pubblicata nel 1988 al ritorno da un lungo soggiorno in Canada, una raccolta dominata dalle note dell'esilio e dell'alienazione e dal tentativo di rinegoziare un rapporto con la sua terra. Con la seconda raccolta, *Transfer*, del 1997, Ingrid de Kok sembra trovare una sua voce più sicura per dire il dolore pubblico del paese, alle prese col difficile passaggio dall'apartheid e con la sua eredità. E proprio su questo ritorna la terza raccolta, *Terrestrial Things*, apparsa nel 2002. La ripresa del titolo da una poesia di Thomas Hardy, protagonista il canto inopinato di un tordo, annuncio di una «blessed hope» ancora sconosciuta al poeta, parrebbe anche nelle poesie di de Kok salutare la

possibilità della speranza, una speranza difficile da coltivare, ma su cui tutto deve in qualche modo misurarsi. Ne è evidenza la voce stessa del poeta, in lotta perenne con le parole e il linguaggio della poesia, specialmente in momenti difficili della storia del suo paese e in presenza di storie che «rifiutano di essere narrate». L'illustrazione di copertina, opera di Jane Alexander, raffigura uno strano umanoide animalesco, che per quanto sconcertante e improbabile sembra affermare la propria esistenza come creatura della terra, chiedere di essere compreso allo stesso modo delle altre «cose terrestri» che esistono o accadono. Mi pare che in questa direzione possano interpretarsi il titolo e il senso della raccolta.

Terrestrial Things, pur nella segmentazione delle parti è sostanziato da unità di toni e di motivi ispiratori. Le quattro sezioni che la compongono – le impressioni di un soggiorno italiano, i ricordi dell'infanzia e i legami familiari, il dolore per le vittime dell'apartheid e quelle dell'aids – hanno risonanze interne e tonalità ricorrenti che le conferiscono un forte senso di coesione. Così alle due poesie di apertura, dedicate agli uccelli in quanto vittime inermi della violenza umana, uccisi ancora giovanissimi per cieco divertimento: «their bodies mostly too small to eat / though large enough / to spasm in the sky / before they fall», fa da contrappunto la sequenza finale di poesie «Freight» protagonisti i bambini, orfani e vittime incolpevoli dell'aids. Il tema della vittima, l'empatia e il dolore nei confronti di chi subisce violenza, collegano queste poesie alla seconda sezione, quella emotivamente più forte dell'intera raccolta, in cui personaggi e rituali della Commissione per la verità e la riconciliazione (TRC) trovano una forma espressiva allo stesso tempo distaccata e compassionevole. Scorrono in versi di straordinaria efficacia e precisione nella loro concisione, non solo i protagonisti della TRC, le vittime e i loro inarticolati balbettii, le madri e i padri, che raccontano ancora attoniti dal dolore le violenze subite, ma anche i tecnici, i trascrittori, gli interpreti. Ma soprattutto la rappresentabilità del dolore che sembra muovere i versi di Ingrid de Kok, la possibilità di immaginare mondi, parole, vocali, consonanti e «verbs that move mountains», e che le fa domandare: «But how to transcribe silence from tape? / Is weeping a pause or a word?».

E poi, ancora, il tema, così caro all'autrice, dell'uso dei ricordi, in particolare la memoria familiare e l'infanzia che qui produce alcuni dei versi migliori della raccolta. Come sottrarre i propri ricordi dalla storia ufficiale del paese e riconciliarsi con un paesaggio amato che pure reca i segni della violenza subita. Come organizzare i ricordi: «Gather it all together at once / in an instant, into the grip of one hand: / people, places, shapes, weather, times, / then drop like pick-up sticks on stone, / observe intersections, scry the mirror / of the forgotten, read the bones». Un tema che per quanto evocativo immagini private non resta mai confinato all'occasione e alla nota individualistica ma che è capace di aprirsi inaspettato a una riflessione più ampia, fino a includere un territorio che non è più solo personale: immagini domestiche, casalinghe e realistiche si alternano alla riflessione su un paese, uno spazio e un paesaggio segnati da una dimensione politica non facilmente eliminabile. E tutto questo all'insegna di una grande varietà metrica, dove i versi sembrano dominati da un ritmo veloce, incalzante, dalla forza di immagini semplici, da un'economia espressiva che è forse la cifra più singolare della poesia di Ingrid de

(Paola Splendore)

SUJATA BHATT, **A Colour for Solitude**, Manchester, Carcanet 2002, pp. 112, £ 12.95.

