

# Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

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

Orlando Furioso, XIV, 65.



# IL TOLOMEO

2

Le Nuove Letterature, Articoli,  
Recensioni e Inediti

Direttore: **Giulio Marra**

Vicedirettori: **Francesca Romana Paci**  
**Armando Pajalich**

## Redazione

*Franca Bernabei*  
*Paolo Bertinetti*  
*Paola Bottalla*  
*Carla Comellini*  
*Carla de Petris*  
*Anne de Vaucher*  
*Giovanni Dotoli*  
*Alberta Fabris Grube*  
*Stephen Gray*  
*Bernard Hickey*  
*Alberto Manguel*  
*Giulio Marra*  
*Francesca Romana Paci*  
*Armando Pajalich*  
*Peter Quartermaine*  
*Caterina Ricciardi*  
*Alfredo Rizzardi*

## Segretario di Redazione

Shaul Bassi  
Elaborazione Internet: Luisella Romeo  
<http://www.unive.it/~tolomeo>.

## Hanno collaborato

Silvia Albertazzi  
Isadora Angelini  
Costanza Azzi  
Donatella Abbate Badin  
Rosangela Barone  
Shaul Bassi  
Franca Bernabei  
Paolo Bertinetti  
Paola Bottalla  
Roberta Buffi  
Barry Callaghan  
Melita Cataldi  
Roberta Cimarosti  
Carla Comellini  
Renzo S. Crivelli  
Mildred Cullivan  
Carla de Petris

Anne de Vaucher  
Christiane Dollo  
Giovanni Dotoli  
Dennis Duffy  
Alberta Fabris Grube  
Fiorenzo Fantaccini  
Marco Fazzini  
David Fennario  
Leonard Ferrucci  
Laura Forconi Ferri  
Timothy Findley  
Daniela Fortezza  
Alessandro Gebbia  
Branko Gorjup  
Stephen Gray  
Josephine Griffin  
Claudia Gualtieri  
Harry Heseltine  
Bernard Hickey  
Brendan Kennelly  
Maria Luisa Longo  
Alberto Manguel  
Giulio Marra  
Paola Galli Mastrodonato  
Christine Matzke  
John McCourt  
Giorgio Miglior  
Gaston Miron  
Susi Moro  
Daniela Notaristefano  
Annalisa Oboe  
Cormac Ó Cuilleánáin  
Francesca Romana Paci  
Armando Pajalich  
Mauro Pala  
Dominique Paravel  
Nadia Pasqual  
Laura Pelaschiar  
Gemma Persico  
Carla de Petris  
Monica Pozzi  
Paola Puccini

James Crerar Reaney  
Daniela Renosto  
Caterina Ricciardi  
Antonella Riem Natale  
Alfredo Rizzardi  
Licia Rizzatti  
Maria Cristina Savioli  
Annarosa Scrittori  
Giuseppe Serpillo  
Maria Anita Stefanelli  
Itala Vivan  
Isabella Maria Zoppi

Per informazioni: Giulio Marra, Dip. Studi  
Linguistici e Letterari, Zattere, Dorsoduro  
1405, 30122 Venezia; e-mail:  
marra@unive.it; Abbonamenti: EBSCO  
worldwide, Seram srl, Casella postale 2234,  
10100 Torino. Tel. 011-2480870. Fax: 011-  
2482916.

Edizioni **Supernova**. Si ringrazia per la  
copertina Giovanni Di Stefano

Stampato con il contributo del 60%, ricerca  
dipartimentale.



# INDICE

Gaston Miron, *L'Octobre*  
Ricordo di Gaston Miron

## Inediti

David Fennario, *Joe Beef: Irish immigrants in my theatre*, p.5  
James Crerar Reaney, *Poems*, p.7  
Brendan Kennelly, *A Poem*, p.8  
Barry Callaghan, *W.W. E. Ross: The Loneliness of the Long distance Rower*, p.8  
Timothy Findley, *Pull Down Thy Vanity. Reflections on Ezra Pound*, p.11

## Prospettive Critiche

*The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English* (Bernard Hickey), p.16  
*The Canadian Vision*, (Leonard Ferrucci), p.18  
*Création et Créativité dans les Littératures Francophones* (Maria Luisa Longo), p.19  
Tobias Döring, Uwe Schaefer, and Mark Stein (eds), *Can "The Subaltern" Be Read?: The Role of the Critic in Postcolonial Studies*, ACOLIT, Special Issue No. 2 (Christine Matzke), p.21  
Paola Galli Mastrodonato (a cura di), *Ai Confini dell'Impero. Le Letterature Emergenti* (Daniela Fortezza), p.23  
Paola Galli Mastrodonato (a cura di), *Ai Confini dell'Impero. Le Letterature Emergenti* (Nadia Pasqual), p.24  
Claudio Gorlier, Isabella Maria Zoppi, (ed) *Cross-Cultural Voices. Investigations into the Post-Colonial* (Shaul Bassi), p.26  
Claudia Gualtieri, *Le nuove Lingue Inglesi: le storie, le culture e il problema della rappresentatività*, p.27  
Eleonora Rao, *Strategies for Identity: The Fiction of Margaret Atwood* (Maria Luisa Longo), p.32  
Da 'Weltliteratur' a 'World Literature': dalla crisi della comparatistica alla letteratura postcoloniale (Mauro Pala), p.33

## Recensioni

### Africa

Zaynab, Alkali, *The Stillborn* (Maria Cristina Savioli), p.37  
Elleke Boehmer, *An Immaculate Figure* (Claudia Gualtieri), p.38  
André Brink, *La polvere dei sogni* (Itala Vivan), p.40

Driss Chraïbi, *L'ispettore Ali al Trinity College* (Francesca Romana Paci), p.41  
Nuruddin Farah, *Variazioni sul tema di una dittatura africana*, (Annalisa Oboe), p.42

*Giovanni Jacopo Meditates (on the High-IQ Haiku)*, translated by Douglas Livingstone; *Carapace (a poetry magazine): A Memorial Issue for Douglas Livingstone*; Walter Saunders, *For Douglas Livingstone: a reminiscence* (Marco Fazzini), p.45  
Sol Plaatjie, *Selected Writings*, (Stephen Gray), p.46  
*Il postcoloniale rivisita il coloniale nella recente letteratura sudafricana* (Carla Comellini), p.46  
Segnalazioni, p.50

### Australia

*An Australian Muster* (Harry Heseltine), p.52  
Sara Dowse, *Digging* (Roberta Buffi), p.53  
Robert Manne, *The Culture of Forgetting: Helen Demidenko and the Holocaust* (Paola Bottalla), p.54  
Dorothy Porter, *The Monkey's Mask* (Paola Galli Mastrodonato), p.54

### Canada

Branko Gorjup (a cura di), *Altre Terre* (Costanza Azzi), p.57  
Margaret Atwood, *Story in the Mirror: A reading of Atwood's Alias Grace* (Alberto Manguel), p.58  
Lide Bissonnette, *Chose Crues* (Dominique Paravel), p.59  
Marie-Claire Blais, *Soifs* (Anne De Vaucher), p.59  
Patrick Cady, *Cinq arpents de lecture* (Dominique Paravel), p.60  
Barry Callaghan, *A Kiss is Still a Kiss* (Branko Gorjup), p.60  
Sally Clark, *Life Without Instruction* (Giulio Marra), p.61  
Austin Clarke, *There are no elders* (Gemma Persico), p.61  
Timothy Findley, *The Trials of Ezra Pound* (Maria Cristina Savioli), p.63  
Timothy Findley, *The Stillborn Lover; The Piano' Man's Daughter; You Went Away* (Maria Cristina Savioli), p.64  
David French, *Silver Dagger* (Giulio Marra), p.66  
Katherine Govier, *Angel Walk* (Annarosa Scrittore), p.66  
Wendy Lill, *All Fall Down* (Giulio Marra), p.67  
Margaret Hollingsworth, *Numbrains* (Maria Anita Stefanelli), p.67

Michael Ignatieff, *The Russian Album* (Daniela Notaristefano), p.68  
Lawrence Jeffery, *Who Look in Stove. and the Edgar Christian Diary* (Giulio Marra), p.69  
Janice Kulyk Keefer, *The Green Library* (Branko Gorjup), p.69  
Janice Kulyk Keefer, *The Green Library* (Francesca Romana Paci), p.70  
Thomas King, *Medecine River, Green Grass, Running Water* (Gemma Persico), p.72  
Micheline La France, *Le visage d'Antoine Riviere* (Christiane Dollo), p.73  
Sky Lee, *Disappearing Moon Cafe, The Jade Peony* (Gemma Persico), p.74  
Bryden MacDonald, *Whale Riding Weather; The Weekend Healer* (Giulio Marra), p.76  
Alberto Manguel, *A History of Reading* (Alberta Fabris Grube), p.76  
*Miscellanées en honneur de Gilles Marcotte* (Paola Puccini), p.77  
Yann Martel, *Self* (Francesca Romana Paci), p.78  
Anne Michaels, *Fugitive Pieces* (Giorgio Miglior), p.79  
Anne Michaels, *Fugitive Pieces* (Francesca Romana Paci), p.79  
Anne Michaels, *Fugitive Pieces* (Caterina Ricciardi), p.82  
Alice Munro, *Selected Stories* (Dennis Duffy), p.83  
Alice Munro, *The Love of a Good Woman* (Laura Forconi Ferri), p.85  
Corrado Paina, *Di corsa* (Alessandro Gebbia), p.86  
Morris Panych, *Other Schools of Thought* (Giulio Marra), p.86  
Liana Nissim, Caterina Ricciardi (a cura di), *Parole sull'acqua. Poesie dal Canada Anglofono e Francofono* (Marco Fazzini), p.87  
Guy Poirier, *Montréal et Vancouver* (Susi Moro), p.87  
Monique Proulx, *Aurores montréalaises* (Anne De Vaucher), p.88  
James Reaney, *The Box Social and Other Stories* (Branko Gorjup), p.89  
John Ralston Saul, *The Unconscious Civilization* (Francesca Romana Paci), p.89  
*Joe Rosenblatt poeta e artista* (Alfredo Rizzardi), p.92  
George Szanto, *Under the Volcano: Canadian-Mexican Fiction* (Paola Galli Mastrodonato), p.93  
Teatro canadese: *The Penguin Book of Modern Canadian Drama; The CTR Anthology; Canadian Drama; Major Plays of the Canadian Theatre; Modern Canadian Plays; Twenty Years at Play; A New Play Centre Anthology; Six Canadian*



*Plays; Cues and Entrances; Boneman. An Anthology of Canadian Plays; Instant Applause. 26 Very Short Complete Plays* (Giulio Marra), p.94  
Segnalazioni, p.99

### **Caraibi**

David Dabydeen, *The Counting House* (Roberta Cimarosti), p. 101  
Lorna Goodison, *To Us, All Flowers Are Roses* (Isabella Maria Zoppi), p.101  
Wilson Harris, *Jonestown* (Monica Pozzi), p.103  
Jamaica Kincaid, *The Autobiography of my Mother* (Franca Bernabei), p.104  
Grace Nichols, *Sunris* (Roberta Cimarosti), p.107  
Caryl Phillips, *Crossing the River* (Paolo Bertinetti), p.107  
Patricia Powell, *A Small Gathering of Bones* (Paolo Bertinetti), p.108  
Madison Smart Bell, *All Souls Rising* (Stephen Gray), p.108  
*Conversations With Derek Walcott* (Isabella Maria Zoppi), p.109

### **India**

Shashi Deshpande, *A Matter of Time* (Alberta Fabris Grube), p.111  
Amitav Ghosh, *Linea del Fuoco* (Alberta Fabris Grube), p.112  
Amitav Ghosh, *Il cromosoma Calcutta* (Silvia Albertazzi), p.113  
Rohinton Mistry, *A Fine Balance* (Alessandro Gebbia), p.114  
Rohinton Mistry, *A Fine Balance* (Alberta Fabris Grube), p.114  
A. K. Ramanujan, *The Collected Poems of A. K. Ramanujan* (Shaul Bassi), p.117  
Michelguglielmo Torri, *Nazionalismo Indiano e nazionalismo musulmano in India nell'età coloniale*, in *Dietro la bandiera: Emancipazioni coloniali, identità nazionali, nazionalismi nell'età contemporanea* (Paola Galli Mastrodonato), p.118

### **Irlanda**

Anon., *La Grande Razzia* (Josephine Griffin), p.121  
John Banville, *La notte di Keplero; La Spiegazione dei Fatti; Athena* (Fiorenzo Fantaccini), p.121  
Melita Cataldi, (a cura di), *Yeats e l'autobiografismo* (Giuseppe Serpillo), p.122  
Renzo S. Crivelli, *James Joyce, itinerari triestini* (Carla de Petris), p.123  
Gerald Dawe, Jonathan Williams,

(eds), *Krino 86-96, An Anthology of Modern Irish Writing* (Francesca Romana Paci), p.124

Seamus Deane, *Reading in the Dar;*  
Roddy Doyle, *The Woman who Walked into Doors* (Carla de Petris), p.125  
Brian Friel, *'Traduzioni' e altri drammi* (Cormac Ó Cuilleanáin), p.127  
Brian Friel, *Give me your answer, do!* (Fiorenzo Fantaccini), p.128  
Seamus Heaney, *The Spirit Level* (Francesca Romana Paci), p.129  
Seamus Heaney, *Poesie scelte* (Renzo S. Crivelli), p.130  
Fred Johnston, *Canzoni con accompagnamento d'arpa* (Marco Fazzini), p.131  
Brendan Kennelly, *Poetry my arse* (Francesca Romana Paci), p.133  
Declan Kiberd, *Inventing Ireland* (Francesca Romana Paci), p.134  
Thomas Kinsella, *Collected Poems, The Dual Tradition* (Donatella Abbate Badin), p.135  
Padraig MacFhearghusa, *Mearcair* (Rosangela Barone), p.137  
John MacKenna, *I caduti e altri racconti; A year of our lives* (Licia Rizzatti), p.139  
Frank Mc Court, *Angela's Ashes. A Memoir of a Childhood* (John Mc Court), p.140  
Robert McLiam Wilson, *Eureka Street* (Laura Pelaschiar), p.141  
Gary Mitchell, *A Little World of Our Own* (Francesca Romana Paci), p.142  
*The Oxford Companion to Irish Literature* (Melita Cataldi), p.144  
William Trevor, *After Rain* (Francesca Romana Paci), p.145  
*Com'era verde la mia fiera. Corrispondenza da Francoforte* (Carla de Petris), p.147  
*Notizie dall'Irlanda* (Rosangela Barone), p.149  
Segnalazioni, p.149

### **Rappresentazioni**

Brian Friel, *Lunasa - danza d'agosto* (Fiorenzo Fantaccini), p.152  
*Teatro e Arte del Nuovo Sud Africa* (Armando Pajalich), p.152  
Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi* (Maria Anita Stefanelli), p.154  
*Spectacles du Québec en Italie: 1996*, (Daniela Renosto), p.155

### **Miscellanea**

Isadora Angelini, *Conversation with Derek Walcott*, p.157  
Giulio Marra, *Margaret Hollingsworth on Canadian Theatre*, p.160  
Antonella Riem Natale, *Conversation with Mr Nobody - C. D. Narasimhaiah*, p.163  
Anne de Vaucher, *Antonine Maillet a Venise*, p.164

### **Libri ricevuti**, p.168



GASTON MIRON

## L' OCTOBRE

L'homme de ce temps porte le visage de la flagellation  
et toi terre de Québec, Mère Courage  
dans ta longue marche, tu es grosse  
de nos rêves charbonneux douloureux  
de l'innombrable épuisement des corps et des âmes

je suis né ton fils par en-haut là-bas  
dans les vieilles montagnes rapées du nord  
j'ai mal et peine ô morsure de naissance  
cependant qu'en mes bras ma jeunesse rougeoie

voici mes genoux que les hommes nous pardonnent  
nous avons laissé humilier l'intelligence des pères  
nous avons laissé la lumière du verbe s'avilir  
jusqu'à la honte et au mépris de soi dans nos frères  
nous n'avons pas su lier nos racines de souffrance  
à la douleur universelle dans chaque homme ravalé

je vais rejoindre les brûlants compagnons  
dont la lutte partage et rompt le pain du sort commun  
dans les sables mouvants des détresses grégaires

nous te ferons, Terre de Québec  
lit des résurrections  
et des mille fulgurances de nos métamorphoses  
de nos levains où lève le futur  
de nos volontés sans concessions  
les hommes entendront battre ton pouls dans l'histoire  
c'est nous ondulant dans l'automne d'octobre  
c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière  
l'avenir dégagé  
l'avenir engagé.

(tiré de *L'Homme rapaillé*)

Gaston Miron n'est plus. Il est décédé le 14 décembre 1996 à Montréal. Ses funérailles ont eu lieu dans son village natal, le 21 décembre, à Sainte-Agathe-des-Monts dans les Laurentides, mais elles ont revêtu un caractère officiel. Le premier ministre du Québec Lucien Bouchard a souhaité pour ce grand poète des funérailles d'Etat "voulant rendre hommage à l'immensité du talent de celui qui a si bien incarné l'âme québécoise tant au Québec qu'à l'étranger". I. Fougueux défenseur de la souveraineté du Québec dès 1960, Gaston Miron a donné une âme poétique au mouvement politique du Rassemblement pour l'Indépendance Nationale.

Cofondateur des Editions del'Hexagone en 1953, il en a dirigé les destinées pendant trente ans. Depuis 1991, il dirigeait la collection de poche Typo dont le but était la réédition des classiques de littérature québécoise.

En 1953, il publie *Deux sangs* avec Olivier Marchand. On lui doit aussi *Courtepointes* (1975) et *La marche à l'amour*, mais son oeuvre fondamentale, celle qui demeurera à travers le temps, c'est *L'Homme rapaillé*, paru en 1970 et traduit en plusieurs langues dont en italien, dès 1981, par Sergio Zoppi, avec une introduction de Pasquale Aniel Jannini (Roma, Bulzoni).

Anne de Vaucher Gravili





*Fionn mac Cumhail and the Salmon of Knowledge. Disegno inedito di Mildred Cullivan*



## Inediti

### **Joe Beef: Irish immigrants in my theatre.**

Joe Beef is an historic character, his real name was Charles McKennin from County Kevin in Ireland.

Since I started doing this talk about Joe Beef I've met a lot of people whose families were originally from County Kevin so I get the impression it was a place from where a lot of people wanted to leave.

He was born in 1836 in Ireland after 800 years of British oppression, of British Imperialism. As a friend of mine from Belfast told me, the only struggle open in the Irish struggle against the British, is the women's struggle and after 800 years of British Imperialism, Ireland was Britain's first colony.

By 1836 the Irish people were forced to live off potatoes. There are some sections of Ireland where people have never seen money, most of them cannot read or write, some of the conditions in Ireland, which is very close to England as you know, were parallel to Africa, that's how bad the exploitation and oppression was.

The Irish people were forced to live off potatoes not because they liked them so much but because the rent was so high, they payed their rent basically by growing wheat, the British wanted to maintain Ireland as a place where they can grow their wheat and cattle, and the Irish never ate their wheat grain or potatoes or greens or cattle, this was meant for the rent. And then in 1847 the potatoes went bad, they went rotten in the fields overnight and in the space of four years a million and a half people starved to death: it's so easy to say but you have to think about that, a million and a half people starved to death because the potatoes went rotten and another million emigrated.

This was not a natural disaster as is sometimes portrayed in books, it's not any more natural than some of those famines and starvations we have happening in Africa today.

These are artificial consequences of Imperialism, of the profit system, of our Great Market System. A hundred thousand immigrants came up the Saint Lawrence river in the Spring of 1847 on board what they called "coffin ships" into Québec. Six to twelve thousand died outside of Québec City in Grosse Ile, another six thousand died in Montréal and were buried in a common grave in Verdun Pointe Saint Charles, not too far from where I grew up.

The survivors moved in to that immediate area which was the beginning of my commu-

nity and began to work in the factories that were emerging in that district, it was actually Canada's first industrial park; the Irish were actually the first permanent working class in Québec.

At this point in the 1850's one third of the population of Montréal was Irish, the francophone-québécois at that time were still basically on the land and if they worked in the cities it was usually just for the winter and then they would go back to the land. The Irish through desperation were forced to live in this area in shanty towns that were similar to what you have in the third world now, you have the factories with the shanties around them.

The factories and foundries were basically all owned by an anglophone élite which controlled the economic and political destinies of Québec, Québec being of course a conquered Nation, and the francophones being oppressed as francophones at this time.

The Flour Mills, Redpath Sugar and McDonald Tobacco the names go on and on; this was the lobby of families that controlled this sort of wealth.

To give you a sense of the incredible power and wealth that was happening along with the poverty as a consequence of the exploitation of the Irish workers of Pointe Saint Charles, in the 1860's the Hugh Allan of the "Allan Steam ship Line" which is now the "Canada Steam Ship Line", built a mansion called Raven's Crag up on the Mountain, a 34 rooms mansion with a ballroom and a greenroom which cost him a million bucks in 1860 dollars, so you can imagine how much that would cost now. In the same period of time in the area where I grew up one out of every four kids was dying before the age of five.

Two kids in the winter of 1872 froze to death inside their house because the price of fuel was so high, they used to double the price of fuel in the winter time. There was a resistance to this kind of condition and exploitation, it emerged in the form of Unions in the 1860's. The Unions being illegal, strikes being illegal, so the Unions were actually secret societies; along with these illegal Unions emerged a revolutionary group, an Irish group, in the Pointe they were called "The Fenians".

They were based not only in Canada, in Montréal but also in the United States and in Ireland and their mission, their dedication was to take Ireland away from the British Empire. The anglophone élite of Montréal at the time and the Irish bourgeois who were emerging, an Irish middle class, were naturally alarmed by the growth of such a revolutionary group and the beginnings of these illegal Unions, so they decided that they wanted to supply this community with the safe and moderate leadership as an alternative to what was emerging out of the poverty, the misery and the struggle against this

kind of exploitation.

They deliberately imported a moderate Irish politician from the United States called Darcy McGee who was later to become one of the most eloquent fathers of Confederation, they brought a man from the United States after they had checked out his politics, and they were conservative enough for them!

They bought him a newspaper, they payed him to run for election in Pointe Saint Charles in the Irish district and, of course, he won!

He was a very charming man and, personally, a very generous man and actually not a bad writer who made a lot of promises during the campaign to elbow the community he was supposed to represent. However once he had got into Parliament, like so many politicians, he forgot who had put him there in the first place, particularly the workers of this district and he quickly became known rather than as a supporter of and a fighter against the poverty that was happening in Pointe Saint Charles, he became known as a patriot, one of the guys who pushed for Confederation.

Confederation in Canada means you have a whole bunch of British colonies and what they wanted to do was to unite them.

At the same time as he promoted railways which were a whole new technology at the time and an actual alibi by promoting the Confederation of British colonies into one nation along with promoting railways, he was actually on the cutting edge of support for the anglophone élite because the whole concept of Canada was a conception of the anglophone élite in Montréal, a particular small group of very powerful people, whose political and economic interest was to form something called Canada, generally on the basis of two facts: the oppression of the native people and Québec. By uniting the colonies, for example, it gave the anglophone élite in Montréal, which were a minority in the French Parliament of Québec, a majority; economically they promoted the idea of Confederation, I'm saying this to sort of cut against all the rhetoric you hear about why Canada happened and all these great and glorious and grandiose ideals, which also were there too, but behind it all there is the deal that was cut: it was in the economic interest of the small élite who ruled Québec under the Union Jack up to 1865, to have a railway connect these colonies so that the train would go West to East rather than North to South into the States which would more naturally happen and naturally it would come into Montréal and pass through their pockets before it went off into the Atlantic.

So that was the economic reason.

The political reasons were to keep Québec oppressed and they succeeded in doing so and they kept the francophones and the Irish, some of the cheapest labourers in North America, for

about one hundred years.

The Great Trunk Railways, in particular, was very pleased with Darcy McGee and they bought him a house to reward him for the good things he was doing for the railway, on St. Catherine Street way above the smoke and the stink of Pointe Saint Charles, in the factory district.

McGee was quite pleased by the attention he was received with and the respect he had got from the Grand Trunk Railway, but the workers he represented were not so pleased with him because the same company had smashed one of their Unions and smashed their strike and actually killed two workers and brought in the army for going on a legal strike to try to get the minimum standard of living and some kind of dignity.

They became quite upset with McGee on that level and they also became quite upset with McGee on a nationalistic level because "the Fenians" besides the ties they had in the working class politics, were also nationalist and they saw him as a seller to the British because he was promoting the idea of British colonies in Canada.

McGee at one time had started out as a rebel: he had fought the British in Ireland and had talked against them, but now he had sold out.

A very bitter election happened in Montréal, in which there were a lot of riots and injuries and McGee threatened to and did publish the names of people that he said were actually part of the secret revolutionary group called "the Fenians", he put them in a newspaper, big mistake!

One of them went from Pointe Saint Charles to Ottawa and shot him in the head and he hasn't said a word since; I'm not recommending this as a solution but it's tempting sometimes!

So that's one of the claims to fame of my community: we shot one of the fathers of Confederation and we invented hockey!

That's another story, I'll tell you on some other occasion! So end of Darcy McGee.

It's interesting that the assassination of Darcy McGee is mentioned in all the histories but the murder of the two workers in the strike is not.

I found it in a statistical notebook in a labour history; it all depends on who writes history and generally they are written by middle-class historians with a middle-class perspective so they leave out certain facts which you are going to hear in the next fifteen minutes from myself.

Back to Joe Beef.

Joe Beef opened his tavern in the same year that Darcy McGee got shot in the head. He was in the British Army, that was his way of getting out of Ireland, he was in the Crimean war and that's where he has got his nickname, he was a cook. If you were a cook in the British Army you had not only to cook the food, you had to find it, and he always came up with beef so they called him Joe Beef.

He bought his way out of the Army, I think,

I'm guessing, because he was probably about to be transferred to some other British colony and he had enough of that. He bought his way out of the Army, he opened up his tavern; these are all historical facts.

He quickly became famous for a number of reasons: one because of his personality, he was a big beefy kind of guy, he was an entertainer, there was no radio, no television, and he also kept a zoo of animals in his tavern. He was right on the docks of Montréal next to the canal of Pointe Saint Charles. You get the impression that sailors used to bring him animals from all over the world, he would keep them, he had a hyena, a buffalo who had stuck him in his side, he had a wolf, he had three bears, he liked bears, his favourite bear was called Jenny McDougal after John McDougal who was this temperance minister who kept trying to close Joe Beef's tavern, she used to drink about a case of beer a day, the legend says that she also helped Joe Beef to throw out the characters when they got too drunk, him and his bear!

He was famous for his animals, and he was also famous for the support of the community that he had his tavern in.

For example, he opened up his own medical centre, this at the time when you had to absolutely pay for medicines and when doctors were not interested in attending you if you didn't have any money.

They weren't interested in going into Pointe Saint Charles.

Joe Beef probably killed a few people trying to cure them, but his heart was in the right place!

He opened up the top floor in his tavern for homeless people and he became most famous for supporting the workers in their continuous struggles and fights, in particular in various strikes that happened in the 1870's. In 1877 there was a sort of landmark strike in Canadian history.

It was the Lachine Canal strike when a thousand guys went out on strike because they wanted a nine hours day, they wanted to be payed in real money, not company money which meant they had to buy at the same company stores for prices that were twice the rate, and they wanted the recognition of their Union and one of the most inspiring things about this strike was that it was one of the times in Québec history when you had francophone, anglophone workers, most of them being Irish, in unity, fighting together and they stuck together and they lasted long enough at least to get the recognition of their Union.