A Colour for Solitude è il titolo della sesta raccolta di poesie della poetessa indoinglese Sujata Bhatt. Il volume raccoglie testi poetici che si ispirano alle opere della pittrice tedesca Paula Modersohn-Becker, alle sculture dell'artista Clara Westhoff (scultrice tedesca moglie del poeta Rainer Maria Rilke), all'amicizia tra le due donne e al loro rapporto con Rilke stesso. Muovendosi nella vita artistica e privata della Becker la Bhatt rilegge poeticamente i suoi autoritratti, conferendo loro un significato intimo e personale per ridare vita e voce, attraverso le poesie, alla figura e all'opera dell'artista. Ciò che è interessante rilevare è il legame esistente tra un particolare ramo dell'arte, ovvero quello figurativo, contraddistinto da attività quali la pittura e la scultura e la creazione poetica. Sujata Bhatt riesce nelle sue poesie a creare un legame indissolubile tra le due sfere espressive, tra parola e creazione visuale, tra testo scritto e forma plastica, riportandole entrambe a una comune espressione di creatività umana. È come se la poetessa volesse restituire con le sue poesie e attraverso la forza della parola, qualcosa di plastico, di materialmente visibile, trasportando quindi il fare poesia da un ambito puramente letterario a uno figurativo in senso lato.

La pittrice Paula Modersohn Becker nacque a Dresda nel 1876 e fu una delle più avanzate artiste tedesche di quell'epoca. La sua popolarità si manifestò solamente dopo la morte, avvenuta precocemente all'età di 31 anni a causa di una embolia post-parto. La Becker fu una delle principali innovatrici dell'espressionismo e fu anche la prima artista tedesca ad aver assorbito le influenze del modernismo francese. L'artista però, ad un certo punto, si allontanò da tale tendenza e la sua arte si esprime in umili immagini rurali e contadine. Educata a Berlino, la Becker si trasferì poi nella colonia artistica di Worpswede, località della Bassa Sassonia poco lontana da Brema, i cui pittori, che avevano per lo più studiato all'Accademia d'arte, predicavano un ritorno alla natura come antidoto contro gli orrori dell'industrializzazione urbana e si opponevano agli accademismi imperanti in quel tempo.

L'occasione in cui la Bhatt si avvicina alla Becker, descritta nell'introduzione al volume, è la prima visita della poetessa alla Kunsthalle di Brema, quando ancora non conosceva niente della pittrice, né l'importanza dell'opera, né i dettagli della sua vicenda biografica. Ne conosceva solo il nome attraverso la poesia di Rilke, *Requiem für eine Freundin*, scritta in occasione della morte di lei. La Bhatt infatti, in precedenza, aveva già letto le poesie di Rilke, i suoi diari e lettere ed era venuta pertanto a conoscenza sia della figura della Becker, sia di quella della Westhoff, scrivendo già nel 1979 una poesia ispirata proprio dalla figura della Westhoff stessa. Una volta tornata negli Stati Uniti la Bhatt scrive la sua prima poesia *Was it the Blue Irises?*, inizialmente pubblicata in *Brunizem*, e ispirata appunto dalle emozioni che

un dipinto della Becker aveva provocato in lei. Nel 1994 la Bhatt compone una seconda poesia dedicata alla Modersohn Becker, dal titolo *Self-Portrait on My Fifth Wedding Anniversary*, inizialmente contenuta in *The Stinking Rose* e ispirata da un autoritratto della pittrice durante la sua gravidanza dal titolo *Self-Portrait on Her Sixth Wedding Anniversary* conservato al museo di Boettcherstrasse di Brema: «How would I look / if I were pregnant? / Like this? My nipples, still so pale / would also turn to amber». La fisicità e la carnalità emergono come caratteristiche importanti di entrambi i tipi d'arte, sia quella figurativa della Becker sia quella poetica della Bhatt. Quella della Bhatt è una fisicità sensuale e passionale, quasi a rivendicare e a sancire la sacralità del corpo come segno della sua materialità e mezzo attraverso cui si mostra e si pone verso il mondo circostante. La fisicità della pittrice invece ha come intento l'attribuzione di valori più profondi al nudo femminile e si accomuna con la lotta contro l'invisibilità trasportata appunto alla donna artista incompresa dalla società che la circonda. Il fatto che la Bhatt si rispecchi nelle opere della Becker, che ne condivide i significati e che li trasformi in parola nelle sue poesie, rappresenta un'ulteriore rivendicazione del ruolo e della figura femminile, che acquistano valore più profondo dal superamento dei confini tra le forme d'arte.

La Bhatt si sente più vicina alla Becker anche per il fatto di trovarsi a vivere negli stessi luoghi, come Brema, un tempo frequentati e familiari alla pittrice e ora appartenenti alla vita della poetessa. La Bhatt inoltre ha avuto modo di conoscere persone direttamente legate alla Becker e ciò, unito alle sue frequenti visite a Worpswede, alla sua conoscenza ora diretta del paesaggio della Germania, del clima, della lingua e della musica tedesca hanno sicuramente influenzato la sua percezione delle opere della Becker e hanno preparato il terreno per le sue poesie. Nel momento in cui la Bhatt si trova a vivere nella realtà tedesca, anche la lingua tedesca acquista un significato nuovo, diventa per lei piano piano familiare, vista anche attraverso la figura della figlia, che recita a memoria le poesie di Rilke. Allo stesso tempo il punto di vista della poetessa rimane quello di una outsider, di un'apolide che osserva e interpreta l'arte occidentale con occhi di chi occidentale non è. Attraverso la Becker, la Bhatt cerca quindi di entrare in un mondo a lei alieno, di capirlo, assorbirlo e farlo proprio; contemporaneamente, attraverso quel mondo a lei alieno, ma di cui si trova a fare parte, la Bhatt cerca di capire la Becker, come artista ma soprattutto come donna.