I also had two people shot down and killed by the army, which was a step forward for all the working class of Canada.

They wouldn't have lasted as long as they did if Joe Beef hadn't fed these guys. He fed a thousand workers and their families because he

had been cooking a lot of food for the duration of the strike.

He had no compensation, nothing. He did a number of strikes and when he died in 1889 the whole community came out, by this time Unions had become legal, all the community groups came out and followed the coffin of Joe Beef up to the Mountain and the legend of Joe Beef lived on in the community. The place actually remained the tavern called "Joe Beef's tavern" right up to about 1980. When I was about fourteen, I had my first beer there, my first illegal beer; it was the kind of place where you could have a beer if you were fourteen and you looked like you were eleven!

At that time it was still very much a waterfront bar, where you have sailors from all over the world, you had the dockers come in with their hooks and just stick them in the wall.

The first time I was there, there were two guys with a five dollar bet to see who could kick the ceiling. It was a very classy place!

At that time I heard about Joe Beef and his bears, that was the legend that stayed in the community. The other information I've got on him as someone who can be celebrated as a labour hero came from the Canadian labour magazine, I read some articles on Joe Beef, I forgot the guy's name, that gave me the facts on Joe Beef who had not only been a colourful character but someone who had helped the workers win a very important victory. So I decided that this was a hero worthy to celebrate rather than talking about sir Johnny McDonald and all these other lawyers that we prefer to refer to as our fathers of the Confederation.

Here is a guy who did something for the people of Québec in Canada, so I wrote a play about Joe Beef. I still live in Pointe Saint Charles which, by the way, is actually right now more poor than it was when I was a kid, with 35% of unemployment.

I did that with a community group of Pointe Saint Charles, the cast was from the Pointe, we put on the show in 1984 and it's continuing to be produced in the area. My play is in a series of songs and it's a history of Pointe Saint Charles and it points out some of the mistakes that were made in the past and it takes place in Joe Beef's tavern.

One of the main messages of Joe Beef, and I think something that is very timely today, is the need for solidarity, especially, I think, at the time when governments, the ruling classes of Europe and North America are busy at cutting down our standard of living and services, and the growth of fascism and the need for solidarity to fight against this situation especially since so many people in governments in North America and in Europe are trying to scape-goat immigrants for the problem.

It's not enough just to talk about immigrants



## Inediti

### Due Poesie di James Crerar Reaney

#### *The Watercolours of the Bronte Children*

From the super-saturated colours in their paintings  
 You can tell at once - the feverishness, the in-  
     Tensity! - that they have  
     An angle all their own.  
 It's Irish, it's Milton's Hell; when their old man  
 Was twelve he worked at the weaving trade  
 And went to Belfast with his first weft  
 For which he received part of which he spent  
     On a copy of *Paradise Lost*.  
 Consider also Branwell's India ink  
 Of gaunt, grinning, famished horses  
 Galloping to the Knacker's Yard  
 Over and over a desolate plain of volcanic  
 Ash, sharp stones, and cinders borrowed,  
     Panic dust, from the grates  
 Of the fire in the Black Bull's  
     Sitting room.

#### *"On hearing that the Museum of Modern Art would not hang any paintings by Grandma Moses..."*

What chance had this grandmother  
 With her Wesleyan prism  
 Against the Messerschmidt and Kantian bombers  
 Of the abstract surrealists trained by the  
 Central European refugees who, on leaving  
 New York, took unto themselves new wives,  
 Trading in their old Mittel Europas  
 For New York cuties as they yelled  
 Through ideological magaphones:  
 "Grossmutter Moses, hinauf!"  
 Whereupon the dribbling and squeezing and  
 Triangling Neo-neoliths  
 Cheered at their triumph over a century-old woman.  
 Ah, but Paris took its revenge upon them.  
 What was the only American painting there?  
 (for a long time) - her "At the Allentown Fair".

I due inediti qui pubblicati sono coperti da copyright.

James Crerar Reaney, poeta, autore di *short-stories* e *playwright*, vive con sua moglie, la poetessa Colleen Thibaudeau, a London nell'Ontario, non lontano dai luoghi dove è nato. La sua raccolta di racconti *Box Social and Other Stories* è recensita in questo numero di Tolomeo da Branko Gorjup; il suo racconto *Box social* compare tradotto in italiano da Francesca Valente in *Altre terre*, antologia di racconti canadesi a cura di Branko Gorjup (Venezia, Supernova, 1996). Alcune sue poesie sono comparse in traduzione italiana in varie antologie dedicate alla poesia canadese del Novecento pubblicate in Italia. Tra le numerose opere di Reaney ricordiamo le poesie di *The Red Heart* (1949), *A Suit of Nettles* (1958), *Twelve Letters to a Small Town* (1962), *The Dance of Death at London, Ontario* (1963), *Performance Poems* (1990); tra i suoi *plays*, numerosi e tutti rappresentati internazionalmente con grande successo, ricordiamo: *The Killdeer* (1960), *The Easter Egg* (1962), *Listen to the Wind* (1965), *Colours in the Dark* (1967), la straordinaria trilogia *The Donnellys* (1973-1975), *A Sleigh Without Bells* (1991). Reaney, strumentista e compositore, è anche autore di libretti d'opera per altri musicisti canadesi; disegna e dipinge e anche per quell'aspetto si occupa quindi personalmente delle proprie scenografie teatrali. (FRP)

or write about immigrants, it's very important for everyone out there to go in the streets and fight for it. In the immortal words of Woody Allen, "you don't talk to fascists, you throw bricks at them".

The Italian workers, I think, recently, ten millions of them, showed the way forward in terms of stopping some of the cutbacks that are happening. [rif. alla manifestazione contro la riforma pensionistica del governo Berlusconi, ottobre 1994]

I think we need that kind of action on a very large scale and the way forward to that is solidarity.

David Fennario  
 Verdun, Québec

[Nota: è qui riprodotto il testo inedito della conferenza che David Fennario ha tenuto a Potenza nel maggio 1995 in occasione del Seminario Internazionale "La Parola Migrante: Lingue e Letterature dell'Emigrazione". L'importanza di D. F. sulla scena del teatro anglo-canadese è stata recentemente riconfermata dal film che il regista Alec MacLeod ha girato per conto del National Film Board of Canada (*Fennario: The World on Stage*, 1996) e che contiene un lungo dialogo con Maurice Podbrey, fondatore e Direttore Artistico del Centaur Theatre di Montréal, luogo storico delle prime grandi *performances* fennariane. La vocazione politica del teatro *bilingue* di D. F. lo rende un autore originalissimo e dissacrante, come testimoniano appunto le due opere più recenti, *Joe Beef: A History of Point Saint Charles* (1991) e *Doctor Thomas Neill Cream: Mystery at McGill* (1993), e il romanzo di prossima pubblicazione *Place Ville Marie* per il quale ho scritto la Prefazione e dove l'apoteosi kennedyana è rivisitata attraverso gli occhi ironici e profondamente demistificatori di un figlio del "ghetto within a ghetto inside of a ghetto called Quebec". La Storia rivista, revisionata dalla parte degli oppressi, lo ha portato anche ad interessarsi con sempre maggiore simpatia per le proprie "radici" di autore *working-class* di origine irlandese e scozzese, ed in veste di *narrator/writer* sta preparando un film commemorativo della Grande Carestia irlandese del 1847 nel suo 150° anniversario. Paola Galli Mastrodonato ]

### Una poesia di Brendan Kennelly

#### *Her spirit and the trouble*

Once, when both of us were trying to solve the trouble,  
I saw her spirit in her face.  
It happened at a camping-site  
in dry, humpy country-place.  
She'd gone to look for water and had found it  
in a generous brown fountain.  
Pumping the water into a red plastic bucket  
she strolled towards me in the evening light.

That's when I saw the spirit of the woman.

Like the evening, she's easy, deep and bright.  
The evening, everything living in the evening  
focusses in her strolling figure and shines  
through her skin. For a moment, no pain

exists, lost in the focus, the shining.  
The water glitters as she sets the bucket down.  
She turns her head. The trouble stirs again.

February 1997

Brendan Kennelly vive a Dublino, insegna al Trinity College, ed è uno dei poeti contemporanei più amati d'Irlanda. È anche autore di due romanzi, *The Crooked Cross* (1963) e *The Florentines* (1967), e di un certo numero di plays, tra i quali *Irishmen Make Lousy Lovers* (1973), *Cromwell* (1986) e soprattutto fortunati e originali adattamenti-versionsi come *Antigone* (1986), *Medea* (1988), *The Trojan Women* (1993), e *Blood Wedding* (1996). È anche traduttore di poesia dal gaelico, merita menzione almeno *A Drinking Cup: Poems from the Irish* (1970). Noto al grande pubblico anche per la sua attività di uomo di cultura, conferenziere, critico letterario e pubblicitario, Brendan Kennelly è soprattutto un poeta. Scrive molto e pubblica molto, tra le sue numerose raccolte di poesia ricordiamo: *My Dark Fathers* (1964), *Dream of a Black Fox* (1968), *Love Cry* (1972), *The Voices* (1973), *A Kind of Trust* (1975), *Islandman* (1977), *The House That Jack Didn't Build* (1982), *Cromwell* (1983) raccolta dalle cui poesie è stato tratto il play omonimo, *The Book of Judas* (1991) e recentemente *Poetry My Arse* (1995). La poesia di Kennelly è piena di passione e di dolore, intrisa di tradizione è anche grido di libertà da legami morbosi con la storia d'Irlanda; senso di leggerezza e senso di tragedia, profondità e commedia combattono nei suoi versi una lotta senza tregue, travestita dei panni del quotidiano, velata da semplicità radicali, complicata da paradossi e antinomie tanto quanto da quelli che lui chiama inspiegabili "momenti di redenzione". (F.R.P.)

### W.W.E. Ross: Canada's First Modern poet. The Loneliness Of The Longdistance Rower

When I was a child my father took me across town to a west-side narrow, red-brick corner house on Delaware Avenue. I have always remembered the street name because back then my father was telling me tales every night to put me to sleep and they were tales about the Delaware Indians.

He took me there for a girl's birthday party... a girl I didn't know. And there was a tall woman in charge of the party who had three names... Mary Lowrey Ross... a woman whose stride was loose and easy, whose voice was deep, whose laughter crackled lustily out of her throat, too much smoking, *Players Mild*. She led me into the living room, a clutter of easy chairs, sofas, papers, books, cigarette ash. There were girls everywhere and I insisted I wanted to speak to the father of the house. A girl named Nancy marched me to the hall. She pointed up the stairs. "He's up there, in the attic. He's up there all the time in the attic." The only attic I had ever seen was at the house of my three spinster aunts: empty picture frames and old death cards and wire dressmaker's mannequins and broken oil lamps, steamer trunks with rusted hinges, the dust floating in shafts of light from a small oval window.

I didn't know why a man would want to work in an airless attic room like that, so I remember agreeing to hold hands with the girls and we paraded around the dining room table wearing paper pirate's hats. Then, suddenly, there was a man standing over us, square-jawed, dressed in gray, his cheeks furrowed and gray. The sight of his skin felt like ash. He spoke to the tall woman and she

smiled a little, and then without speaking to us he went back upstairs.

Years later, on every second or third Saturday evening, Eustace Ross arrived at our house. He was still gray. His face was gray, his suits were gray. He fascinated me. I almost never heard his footsteps. They must have been gray. He would come up the veranda stairs, come in, his fedora plunked on his head, and grin at no one in particular, and then drift sideways into the room, making no noise. He always sat near the fireplace, in an antique chair. It was a butler's chair, thin-boned legs and ribbing, the arms too high for comfort, but he liked to sit in it, stolid, incongruous, his elbows jutting out over the arms. He stretched his legs straight before him, somehow slumped in a chair that allowed no slumping, the thick soles of his polished black brogues facing his friends.

He would sit for a long time in silence, and depending on his mood, his depressions, he would take almost no part in the early, quick bantering talk of the evening or he would defiantly break in, blurting out something sharp, even hurtful, as if he had been angered, slapped by a hand no one had seen (one night, Jacques Maritain was explaining how important it was to understand that what was missing between images in dreams was the conjunctions – and Eustace, exasperated, suddenly hissed, "Listen for God's sake, he's explaining Freud to us, he's explaining Freud..."). Often, he sat self-enclosed, pondering, and mumbling for his own amusement a terse, clipped aside, a snipe rather than a sneer. He was a sniper. He went in for ambush. I tried to sit near him. His quiet words were witty and cutting. They nearly always died unnoticed, and Eustace, his mouth squared by the lines of his jaw, would laugh, a wide and silent laugh. No one heard his joke, no one heard his laugh. Sometimes, this made him laugh even more, silently, so that he did not look like a dour, taciturn man who worked all day scanning meteorologic maps, incoming Highs, Lows. He looked mischievous, a little lunatic, a prankster lurking behind his gray clothes.

I remember my mother telling me that she had met Eustace at a party, following him down one of those long narrow halls in what used to be called railroad apartments, living room at the front end, kitchen at the back end. The hostess was bending over to get more quart bottles of beer from a box. She was a prig: Eustace, with a chuckle, had given the hostess a slap on the buttocks. "Up the Empire, up yours," he'd cried. My mother, who was not a prig, liked him immediately. She always talked to him. I learned over the years that most women found something attractive in Eustace; the feeling perhaps, that he had



## Inediti

secrets to tell only them. Or perhaps – rare among men – he knew how to listen to women. Perhaps that’s something he shared with my father: because my father knew how to listen to women, to their secrets. They talked to him all the time. I certainly believed that there were profound secrets between Eustace and Mary. She was open and garrulous and full of confident laughter. She never seemed surprised by any gesture he made; she seemed to understand him, or she was never surprised that he made gestures no one understood.

Certainly, there were men who resented Eustace. Bitterly. He was impossible if you were a businessman. He baited them. He brought out their bile. He would nearly always say something clawing, insulting. They complained that he was rude, that he needed a good punch on the nose. I somehow believed that his sharp, defiant insults were little revelations of a dangerous, desperate game – perhaps because he always winked at me – revelations of the intense capped feelings of a very lonely man, or rather, a man who felt least lonely when he was as alone as he could be, a man alone in the attic of his head.

I remember as a boy standing on the beach at Lake Scugog where he and Mary had their summer cottage, watching him lay out oars after a long row in their boat and I asked my mother where he had been and my mother said:

“He rowed across the lake and back.”

“By himself?”

“Yes.”

I stood for a long time staring at the dim outline of the opposite shore, like a gray water stain at the bottom of the sky, miles away, and I wondered why a man would row over there – all that distance – by himself and then row back and what thoughts would he have while rowing that hard all alone? What dark and impish plans? What pranks?

He was a prankster. I was not surprised to find out that when there were great public debates going on in the city newspapers he would adopt the role of the colonial reactionary he abhorred. He wrote preposterous letters to the newspapers, curmudgeonly letters, bigoted, always supporting the British or Ulster Orange cause, ripe with diatribe and the usual ignorance. He signed them “Old Flag,” knowing the Old Flag editors at the newspapers would eagerly print such nonsense. No one, except his Saturday night friends, knew who “Old Flag” was. No one really knew who Eustace was. No one knew that he had fought in the First World War, that he had been gassed in the trenches, that he’d suffered shell-shock. No one knew that he was a mesmerist who believed that during the Second World War he had received messages from spirits, messages that he took so seriously he wrote to the U.S.

War Department warning them that there was going to be an invasion of western Ireland. The War Department had written back and told him to leave them alone but he had studied the note with his philatelist’s glass and decided that several type-keys had been filed down, and after analyzing the flawed letters, he discerned another secret message, this one telling him to disregard the order, it was a deliberate deception, and to carry on! He did, writing poetry and receiving messages, not only from the dead but from Prime Minister MacKenzie King. “What a world,” my father said – some years later – after we knew more about the spiritualism of the Prime Minister – “King was talking to his dead dog and at the same time he had Eustace on hold on the line.”

But the only reputation Eustace had then was among a few poets, unknown themselves. He was the first modern poet in Canada, incapable of hustling editors and critics during the twenties and thirties. His work was never published by a commercial house, and in the fifties many editors forgot about him – some encouraged to do so by Northrop Frye – who dismissed his poems and said they had no resonance, none of the necessary archetypal rapture. He began to talk of his work as something he had put behind him, a waste of effort. He was ill at this time, he had shock treatments – electrodes attached to that attic mind – and after he recovered from this bungling of his brain, he refused to discuss his poetry.

Then one night, the Saturday evening conversation shifted from the dopeyness of Prime Minister Diefenbaker wanting to “green” the tundra and the polar cap, to the new poets, and Eustace sat in his usual butler’s chair – but on this evening his legs were drawn under, tucked, and he was hunched forward; and he took apart – almost line by line – Ferlinghetti’s *A Coney Island Of The Mind*, — “all that so-called surrealism, it’s really just a kind of sloganeering, images as slogans. That’s its charm, that’s why it’s so wonderfully light-headed, it’s so available. Surreal slogans.” His feeling for discipline was acute, the sentences rolled out of him. Eustace knew what he knew, and knew what he was talking about. He had a first-rate critical mind. The next day I searched my father’s library for a little volume I had long ago thumbed through, a privately printed book of Eustace’s verse. I found *Laconics*, and also two ochre issues of *Poetry: Chicago*, one featuring “Irrealistic Verses” by W.W.E. Ross, 1934, and the other – “Modern Thoughts In Disguise” by Marianne Moore, 1933:

“In magazines favorable to innovation, Mr. W.W.E. Ross is conspicuously one of the writers of this day. It is therefore not surprising that these

sixty-nine sonnets (privately printed) should have freshness, responsibility, and authenticity of locality. They are about the oak, the pine, the lake, the river, the Indian, injustice, the supernatural, death, art, the Muses. In being proffered, some of them as imitative of Dante and of Italians before him, their modesty is appropriate but only conduces to an augmented conspicuousness. It is plainly “one of the writers of this day” who gives us sonnets 1 and 2, *To the English Language*, and no one could have made the following sonnet without having “boldly faced the difficulties that to verse belong”:

*Prometheus, bound in adamantine chains*

To the grim rock stark-lifting from the sea,  
Watching with eyes that wandered ceaselessly  
The sea and sky, the sky and sea; whose pains  
Not yet become a torment in his veins  
Were still sufficient, while in tension he  
Awaited the strong hand of deity,  
Expectant of some increase to his pains; —  
Bound as he was, his eyes were growing dim;  
Discouraged, he relaxed the effort vain  
Of rude rebellion on that fatal day, —  
When, like the dolphins in their lively train,  
Gliding toward the rock in bright array,  
The sea-nymphs sang encouragement to him.

The next Saturday at our house, and prodded by my wife who thought Eustace was a lovable elf who only pretended to be irascible and dour, I told him his poems were fine. He didn’t want to talk, but persisting, I finally said, “God damn it, Eustace, they’re good! What have you been doing up in that attic lately?” He invited us over to Delaware Avenue for drinks.

I felt silly the evening that we visited. After all, Mary and Eustace had once stood over me as I stumbled around their dining room table, unhappily holding the hands of their little adopted daughters. They had watched me grow up.

Eustace gave us drinks, nervous, prowling from chair to chair, awkward in his eagerness. Mary presided, both a little bewildered that a young man should be so interested in forgotten images. We drank. We quipped. At last, I asked for the poems, and Eustace, hesitating only for a moment, disappeared up the stairs, and that was the only time I heard noise when he walked – those black brogues clumping up the stairs.

He showed us four ledgers filled with poems neatly written in ink, workbooks, the quality uneven, but many of the poems excellent. He seemed to have kept everything, hoarded each thought. I read aloud the poems I liked. We drank a lot of scotch and he prowled back and forth, saying little, but pleased.

Some weeks later, I spoke about his verse

on the radio, and read some of his poems... *the music that was heard beyond antiquity. And sweeter than the call of bird in Spring's iniquity.* But there was little or no response. Certainly none from editors. Eustace had listened, and he told me, "You read them the way I would have read them." And I was silly, he said, to expect any response.

Over the last years, Eustace was sick. My father muttered about "those damned shock treatments." But curiously, he seemed more at ease, more jovial, indeed, more like an amiable elf than a big clawing cat. He had been to death and back a couple of times. He was coming out of himself. Other poets were looking him up – a young fellow had come all the way from the prairies – and Eustace was full of strut, small strut, but strut. His face was no longer gray but white, which made the red stand out on his cheeks, and he seemed alive and over his depression. But the white was the color of cancer, and suddenly, Eustace Ross died:

#### A Death

Often in times before  
He wandered through that wood,  
He entered it once more.  
His path was red with blood.

Some mystery there must be –  
Solution is not known.  
He entered carelessly,  
At set of sun, alone.

Mysterious things were seen  
In the shadow of the night,  
And leaves no longer green  
In the feeble failing light;

While spirits from the tomb  
Gathered around his way –  
"You too will come to us soon,  
And you have come today."

No signs of life were seen  
But signs of death were known.  
The night came down between  
The hunter was alone.

His side was wet with blood  
In the bitter chilling air,  
And he lay with side all bare  
In that murderous dark wood.

It is a curious fact that Imagism, as a movement, was conceived in Canada. T.E. Hulme, the English literary theorist and poet, boarded a cargo boat for Montreal in July of 1906. Hulme then crossed the Ontario north and the prairies. Struck by the vast forests and the flat

spaces, he recognized that a language of rumination and reverie that had long since gone to seed on the sceptered isle was simply inadequate. What was needed to capture the particulars of a landscape so raw was direct poetic statement, a language that was clear and hard, images that would convey immediately the incomprehensible prairies and northland.

Hulme returned to England. Within a few years the Imagists had broken the back of the Lake District's *Airy*, *fairy Lilian* and her limpid retinue on the Oxford road, broken the back of flabby, pretty verse festooned with cosmic trappings. It was a time – among those who cared – for Pound, H.D., Moore, Cummings, Williams, and Amy Lowell. When Eustace began publishing in the *Dial* (1928) and *Poetry: Chicago* (1934), he had turned to the French surrealist Max Jacob, turned to images at the point where dream begins, images so spare, so direct, that they could make the dream concrete:

The old maid!

She wears a black silk cape; she arrives  
with her lameness which supports her words and  
her hollow laugh.

She comes into the garden, descending  
its scarcely marked slope.

They thought she was lying down, very  
ill.

"Well, since the doctor doesn't come to me, I'm  
coming to you, and I wish to say that I died this  
morning at.. but I can't find the words any more..

Excuse me... if you see a flame in a bowl, it isn't  
melted candle wax, it's my soul... yes, indeed!"  
laughing, always amiable.

"Good health to you all! I'm going away."

His poems were convincing because there was no faking. Each word and each phrase was exact. There was no surface verbal complexity, no comfortable moralizing, no studied stylishness. Only lines that were hard and clear, never blurred:

He walked through the woods  
and saw the merging  
of the tall trunks  
in the green distance, —  
the undergrowth  
of mottled green,  
with sunlight and shadow,  
and flowers starting

here and there  
on the mottled ground;  
he looked along  
the green distance  
and up towards  
the greenly-laden  
curving boughs  
of the tall trees;

and down a slope,  
as he walked onward  
down the sloping  
ground, he saw  
in among  
the green, broken,  
the blue shimmering  
of lake water.

Plain speaking is the essence, plain speaking as Wordsworth meant it when he said "there neither is, nor can be, any *essential* difference between the language of prose and metrical composition... the most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose when prose is well written," when the image communicates meaning by seizing reality in a quick observation. Concentration is the key. Trees, the lake, or a fish, pine and rocks, exist in themselves, not as parts of any moral design (he was at one with Williams Carlos Williams, who said, "No ideas but in things"):

The white gum showing  
in the gloom  
along the massive  
trunk of a great  
pine-tree standing  
on the hill  
with a deep bed  
of needles below.

There were no operatic effects but there was and is a music. It is a stringent music, sometimes not what it seems to be (he had an interest in syncopation, in the Blues monotony of the off-beat), sometimes complex. Try reading *Spring Song* down the line – it has a regular unsurprising iambic beat on the 2-4; but try reading the *Song* across, inserting the word *Momma* in the white space to force your reading of the space itself, the syncopation, and you are on the 1-3, the blues beat:

#### Spring Song

One day	in the spring
walking	walking
along	the railroad track
the track	near the town
I passed	looking at
a pond	a pond
slimy	of greenish water
greenish	a large pond
From it came	incessantly
sounds	sounds
of frogs	frogs piping
piping	frogs in the water
I picked up	I could not see



## Inediti

W.W.E. Ross (1894-1966). Nato a Peterborough, Ontario, Eustace Ross studiò geofisica all'Università di Toronto. Dopo un periodo trascorso in Inghilterra, tornò in Canada al termine della Prima Guerra Mondiale per iniziare la sua lunga carriera di geofisico presso il Dominion Magnetic Observatory di Agincourt, Ontario.

Le sue prime poesie di stile imagista apparvero nel 1923 sulle riviste *Poetry* (Chicago) e *The Dial*, e furono quindi raccolte in volume in *Laconics* (1930) e *Sonnets* (1932), quest'ultimo considerato dai critici di minor interesse. Ma la vera riscoperta di Ross come primo poeta imagista canadese avvenne nel 1956, quando Raymond Souster curò una antologia delle sue poesie intitolata *Experiment 1923-29*. Un'altra raccolta, *Shapes and Sounds*, curata ancora da Souster insieme a John Robert Colombo e accompagnata da un ricordo di Barry Callaghan, fu pubblicata nel 1968. (S.B.)

### Pull Down Thy Vanity Reflections on Ezra Pound

As a writer, I have had an abiding interest in the American poet Ezra Pound. In 1994, this interest carried me to the island of San Michele, where Pound is buried. He had predicted he would die in Venice - and he did.

His grave is one among many expatriate memorials. Igor and Vera Stravinsky lie nearby - and Serje Diaghalev. The cemetery is large - both simple and ornate - and beautiful beyond compare. Trees, flowers and statuary abound - all behind high brick walls. Finding Pound was no easy task. Many paths tempt and lead you astray.

At last, I found him. The site is simplicity itself. A flat marble slab lies stretched upon the ground in a surround of laurel bushes and flowering shrubs. On the stone, all it says is *Ezra Pound: 1885 - 1972*.

As I arrived and stood looking down, a large lizard scurried forward from beneath the laurels, looked at me and made a great hissing sound.

*SSSo! You've come to pay your respects at last!*

That it was Ezra is undoubted. He had been waiting there to pay me back for having messed with his mythology.

\*

Ezra Pound was - and remains - a figure who will not let go of me. He refuses to be dislodged from my imagination. He sits there, alternately brooding and ranting, always remaining the greatest poet of his time and one of the most vitriolic anti-semites of the century.

I first explored this contradictory figure in a novel called *Famous Last Words*. Its story is embedded in the rise of fascism in Europe, from Mussolini's *March on Rome* in 1922 to the final moments of the Second World War. My focus, in telling this tale, was on the elite of that time and the role they played in the fascist movement. Politicians, the aristocracy, corporate leaders, artists, writers and socialites constitute almost the entire cast. Among the characters, in addition to such Nazi figures as Hess and von Ribbentrop, are the Duke and Duchess of Windsor, Charles Lindbergh - and Ezra Pound.

The tale is told by the fictional American novelist, Hugh Selwyn Mauberley, who writes it on the walls of an abandoned hotel in the Austrian Alps. There is no other way to say this: I stole the character of Mauberley from Ezra Pound. Writers are like that. We have such great respect for one another's work, we get light-fingered in its presence. This is not plagiarism. Plagiarism is when a writer's work is raided and used without acknowledgement.

a stone	any frogs
and threw it	I threw a stone
into the pond	into the pond
The stone	it splashed
splashed	a big splash
and the piping	and the sounds
of the frogs	the frog's piping
stopped.	