L'aspetto nostalgico dell'amore tra Paula Becker e Rainer Maria Rilke, la loro incapacità di dimenticarsi e di lasciarsi andare l'uno dall'altro, è paragonabile al sentimento di nostalgia che chi, apolide come la Bhatt, sente verso il suo paese di origine. L'India infatti è una presenza costante nell'opera della poetessa, come anche in quella di altre poetesse indiane emigrate in Europa o negli Stati Uniti, una patria amata e vissuta come un legame indissolubile, ma abbandonata. «Of course I know / Your eyes are blue – / So blue that I almost married you – / So blue, so heroic, / It still hurts / To stare you down».

La raccolta, così come la maggior parte delle poesie della Bhatt, è caratterizzata da uno stile fluido, leggero, ricco di ripetizioni, assonanze, rime: «she has a cat's face, / almost – a cat's eyes – bluish grey / Siamese grey, slate grey, steel grey – ». Ci sono profumi resi forti e intensi di fiori, di frutti, ci sono colori accesi e lussureggianti.

Tutto ciò crea un'atmosfera intima, sensuale, resa più viva dalla brillantezza dei colori e dei profumi, che fungono anche da strumento per sondare gli angoli bui della personalità della Becker, il suo io più intimo e profondo non privo di tensioni e inquietezza.

(Francesca Zanisi)

REETIKA VAZIRANI, **World Hotel**, Port Townsend, WA, Copper Canyon Press 2002, pp. 121, \$ 14.00.

This is Reetika Vazirani's second book of poems. She was born in India and raised in Maryland.

«I am your mother. Invent me» says the mother, Maya, to her daughter. And the daughter does. She culls memories not her own, seeking to resurrect, relive and record her mother's childhood in India and her teens in Maryland, her early married life in U.S., return to India, and a re-return to U.S. The narrative is chronological, and plays like a musical interlude, with soft strings and poignant pauses.

Born in 1937, Maya is the daughter of an army officer, and is educated at a boarding school in Mussoorie by teachers born in England. She remembers the barracks outside Lucknow, and being told about the island from where other officers came: «And when I said island, it was a mint leaf on my tongue, almond slice, a moon with its thin rays on the windowpane ». At about age nine, her mother leaves her father. Brother Ved and she «are stick people forever /climbing up the brown hill». They come to Washington D.C., and get a stepmother.

Many of the memories are common to the Diaspora. There is the British accent of mission schools, colloquialisms and rhymes typical of the 1960s: «Wish for me, I wish for you, ship's in, we have to run.» There is the Indian mindset of new immigrants: father's mind converts all price tags into rupees, so that «When I bought my first lipstick / it was as if I bought a cow in India».

William Stratford appears in her life, and with it the wish to be white: «I am nineteen years [...] and I'm left churning *if I were* / But I kept hearing us laugh *were white* as I dreamt».

Back in India, there are friends and visits to palaces and to the Taj, where Maya can only view Mumtaz Mahal with pity, imagining her dressing like her handmaid so she could sneak away to the bazaar and buy beads. Then marriage to Kiran, and two daughters; then a single poem about an extra marital affair that is intriguing in its mystery, but also somewhat disturbing in that he seems rather cavalier. «He asked would you, and I said I would» and after the one-week stand, he goes away. I suppose one should see it as an act of self affirmation. She had always seen herself as dark and small and married to a dark talent from a small world because of «The parent who. The British voices who. I became those who bent me. I am dark and small». This act liberates her in some way.

Then there are servants who domineer and cheat her, and the runaround at Kiran's workplace, «for those who studied abroad nowhere to go». So back to the United

States, a familiar ending for those of us who left India a second time, in search of job satisfaction.

I have dwelt long on the first part, because it is closer to me. The second part is the daughter's story, «It's me, I'm not home». The lilting syllables of the first part are replaced by a kaleidoscope of harsher tempo, shorter words, references to fast cars and designer clothes, series of lovers, the whole kit and kaboodle of living in this «young country»: «through orange portals lit tunnels / over bridges Brooklyn Golden Gate / weather be bright wheels turn yes / pack lightly we move so fast».

(Uma Parameswaran)

Mentre andiamo in stampa apprendiamo la notizia della prematura morte di Reetika Vazirani, avvenuta il 16 luglio scorso in circostanze tragiche. Ricorderemo sempre la sua solare presenza a Romapoesia 2000 e la sua dolce e bella umanità.

(Andrea Sirotti)