So unadorned, so plain, this may seem slight to the casual reader. But it's not, and as Pound said, maybe, "It is better to present one image in a lifetime than to produce voluminous works."

If  
ice shall melt  
if  
thinly the fresh  
cold clear water  
running shall make  
grooves in the sides  
of the ice;  
if life return  
after death  
or depart not at death,  
then shall buds  
burst into May -  
leafing, blooms of May  
appear like stars  
on the brown dry  
forest-bed.

Eustace left us when he was seventy-two. Among his last poems, there was an intimation that the long distance Scugogrower might be back:

Come ride in a boat past the shelving shore  
where the  
castle stands ruined and the ruins of the castle  
show  
sharp and black in the moonlight. Let us glide  
beyond  
the ruins, beyond the headland on which the  
castle  
once stood, around the headland past the sleep-  
ing  
village with the roofs of the houses shining a  
little in  
the moonlight; and going on as the boat glides  
down  
with the stream, on its dark surface, we may  
come at  
length to the land that we left once; and we may  
come to that land about dawn.

Barry Callaghan

*Plagiarism is a sin, saith the Lord! But stealing is fine, so long as you acknowledge the theft.*

Under Pound's hand, Mauberley was an effete English poet whose work had stultified in his worship of classicism. This did not quite serve my purpose, so I turned him into an American novelist whose work had begun to stultify because of its elitist focus. Mauberley ultimately dedicated his talent - and, to some degree, his life - to portraits of *grandeur*. He was, in other words, enamoured of the rich and famous. Also, of power and those who wield it.

This was Hugh Selwyn Mauberley in the years before the War - the years in which Mussolini, Franco and Hitler put a new face on Europe. In time, he sees the consequence of his allegiance to fascism and, in seeing it, decides that he must tell his tale before he dies.

Someone knows he has this tale to tell and who will be named when it is published. Therefore, Mauberley is pursued, as the War is ending, by mysterious figures whose job it is to silence him. He evades them long enough to make his way out of Italy into the Austrian Alps and there he finds refuge in the Grand Elysium Hotel - the scene, in the past, of many happy times. Now abandoned, except for its concierge and his family, the great hotel stands empty. The walls of one of its suites become the pages of Mauberley's book - his confessional - his warning.

He begins by quoting *The Book of Daniel*:  
*In the same hour came forth fingers of a man's hand, and wrote over against the candlestick upon the plaister of the wall of the King's palace...*

On the ceiling, nearby, he writes:

*All I have written here is true; except the lies.*

That statement could, in a sense, be the motto of anyone exploring history by writing fiction. If you want the reader to reconsider a moment of time, or a figure who defines that moment, you must obviously know that moment and that figure as thoroughly as possible.

Research is all.

Too many writers fear its process - or ignore its value. There is all the difference in the world between *telling a lie* and *making a mistake*. We have no right, as writers, to make mistakes when confronting history. Only research can prevent this. But equally, only research can prompt the creative writer to devise the kind of lies that will help him to tell his truths.

Consider the play *Amadeus*. Did Salieri murder Mozart? Only Peter Shaffer knows. He also knows that the seminal question in all fiction is *what if...?* But if your task is the "rewriting of history", the question *what if?*

cannot be asked until you have done your research. Finding the smallest detail can open the widest door.

History often informs works of fiction, and fiction occasionally informs history - or, at least, may be the first to confirm it. In reading biographical material about the figures from history who became characters in *Famous Last Words*, I was struck by the possibility of hitherto unknown or unrevealed connections among them - in the web of intrigue spun by fascist sympathizers. Industrialists, securing their postwar profits whether or not the Fascists were victorious; the elite in many fields, believing that fascism would solve the world's mid-century problems and if it didn't they would, in the meantime, use it to guarantee their survival. And so I created a fictional *cabal* called *Penelope*, and let Hugh Selwyn Mauberley tell its story.

Some years after the book was published, it was revealed that there had, in fact, been such a clandestine network. It was called *The Fellowship* - international in character and counting among its members many of the characters I had written into *Famous Last Words*. I had thought, in creating *Penelope*, I was writing pure fiction, but its "purity" was denied me by the facts. It seems you can't make *everything* up, though sometimes you may wish you had. As of November, 1995, it has been confirmed, for instance, that both the Duke and Duchess of Windsor and their pal, Charles Bedaux were passing secret information regarding England's defenses to the Germans, even after World War II had begun. History shadows fiction's every move - a private investigator waiting to pounce.

\*

So far as Ezra Pound was concerned, my job in *Famous Last Words* was to deliver a portrait that was both succinct and fair. *Succinct*, because his place in the novel did not allow much room for full-blown character development. *Fair*, because Pound, over time, has taken what Americans call *a bum rap*, as a result of his political posturing. His place in *Famous Last Words* is the role of Mauberley's intellectual progenitor. Somewhat more than a mentor and somewhat less than a father.

He was also important to me - important and valuable - as the icon of a paradox, the self-same paradox that plagues the figure of Mauberley. *How could it be that one so gifted with creativity and imagination should opt for the negative and negating ideals of fascism?*

Fascism is the *enemy* of creativity; the imagination *should* be fascism's most effective opponent. Yet, in Pound - and in Mauberley - their creativity succumbed to fascism's insidious elitism and their imaginations failed to grasp its inevitable deadly outcome.

*Why?*

I cannot say. Except that, in exploring Pound and Mauberley while writing *Famous Last Words*, I came to understand one thing for certain. And this was that the seeds of fascism are in us all. We are all capable - every one of us - of thinking its darkest thoughts and of propounding its most dangerous precepts. All you have to do to realize this is to substitute the word *or* for the word *and* in the following sequence:

*Me and you.*

*They and others.*

*Us and them.*

For me, there is little to equal the chilling effect of thinking or of saying: *me* or *you* - *they* or *others* - *us* or *them*. And yet, today, all we learned of terror and oppression in the fascist era from 1922 to 1945 has been waylaid by time and largely forgotten. And, if it is forgotten, then who is to benefit from that loss of memory? Certainly not the victims of fascism - but its proponents.

A few words seal this argument.

A very few words.

*Ruanda.*

*Bosnia.*

*Nigeria.*

*Ireland.*

And Ezra Pound?

The range of his thoughts, the sound of his voice and the weight of his words have had their effect on every literature, no matter what the language. True, he wrote in French, Italian, Greek and a fantasy version of Chinese. And yes, the bulk of his work was written in English. But whether we acknowledge it or not - whether we *know* it or not - Pound is there as an influence on the poetic use of all words.

Words were his passion and his joy. And his weapons. He knew how to conjure - often in the plainest speech - the images not just of time and place, men and women, great and small events, debate and argument - but the images of *thought* itself.

The age demanded an image  
Of its accelerated grimace,  
Something of the modern stage,  
Not, at any rate, an Attic grace.

Not, not certainly, the obscure reveries  
Of the inward gaze;  
Better mendacities  
Than the classics in paraphrase.

The age demanded chiefly a mould in plaster,  
Made with no loss of time,  
A prose kinema, not, not assuredly, alabaster  
*Or the sculpture of rhyme.*



With these short verses, Pound creates the world in which Hugh Selwyn Mauberley must keep his balance or lose his place, the world that was left us after the First World War. An arid, depopulated world, the world of Eliot's *Wasteland* and Kafka's *The Trial* and Hermann Hesse's *Demian*. A world in waiting for delivery from bleakness, terror and loss - *an old bitch gone in the teeth - a botched civilization*. Taking aim on the enemies of civilization, Ezra Pound shot them down. The trouble was, his definition of civilization was slewing toward the dictatorial.

A thousand candles together blaze with intense brightness. No one candle's light damages another's. So is the liberty of the individual in the ideal and Fascist state.

The liberty of the individual? When we all burn together in regimental rows? Curious.

No, I could not let go of him, in spite of my fear of him, which I guess was a kind of intellectual fear. The sense of certainty behind his bombast was alarming to me. He never once expressed doubt. Here, he broadcasts to America from Rome, following America's declaration of war on Germany and Italy:

*Had you the sense to eliminate Roosevelt and his Jews - or the Jews and their Roosevelt - at the last election, you would not now be at war. For the United States to be making war on Italy and Europe is just plain nonsense! You are not going to win this war! You never had a chance to win this war! You know, the Jews have a law and the main purpose of this law is to provide fines payable to a gang or tribe of allegedly religious superiors - who seem to have had no particular ethical status. I ask you: why was Christ crucified? He was crucified for trying to bust a racket!*

Pound believed this. He believed it. The man who wrote:

Pull down thy vanity, it is not man  
Made courage, or made order, or made  
grace,

Pull down thy vanity, I say pull down.  
Learn of the green world what can be thy  
place

In scaled invention or true artistry,

How could one let go of *that* voice?  
Someone who knew of my continuing interest in Pound's story sent me a transcript of the hearings held in Washington, D.C. in 1945 and '46. These hearings were held to determine if Pound was sane enough to stand trial for treason. What struck me here was the recorded fact that throughout the hearings,

Pound uttered only one sentence: *I never did believe in fascism, God damn it; I am opposed to Fascism*. This, of course, was a lie. And so I wrote a play which tells what Pound might have said if he had been allowed to speak. This, I knew, was rewriting history with a vengeance. He speaks all through the play, and in doing so, relives his life in the very moment when it might have been taken away from him. If Pound had been found "fit" to stand trial, he could have been hanged.

What follows comes at the very end of the play:

EZRA: I am... I am here, now. And *tempus loquendi, tempus tacendi*; there is a time for speaking and a time to be

silent. And...the time to be silent is past. Gone, now.

Departed. Over. I have not enjoyed the silence. My silence. And I have not enjoyed the spectacle, here, of my portrait. I have not lived my life - I have not been myself, for wages. I have been *Ezra Pound on account* - I have always been paid in *kind*. A word for a word - a thought for a thought - a gesture for a gesture. And if I was *silent*, then all the others owed me a silence in return! But they have paid me out of an account I never garnered or deserved. To be called mad - *madman* - to be called *insane*, when I am *not* insane but only Ezra Pound. I AM EZRA POUND! I AM EZRA POUND! (*His voice catches.*) When the war ended - when the war was over and the American soldiers came to Rapallo - I came down into the valley from the mountain. I came down carrying books. I came down - thinking: *they are here, now, and I must go to them and offer them my services*. My services were unique. And I said: *it is I*.

There was a black man there in uniform. A Negro - very large - yet kind and gentle. And he called me *the old man*. *There's an old man here who wants to help*, he said to the others. And I was driven then, in the back of a truck, and they took me - somewhere - I don't remember - I cannot recall - but somewhere where everyone you saw was an American - everyone an American soldier. *That's Ezra Pound*, said one of them. *We have been looking for Ezra Pound and there he is...* (Pause.) Fascist! Traitor! Broadcasts! Treason!

I was not sending Axis propaganda, but my own. Doesn't anyone remember? Before every broadcast, there was a statement read. And the statement was: *On the principle of free expression of opinion on the part of those qualified to have an opinion, Doctor Ezra Pound has been granted the freedom of the microphone twice a week...* I was never asked to say anything in those broadcasts. It was my own propaganda. *Mine*. I spoke out, not against

my country, but against what my country was doing. Not against my country, but against the conspiracy in my country to bring my country down. Roosevelt - Morgenthau - Lehman - Baruch! Well, naturally, anyone who speaks out - who spoke against the Roosevelt Morgenthau gang of Jews was a traitor! Well, so I said - so I said - so I said in my broadcasts: *I will not submit to the whims and tactics of this gang* - and I urged all my listeners to *go out and do likewise!* I told them - I said: *the first step towards a bright new world is to get onto Roosevelt and his works! And the second step towards a bright new world is to ELIMINATE HIM AND ALL HIS DAMNED GANG FROM PUBLIC LIFE IN AMERICA!* *The alternative is...the alternative is... the alternative is the annihilation - the end of everything decent the United States of America ever stood for...* That's all I did. That was all I did. I told - I told the truth. I pointed out - I just kept pointing out the truth. For which I now am called - am being called *a crazy man - insane and crazy - mad...* You don't understand. You don't understand! I was down underneath the collapse of a regime. The collapse of a whole regime! Oh, god - god damn! Benito and Clara - Mussolini and Petracci - strung up by the heels in a public square in Milan. *IT SHOULD NOT HAVE ENDED THUS...* And if I... If I had not been in the hands of friends - of friends - when I was driven, on my way to Pisa, into the courtyard of Chiavari, I would have been shot then and there, because... In this courtyard - in the courtyard, they were shooting them, all the others who had been visible - and I had been visible - I had been heard. NOW - YOU WANT TO DO THAT FOR THEM!! YOU WANT TO KILL ME!

\*

Writing this, I came to realize that in my way, I had wanted to kill him, too. I had wanted to put him away where he couldn't torment me any longer with the wonder of his poetry and the horror of his stance.

But, we can't - we can't do that. We cannot be rid of history simply by denying it. *Ezra is there*. He is there, and I must accept him as he was. Was - and is - since he will never really be gone. As he said himself: *I AM EZRA POUND*. None other. None.

Still, there remained two things for me to do, in order to put the matter to rest in my heart - since it was my heart, not my mind, that was at stake. I had to speak in his voice to the best of my ability - get him right and set him down. And I had, somehow, to forgive him.

First, I had to write the play - find his voice and put it on the page. And this was epiphany for me because, in the process of telling his story from Pound's own point of view, I came to understand my own arrogance. How could

I possibly have thought that I had the right to think and speak of "forgiving Ezra Pound". It is not my place to "forgive" him - but only to accept him - come to terms with him and let him into my life, *whole*. He can never be the man I wish he had been - he can only be the man he was. Wondrous. Dangerous. And huge.

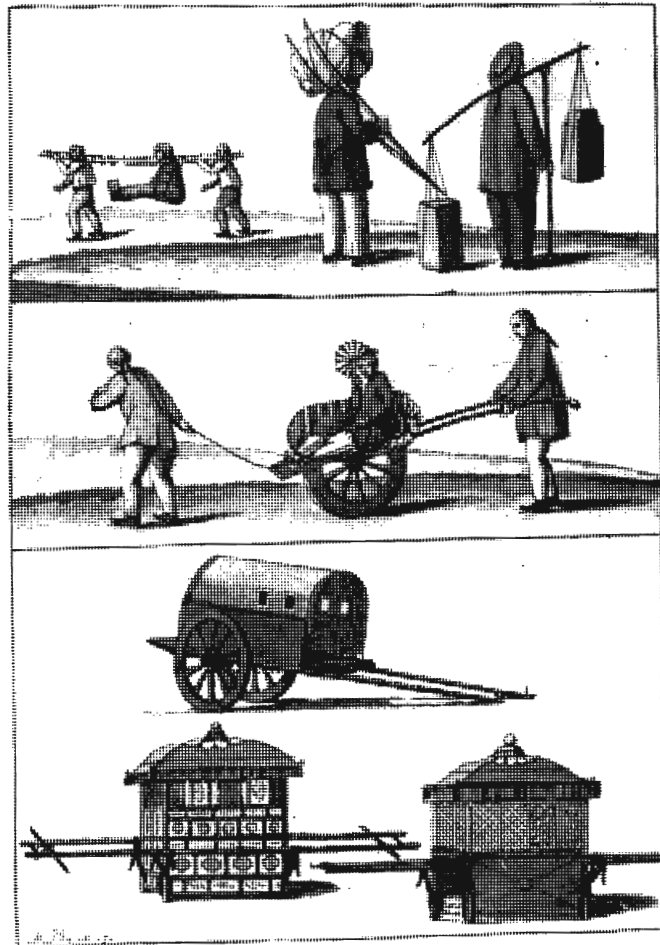
In understanding this, my "war" with Ezra Pound came to an end. It fell away from my shoulders. The knots in my stomach were untied. In his presence, I breathed easy.

So, what does this mean?

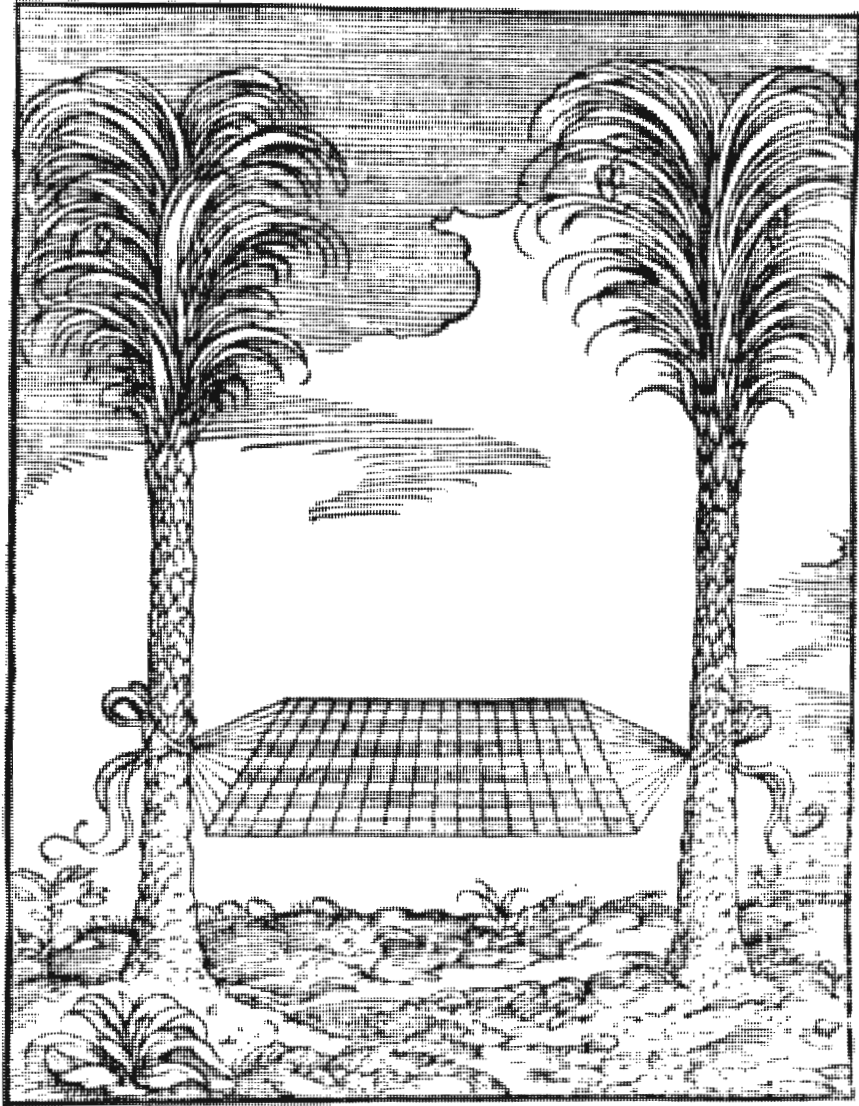
It means that an excessive sense of judgment blurs and hampers our ability to come to grips with the truth. And - since truth is what we seek in writing fiction, we must give up our judgmental attitudes and stances, in order to confront the subjects of our writing with a clear eye. There is no point in trying to be true if how we see is governed by prejudice.

*Pull down thy vanity, Mister Findley. Pull down thy vanity.*

Timothy Findley







## Prospective critique

authors as well as writers who, as yet, are not yet so well-known, including: Louise Bennett, Sam Selvon, Ruth Praver Jhabvala, Zulfikar Ghose, V.S. Naipaul, Anne Ranasinghe, Joy Kowaga, Daphne Marlatt, Bharati Mukherjee, Yasmine Gooneratne, Rienzi Cruz, Michael Ondaatje, Linton Kwesi Johnson, David Dabydeen, Salman Rushdie, Fred D'Aguiar, M. Nourbese Philip, Caryl Phillips, Rohinton Mistry. Importantly for the informing spirit of the Anthology, some of these writers can be found in regional/national sections as well.

(Here, one of my very few caveats: it would have been interesting to have more Mediterranean-born writers here: for example Dimitris Tsaloumas, the Greek poet, long-time resident of Australia.)

On the other hand, for the Philippines (VI) and Thailand (VI), the geographical focus enabled the unifying spirit of post-colonial writing to produce some surprises of choice within a concept of Anglophone which is often regarded as an exclusively ex-British Empire phenomenon. Thailand, representative of another historical aspect of post-colonial literatures, could also point the way to further developments, as it is bound up with the results of a different type of contact which does not involve direct territorial annexation. Contact can take various forms, such as education in international schools throughout the world where the language of instruction is English; where the presence of English-speaking nannies creates a second mother tongue; as well as the co-called "American Imperialism" classified in the OED as a term in use in the Pacific area in the late XIX century.

Professor Thieme's university teaching in the Caribbean and at the University of North London as well as professor of New Literatures at Hull, in addition to his association - long-standing with EACLALS, and, more recently, with JCL - ensured him the support of a network of leading scholars in the field: Bruce Bennett, Shirley Chew, Jean-Pierre Durix, Michael Gilkes, Coral Ann Howells, G. D. Killam, Meenakshi Mukherjee, Rajiva Wijesinha, Nana Wilson-Tagore, while the necessarily collaborative nature of the exercise extended it to many others, experts in diverse fields.

One of the fundamental questions faced by Thieme in his characteristically exhaustive introduction is the terminology to be used to classify these works written in English. Certainly they cannot form part of what has been traditionally understood as "English Literature" without straining points, a policy which has been proved unconvincing in the long run.

His focal point is a careful and comprehensive discussion of the term "Post-Colonial Literature", which he rightly states "reinvented and

reinvigorated" the approach to these literatures. All credit for this goes to Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, Australian University scholars, for their seminal study, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, (1989) a work which has always been crucial to criticism in this complex field.

For his examination of the validity of the term Post-Colonial, used conventionally and pragmatically, it is interesting to see that if "Post-Colonial" is applied rigorously, it (like the often oppositionally presented category of Commonwealth) is only partially applicable to these new literatures. While the editor uses "Post-Colonial" appreciatively (but not uncritically) in the title of the Anthology itself and throughout the Introduction, he points out - and in my view quite correctly - that the underlying continuum of this term is to be found in "post-colonization."

Also, as is obvious from the generous inclusiveness of the Introduction, the editor always keeps in mind the history of the development and acceptance of this innovative literary and cultural Post-Colonial presence. For the record, then, as far as "Commonwealth" is concerned, it should be pointed out that the need to give academic recognition to these new literatures was characteristically met by Professor A.N. Jeffares at the University of Leeds in the 1950s. This was the time of Harold Macmillan's "Wind of Change" speech in Africa and the independent status of West African countries, and these were linked to the remarkable flowering of writing in English there, fostered in no small measure by the British Council. Academically, the aim was to have "Commonwealth" accepted as a third English language reality which had reached a fully recognizable stage of creative development and so was able to join with the disciplines of English and American literatures in its own right. The Literatures covered by this term were appreciatively recognized to be as protean as the political Commonwealth itself, and hence impossible to be defined rigidly. The types of connections critics saw as unifying forces in Commonwealth literatures militated against the adoption of the term "Anglophone" as it invited identification with "Francophone", certainly post-colonial, but based on entirely different principles.

Now, forty years on, with several Noble Literature Laureates and a highly distinguished roll call of Booker Prize winners in the UK, as well as an impressive list of immigrant writers who have won prestigious literary awards in multi-cultural Canada and Australia, we can see more clearly the value of the foresight of all concerned.

Reflecting the intention of the authors of

*The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English*, John Thieme (ed.), London, Arnold, 1996, pp. 963

Professor John Thieme's achievement in selecting and organizing this massive anthology of Post-Colonial literatures is nothing short of remarkable. The very extent, challenge and success of his labours is in so many ways a microcosm of the range, the variety, the individuality, and the world-wide reception of these literatures known variously - but not always interchangeably - as New Literatures in English, World Literature in English, Anglophone, Commonwealth, or, as is clear from the title of the anthology under review, Post-Colonial Literature.

The Anthology's 960 pages cover representative works in many genres of some 200 writers ranging from Frances Brooke (1724-89) in Canada to the writers born in the 1960s: Tim Winton (Australia, b.1960), Tsitsi Dangaremba (Southern Africa, b.1960), Shyam Selvadurai (Sri Lanka, b.1965), with the very youngest in the selection, Evelyn Lau, also from Canada, who was born in 1971.

In so doing it covers a time-span from the XVIII century to the present day, indicating possible directions for the future (and not only for Anglophone writing).

Parts I-VI are organized around all major geographically Anglophone zones (generally regarded as post-colonial areas): Africa, Australia, Canada, Caribbean, New Zealand and South Pacific, South Asia, South-East Asia. However, Part VII: Trans-Cultural writing, breaks free of the geographical focus as it is concerned with the literary outcome of long-term migrations within the Commonwealth nations (for example, the Caribbean migration to Canada) a demographic reality of increasing cultural importance. This is just one section of the selection which reflects shifts in both contemporary thinking and in the ways of updating curricula.

The foregoing comments underscore the fluid nature of the human context of these literatures which is clearly illustrated in Part VII: Trans-Cultural Writing, the section which places this anthology in the avant-garde of new directions in post-colonial writing. This is a minefield of invidious distinctions as each one will have a list of his/her own for this vital category, Thieme, as only to be expected, has given us an irrefragable selection of major,



## Prospettive critiche

*The Empire Writes Back*, Thieme sums up the situation:

Consequently it is perhaps more satisfactory to view the term "post-colonial" as describing a continuum of experience, in which colonialism is perceived as an agency of disturbance, unsettling both the pre-existing "Aboriginal" or "Native" discourses of the cultures it penetrates and the (English or European) discourses it brings with it. (pag.2)

For the editor, the unifying link of all these literatures is language. "Post-Colonial", as an umbrella term, cannot be fully understood without a proper understanding of the history of the spread of English language, in the first place, directly from England itself, through trade or conquest; or otherwise, from places colonized by the English (and which now have their own relationships which, often enough, do not include the U.K.), e.g.: West Africa and the Caribbean, New Zealand and the South Pacific; and importantly the U.S.A. as generator. This type of expansion has given rise to what post-colonial scholars call "englishes", which Thieme changes to upper case, "Englishes".

In addition, the hybrid nature of the language matches the hybrid nature of the colonial experience, both for European settlers (who found a voice earlier) and indigenous Aborigines (who have only recently had the chance to be heard):

Writers can be seen to exist in a continuum of post-colonial hybridized experience; even if as embodiments of European settler and colonized Aboriginal subjectivity, they come close to representing opposite ends of a spectrum. Neither finally exists in an undisturbed culturally "pure" world; both in their very different ways are products of the post-colonial encounter, both use hybridized Englishes. (p.2/3)

This insight, in a wider context, could well reflect on the hybrid nature of the English language in general.

Be that as it may, the editor presents the reality of hybridization (with reference to Salman Rushdie and Homi Bhabha) as an important post-colonial contribution to a challenge to assumptions of earlier conceptions of literary study, "particularly the notion that literatures should be studied in terms of the historical evolution of national traditions."

The debate engendered by these questions has led to a conflict between the "abstract, globally conceived notion of hybridity which obscures the specificities of particular cultural situations. In practical academic terms has been "perhaps the most powerful argu-

ment against the constitution of the 'post-colonial' as a single field."

Fortunately, the editor has met this endemic divisive challenge by the organization of texts and writers which balance the just claims of both these contexts. In foregrounding creative work his selection of writers allows representation for the justly famous and the not-yet famous, sometimes with different genres as for, say, Patrick White, with extracts of autobiography and novel; there are thematic connections, indicated in footnotes, - either for example, cross-national with grandfathers, or national, such as "The Drover's Wife"; then there are the preoccupations - not confined to post-colonial writers alone: ancestry, Aboriginality, revisionist historiography, mappings, landscape and language, oral and scribal traditions, responses to 'European' texts (and the related area of counter-discourse), gender mythologies, 'discovery' and settlement, nationalism, multiculturalism, migration and cultural schizophrenia.

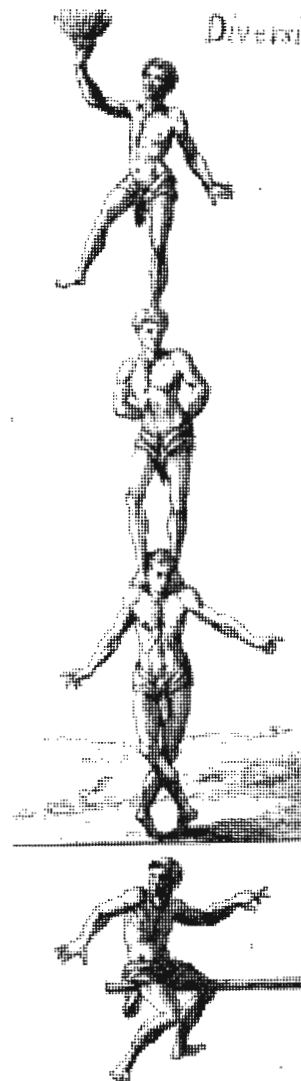
To conclude: in effect John Thieme's detailed and comprehensive editing of a Post-Colonial anthology gives us the foundations of an un-prescriptive yet working basic list of English-language literatures in this field which, if intelligently used, can provide a meeting point for those teachers, scholars or students concerned with the fascinating, disparate literary production in English from all parts of the world.

As a presentation of core materials the creative works themselves looked at from geographical and historical points of view, taking into account the direction in which Post-Colonial literature and criticism justifiably appear to be leading, the *Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures* is an outstanding achievement and, importantly, indispensable for all concerned in teaching this major growth area of literature in English.

It lives up to the claim made elsewhere by the publishers that "it is the fullest selection of its kind, representing a broad range of genres and reflecting shifts both in contemporary thinking and in curricula."

It conveys a detailed, documented, comprehensive forward-looking view of all that has been involved in post-colonization literatures integral to the robust cultures of the contemporary English-speaking world.

Bernard Hickey



## Prospettive critiche

*The Canadian Vision* (a cura di A. Anastasi, G. Bonanno, R. Rizzo), Edizioni Officina Grafica, 1996, pp. 421

Nel suo carattere composito e multidisciplinare questa raccolta di saggi offre informazioni e contiene spunti di notevole interesse. A ben vedere almeno 8 dei 21 saggi si collegano tematicamente avendo come soggetto i problemi concernenti la definizione della Costituzione canadese in relazione alla situazione multietnica che il Canada attuale presenta, argomento di dibattito e sua peculiare ricchezza. Altri saggi si riferiscono al diritto, al sistema bancario, alle relazioni sindacali, alle specificità linguistiche, e alla letteratura anglofona e francofona. La specifica questione costituzionale viene affrontata da Lee Rotherham e da Ian Stewart. Il primo si sofferma ad esaminare le posizioni di André Laurendeau riguardanti la difesa della lingua e della cultura quebecchese mettendo al contempo in evidenza come l'affermarsi della multietnicità e del multiculturalismo abbia decentrato la questione della bipolarità anglo-francese. Ian Stewart si sofferma quindi a considerare più specificatamente come il problema della definizione costituzionale sia in effetti complicato da coesistenti e diverse definizioni di identità comunitaria. Si passa dalla visione di un Canada britannico a quella di un Canada bilingue e dualistico, e infine ad una società complessa in cui trovano spazio i popoli aborigeni e i diritti individuali. In definitiva il Canada appare una nazione schizofrenica, incapace di arrivare ad una definizione costituzionale, preferendo invece, come scrive M. Foley, considerare la Costituzione come una "abeyance", ovvero un'area dove non è possibile raggiungere un accordo e dove la discussione produrrebbe discordia. Ancora sui problemi generali del multiculturalismo, del regionalismo e del post-nazionalismo si sofferma J. K. Keefer. Assume, nella sua lucida disamina, notevole importanza il dibattito sul significato da attribuire al termine di "regionalismo", il quale andrebbe interpretato non tanto in relazione al realismo idilliaco quanto alle luce dei principi post-modernisti che privilegiano il margine piuttosto che il centro, la differenza piuttosto che la omogeneità, la contraddittorietà piuttosto che l'essenzialità. Si inserisce a questo proposito nella discussione il libro di U. Kelly, *Marketing Place*, che interpreta appunto il regionalismo come motivo dialettico e non sentimentale. E si colloca nel medesimo contesto *Selling Illusions* di N. Bissoondath che invece provocativamente vede nel multiculturalismo la ragione della possibile disgregazione nazionale. Il problema del Québec è anche al centro dei saggi di Filippo

Salvatore, di Giovanni Raffaele e di Stefano Defranceschi. Filippo Salvatore fornisce una descrizione del fenomeno della "Révolution Tranquille" degli anni '60 - ovvero della laicizzazione del Québec - vista come minaccia all'identità al pari di una immigrazione indiscriminata. Secondo Filippo Salvatore la laicizzazione della società ha accentuato la questione della difesa della lingua che ha assunto toni persino religiosi e ha portato ad una legislazione sempre più restrittiva. Come Ian Stewart, Salvatore riconosce che la crescente immigrazione ha condotto infine il problema dell'identità ad un punto di crisi e al conflitto tra il carattere "impuro" della città di Montreal e il resto del Québec tradizionalista. In questo contesto politico-culturale G. Raffaele e S. Defranceschi descrivono più dettagliatamente le varie fasi dell'immigrazione italiana nel Québec ad iniziare dagli anni '20 e notano come la direzione verso la quale si è andati è stata quella non semplicemente dell'assimilazione, ma della preservazione della propria matrice culturale.

Nell'ambito della ricerca linguistica - francofona e anglofona - mi sembrano molto utili i saggi di S. Widlak e di G. Bonanno. Entrambi prendono in esame i prestiti, i neologismi, le peculiarità dettate dall'ambiente che la lingua, nella sua flessibilità e creatività, riflette. G. Bonanno rintraccia i termini relativi all'area del commercio delle pelli, del legname, della pesca e dell'attività mineraria esaminando con precisione un notevole numero di fonti, diari e testi, al tempo stesso fornendo un'utile esegesi di termini che rimarrebbero certamente oscuri per il lettore.

Si entra nel settore più specificatamente letterario della raccolta attraverso una succinta ma utile panoramica dello sviluppo della letteratura quebecchese di A. M. Espuelas, il quale sceglie di porre la produzione letteraria in relazione agli avvenimenti storici, soprattutto all'influenza della Chiesa Cattolica e agli avvenimenti nazionali e internazionali. Proprio in questa prospettiva si può meglio comprendere la nascita del romanzo legato al territorio, o del romanzo che presenta la dialettica tra lo spazio rurale e lo spazio urbano, o del romanzo psicologico. Si collega a questo saggio quello di M. Conenna sulla canzone d'autore nel Québec, la quale assume carattere sociale e storico presentando una sua complessità nella ricercata "oscurità" del linguaggio dei testi. Una panoramica della situazione letteraria riguardante il modo in cui viene fissato il "canone" letterario viene data da B. Gorjup che rintraccia il "modello europeo" iniziando da O. Goldsmith, passando attraverso l'opera poetica di V. Crawford, di S. Moodie fino ad arrivare alla centralità di N.

Frye e di M. Atwood. Sulla questione della centralità europea ritorna anche M. Gnarowski che prende in esame le più note raccolte di poesia a partire dal secolo scorso. Cita quelle di E. H. Dewart (1864) e di W.D. Lighthall (1889) per rilevare quindi l'importanza dell'innovazione "internazionale" introdotta da A. J. M. Smith nella sua "storica" antologia di poesia canadese. Persino più innovativa appare però la raccolta di J. Sutherland (1947) che intendeva mettere l'accento sulla specificità dell'esperienza canadese piuttosto che su tematiche internazionali. Sembra che ormai là prospettiva sia quella di guardare oltre la poesia anglofona e francofona, tuttavia l'antologia di M. Atwood (1982) evita di affrontare il problema della diversità, mentre quella di D. Bennett e di R. Brown (1983) appare più disposta ad accogliere esperienze diverse. In una prospettiva dialettica dichiaratamente postmodernista, A. Trozzi mette a confronto la scrittura maschile e femminile, osservando le peculiarità tematiche che avvicinano e allontanano due storie abbastanza simili, *Happenstance* di C. Shields e *The Moved and the Shaken* di H. Dryden.

Concludono la raccolta due saggi di R. Rizzo e di D. M. Conti, rispettivamente sui racconti di Sandra Birdsell e sulla poesia di bpNichol. Devo dire che deludono le aspettative del lettore. Nel caso del primo saggio si trova difficoltà a seguire l'argomentazione, più che altro ripetitiva, ma ciò che colpisce negativamente è l'imprecisione linguistica e concettuale. Si trovano soggetti senza precisa identificazione come nella frase "It deals with the lives of the French-Canadian-Mennonite family, the Lafrenieres, who live in the fictional little town of Agazziz, and they follow these characters..." (p.374); ingenuità come "These tales, concerning every domestic issue..." (374); errori di concordanza come in "where past and present is woven..." (374); concetti poco chiari come in queste frasi: "anger, tradition and ambivalent love that link generations. (374); "and finally contains all the memories and their vehicles" (375); "he and Mayor Bill Livingston meet some survivors, their simple expression or attitude removes his hidden truth" (375); "Maurice cannot acknowledge and accept his descendants, neither with the running memories of his mother nor with the encounter with his uncle Robert Desmarais who dares his nephew to protect his ancestors instead of helping to build the ring..." (376); "Resolute and without any illusions, they spend their days in a confusion of invalid husbands, ungrateful daughters..." (379). Si trovano errori di preposizione: "unhappy of her marriage and of her children" (378); mancato uso del possessivo: "she leaves

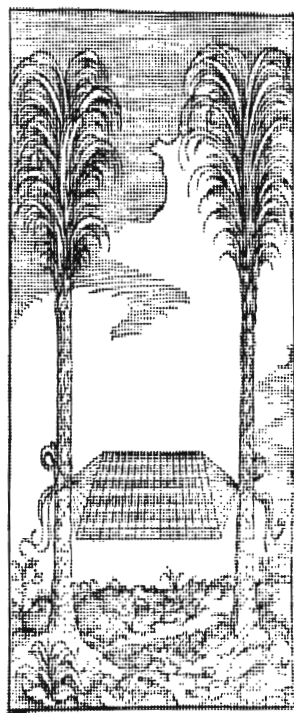


## Prospettive critiche

the family" (378). Devo aggiungere che anche la breve introduzione di R. Rizzo lascia molto a desiderare e risulta una discutibile presentazione di un volume che come si è detto contiene notevoli spunti di interesse. Nel secondo paragrafo si legge: "Canada, the subject of our minute study (...) Canada, which is probably still unknown by many, but it cannot be underestimated (sic) because any sight in a video will fascinate you" (5); "had to face difficult problems : populate the huge forests..." (5); "gave us a historical and social informations on the new land" (6); "Notwithstanding this, nowadays (sic), the vision of 'Canada' as a reluctant country has almost disappeared" (6) e via dicendo. Analogamente il lettore si trova sconcertato dal saggio di D. Conti, nel quale si trascurano i requisiti della precisione grammaticale e concettuale che permettono al lettore di capire. Si leggono frasi come "Barrie Philip Nichol, in fact, was - during his life-time as a writer and as a man - in a continuous process of acquisition (...) an attempt which his ideal poetry - visual, phonetic, concrete poetry - tended (...) it is an 'un-ended' work which takes the author step by step, along his poetic and autobiographical path" (393); "North America, whose population is made of millions of communities..." (394); "That aspiration renders physically and sonorally (sic) the flux of air..." (409); "which in the previous sequence had exhorted to understanding." (412); "The juxtapositions of frames one after the other introduce shifts in time" (412); "to transcend (sic) the authorial ego" (413); "The reader inhabits Nichol's works (...) the role of Nichol as creator of his works is undeniable (...) An *Autobiography* can be recognized and defined in terms of a concept of the author's role and purpose in writing this kind of text" (413) e via dicendo. Altrettanto sconcertato si trova il lettore nel leggere l'introduzione e l'articolo di A. Anastasi. Si trova a lottare con il testo e con tutta la buona volontà è difficile fare l'analisi di frasi come: "si pensava di lavorare per l'unione dei popoli nel ricordo di una proposta di Gide, a cui avviso l'interesse generale si serve meglio quanto più si è particolari" (7); "In effetti, la nazionalità appare come una particolarità primaria, che si afferma e si esalta, forse, sul piano degli stessi 'particolarismi nazionali': non a caso, la nazionalizzazione dello Spirito e di una Cultura si può cogliere proprio nell'insieme delle diversità tipiche di una società strutturalmente multiculturale" (7). Risultano poco chiare espressioni come "culturscape" (sic), "sopravvenienti metamorfosi", "valori-confliggenti" e via dicendo. Analoghe considerazioni il lettore si trova a fare riguardo all'articolo sulla "Rappresentanza e rappresentatività del

sindacato..." in cui si legge: "Quanto precede in termini generali, per fissare il perimetro giuspolitico, e lato sensu, culturale al cui interno ci muoviamo." (73); oppure "si tratta di imprese talmente aggrovigliate tra di loro da costituire, in effetti, un'unica impresa (...) giunge ad escludere la costituzione di una unità comprendente i lavoratori alle dipendenze di un unico imprenditore, ma alle dipendenze di più imprese non collegate pur appartenendo ad uno stesso imprenditore" (75) e così via. Credo che il lettore avrebbe apprezzato una maggiore chiarezza di argomentazione per poter capire esattamente i termini di un dibattito sulle relazioni industriali in Canada che certamente presenta motivi di interesse.

Leonard Ferrucci



*Création et Créativité dans les Littératures Francophones*, Atti del Convegno di Digione del 17-20 novembre 1993, a cura di Maryvonne Perrot, premier tome, EUD (Editions Universitaires de Dijon), 1996, pp. 260

"Témoignages d'une unité faite de diversité, les littératures d'expression française enrichissent le patrimoine linguistique et culturel, mais s'enrichissent également les unes les autres par la confrontation de leurs créations respectives".

La quarta di copertina del volume *Création et Créativité dans les Littératures Francophones* riassume efficacement le tematiche del Convegno Internazionale sulla Francofonia svoltosi a Digione. Il libro, curato da Maryvonne Perrot, è diviso in tre sezioni: "Francophonie de filiation", "Francophonie culturelle" e "Extension de la Francophonie", con l'intento di dare una visione globale ed organica del rapporto tra la letteratura francese e le letterature di lingua francese.

Significativi, a tale proposito, gli interventi di Michel Erman "Quelques réflexions sur l'intertextualité dans la littérature québécoise", di Roger Gaillard "*Kamouraska* ou la lettre d'une inconnue" e di Robert Major "La création dans les marges francophones", compresi nella sezione "Francophonie de filiation" e su cui ci soffermeremo.

Michel Erman, attraverso un'articolata riflessione sulla letteratura quebecchese, ne evidenzia l'autenticità e originalità delle immagini nei temi e nei miti. La ricerca di una propria identità che ha trovato espressione dapprima nella poesia, è diventata poi oggetto del romanzo quando questo si è interessato al reale ed al sociale. "Pour exister, le roman a besoin d'engager le dialogue avec le réel" (p.63). L'opera di Gabrielle Roy e di Roger Lemelin ha segnato il passaggio tematico dalla società rurale a quella industriale i cui valori hanno trovato piena espressione nel romanzo degli anni '60 con Bessette, Godbout e Hébert. I loro personaggi, infatti, "témoignent des incertitudes existentielles en même temps que de la formidable énergie" (p.64) e le eroine della Hébert si affermano proprio ribellandosi alle ragioni del reale non senza sofferenza e dolore.

Sostiene Erman che "C'est en déplaçant l'idée tragique de la réalité vers l'imaginaire que la littérature québécoise s'est constituée comme une entité autonome" (p.64). Notevole è stato anche il contributo del teatro che soprattutto con le *pièces* di Françoise Loranger ha portato alla ribalta il problema della cultura quebecchese, della sua esistenza e della lotta contro il nulla che l'attanagliava. Una lotta combattuta proprio con la scrittura che diventa

## Prospettive critiche

fondamentale per esistere ed esprime tutta la sua tragicità attraverso l'uso del *joual* che in Gérard Godin e Jacques Renaud "manifeste le désir de se mettre en scène comme dépossédés, de se nier pour mieux exister" (p.64). Il *joual* è definito da Renaud "un non-language" (p.65) che porta con sé ribellione e sottomissione e che esprime con maggiore intensità quel sentimento di alienazione da cui è pervasa la letteratura quebecchese. Il dibattito, però, sottolinea Erman, non è né nuovo né solo letterario, esso ruota intorno alla questione nazionale: "Dans le premier tiers du XXème siècle, la querelle qui oppose les tenants d'une littérature régionale et morale à ceux de la modernité tournait autour de la question nationale. Pour les uns, la littérature canadienne-française devait être distincte de la littérature française, tandis que pour les autres, en particulier ceux que l'on appelait les exotistes, celle-ci était le terreau dans lequel celle-là s'enracinait" (p.65).

Erman pur non negando l'influenza letteraria francese sulla letteratura del Québec, ne rivendica, tuttavia, la diversità. "Il est certain que la littérature québécoise s'est constituée peu à peu comme une entité différente" (p.65). Egli si distacca così dai critici che propugnano la "québécoisité" e "l'autarcie" (p.66), dai critici puramente accademici che ignorano il processo di universalizzazione della letteratura del Québec che, abbandonato il terreno della Storia, si interessa ora "aux monstres du moi" (p.66), all'io nella sua essenza più profonda e totale.

Le tematiche dell'identità, dell'origine, del rapporto con l'Europa, ritornano anche nell'intervento di Roger Gaillard, "Kamouraska, ou la lettre d'une inconnue". *Kamouraska*, romanzo di Anne Hébert scritto nel 1970, pone una serie di interrogativi essendo "un roman américain, canadien, francophone (ou franco-canadien, ou québécois...), écrit par une Canadienne en Europe, à Paris" (p.68). Diventa arduo attribuire un'identità ad un'opera multicomprendente, ad un "roman des origines" che abbraccia l'immaginario di un paese, il Canada, le cui origini appunto sono avvolte nella nebbia più fitta. Per Gaillard, *Kamouraska* può essere considerato come un tassello nella storia canadese, un "moment" di quel processo temporale aritroso che la Hébert cerca di compiere basandosi su una vicenda realmente accaduta nel XIX sec. alla propria famiglia. Dal fatto personale la storia si amplifica fino ad abbracciare il Canada, luogo geografico e simbolo di un popolo, della sua storia, del suo destino. Mentre *Kamouraska*, pur essendo un luogo fisico, rappresenta altresì "le point originel d'une fiction, d'un imaginaire, d'un roman" (p.69), in esso è

rinchiuso il mistero doloroso e terribile per la protagonista Elisabeth, del senso della Vita. Ma *Kamouraska* è anche il romanzo della memoria diventata parola attraverso la voce della protagonista che cerca di ricostruire, fra difficoltà e turbamenti, la sua storia. Significative le parole di Gaillard: "La foule des voix emplît la tête d'Elisabeth et lui intime l'ordre de retourner là où la chose insiste, terrible et innomable, dans l'infini indicible illimité de Kamouraska. Au cœur du territoire connu, surgit un territoire autre, étranger, même si familier. Un processus donc de "déterritorialisation" se met en lieu et place du Canada, pour pouvoir encore mieux signifier "Canada", désormais le nom et le lieu des étranges passions aux désirs inassouvis, le nom et le lieu de l'altérité qui pulvérise, en coup de foudre, l'établissement tranquille des idées certaines. Il y a donc un double visage de "Canada", et nous l'appellerons, sans trahir Anne Hébert, Kamouraska" (p.70).

Anzi Gaillard unisce in una metafora unica Canada, *Kamouraska* e Elisabeth, sinonimi di lotta, resistenza, silenzio e desiderio. La lotta è quella che la protagonista intraprende contro la legge inglese, legge di sopraffazione e violenza, legge imposta e legittimata dalla forza, legge di colonizzazione, ma è anche la lotta contro la lingua (questa volta non solo l'inglese ma anche il francese e l'americano) per smembrarla, sezionarla, e vedere cosa nasconde. "Pour Elisabeth, dans *Kamouraska*, il y a aussi une multiplicité de langues qu'elle doit parcourir dans son inexorable remontée vers le temps immémorial" (p.74). L'inglese e il francese sono lingue canoniche, codificate: "Ces langues ont donc en commun "l'établissement", et pourraient en ce sens être désignées du terme de masculin, si nous sommes d'accord pour assimiler ce mot à ordre et logique, clarté et évidence" (p.74). Fa notare Gaillard che l'eterogeneità linguistica è presente già nel nome Elisabeth in cui il gruppo "th" finale, tipico dell'inglese, non viene mai pronunciato da un francese senza errore; tutti i contrasti e le contraddizioni di un paese, il Canada, rivivono dunque in un nome che diventa segno del destino, principio di ribellione per la protagonista la cui lingua va al di là della frase classica, sconvolgendola e scomponendola in un ibrido di cui il nome è il primo esempio.

È la lingua, afferma Gaillard, "féminine", estranea al potere ed alla conquista, è la lingua della ribellione che diventa follia demoniaca ma è anche la lingua del desiderio, della mancanza: la lingua di *Kamouraska*. *Kamouraska* è un nome indiano e la lingua indiana pur essendo stata esclusa dal processo di costruzione del Canada, ha conservato la sua purezza, "la langue du désir et de l'amour"

che trascende la logica della legge. "C'est une langue en quelque sorte ignorée, quoiqu'elle soit bien présente sur toute la superficie de ce vaste pays. C'est la langue oubliée des peuples oubliés, relégués dans un passé qu'on ne tolère que s'il est affectivisé ou folklorique" (p.79). Anche la Hébert come Gaillard, come Erman, rivendica il diritto alla differenza di una comunità, quella quebecchese, spesso autoconsideratasi "la communauté des "nègres blancs" (p.79). Tale diritto, però, non deve sfociare in uno stretto regionalismo e a volte in un reazionario nazionalismo; Anne Hébert, sostiene Gaillard, cerca una sorta di "identité libre" (p.80) aperta agli esclusi, a coloro che vivono a margine dei grandi sistemi di pensiero; è una Patria caratterizzata "par son refus de toute assimilation à la voix ou au droit du plus fort, par son désir de toujours écouter avant tout cette voix intime qui est la voix du respect et de l'humanité" (p.80). E' un altro aspetto del Canada con le sue libertà, spesso radicali, le sue molteplici identità, i suoi luoghi del desiderio.

Altro elemento della(e) letteratura(e) canadese(i) è la "marginalità", come si evince dal contributo di Robert Major, "La création dans les marges francophones". Partendo dalla sua condizione personale di uomo di margine (che vive in Québec, a maggioranza francofona, e lavora in Ontario, massicciamente anglofono), Major estende la riflessione alle letterature, del Québec e dell'Ontario francese, marginali: cioè quelle "qui ne se définissent que par rapport à un centre, ailleurs, et qui n'ont guère d'autonomie propre. La France les classait, autrefois, parmi les littératures connexes, c'est-à-dire parmi ces choses qui n'ont de réalité que par leur lien avec l'élément essentiel" (p.86). La marginalità però, afferma Major, può assumere ed anzi in questo caso assume un significato positivo essendo il margine parte integrante di un testo scritto, di una pagina. "La marge s'oppose à l'écrit mais également le constitue; elle enclôt le texte et l'identifie mais s'en coupe du fait même" (p.86).

Major fa anche riferimento ad un volume di François Paré, *Les littératures de l'exiguité* (Hearst: Le Nordir, 1992), dal quale hanno avuto origine le sue riflessioni. La nozione di esiguità non è certo migliore di quella di margine ma è più flessibile e sposta l'accento su letterature definite esigue o a causa della "parcellizzazione" di quelle istituzionali, canoniche, o perchè non sono incluse nei programmi d'insegnamento delle università europee. Forte è anche in Major la rivendicazione della pluralità e delle differenze: "Or les exclus clament de plus en plus leur pluralité, affirment l'irréductibilité de leurs différences, manifestent la richesse



## Prospettive critiche

**Tobias Döring, Uwe Schaefer, and Mark Stein (eds), *Can "The Subaltern" Be Read?: The Role of the Critic in Postcolonial Studies*, *ACOLIT*, Special Issue No. 2 (Frankfurt a. M.: Institute of English and American Studies, J.W. Goethe University, 1996), pp. 102-DM 12.**

*ACOLIT* is celebrating its 20th anniversary this year. Circulated on a biannual basis since October 1977, it has matured from a modest newsletter intent to reach a handful of pioneering German scholars who were determined to put what was then called "Commonwealth Literature" on the national academic map to an informative mouthpiece of the Association for the Study of the New Literatures in English (ASNEL) in German-speaking countries.

When ASNEL was founded in 1989, it not only marked the formal institutionalisation of a domain which had already been studied and taught for a noteworthy number of years, but seemed also persistent to strike a new cord with regard to internal structures and policies. Unyielding in its attempt to expand "traditional" curricula and teaching patterns in English departments, and perpetually providing an academic platform for serious discussions of the field, ASNEL has been characterised by an openness to student members and younger scholars unprecedented in German-speaking academia so far. From its very onset students on both undergraduate and postgraduate level were encouraged to join the association, which speaks appreciatively of the fact that first moves towards establishing the New Literatures on an institutional level had frequently come from an interested and highly motivated student body. This awareness has also found expression in the considerable number of graduate papers at annual conferences, and is now being supported by the publication of a special issue of *ACOLIT* once a year. Dieter Riemenschneider, founding father of the newsletter and accomplished veteran of the scene, introduced the 1995 pilot edition by inviting "contributions, hopefully from students of many German universities, [...] to open a new forum for a fruitful scholarly exchange and create an opportunity to present studies of students which otherwise hardly find a chance to leave the departments of their origin".

By providing a publication that encourages younger scholars to enter critical dialogue with already grounded academic circles, that enables them to access an audience wider than that of their home department and which, in the long run, will help build a network of like-minded postgraduates, ASNEL has created an outlet which can only be commended for its

earnestness to support academics of a younger generation. *ACOLIT* Special Issue is sent to some 233 ASNEL members free of charge and is obtainable through mail-order from the University of Frankfurt/Main. That it has become a coveted critical organ was confirmed by the fact that at the 1996 annual conference in Konstanz — a venue on such a scale that not all papers could be included in the coming year-book of the association — voices were heard which suggested *ACOLIT* Special Issue as an alternative outlet to make all contributions available. However, there has already been audible resentment from the postgraduate body and, with regard to the quality of their work which indeed merits its own publication, this appears rightly so.

Whereas the initial Special Issue contained a miscellany of articles without any obvious thematic link, thus paying tribute to the heterogeneity of textual approaches and topics in the field, the second volume is marked by a far more stringent frame of reference, comprising proceedings, papers and personal impressions of the first Graduate Workshop on Postcolonial Theory held at the Institute of English and American Studies, J.W. Goethe University Frankfurt/Main in April last year. A small number of postgraduates based in various European countries and Canada had gathered to present aspects of their research and to engage, above all, in a critical discussion concerning the role of the critic in postcolonial studies. Set up in a rarely utilised, but very productive conference format that combined "the public presentation of insights or arguments [...] with the more intimate and intensive debates of a seminar group" (3), the workshop comprised a number of short statements which instigated round-table talks and which were then complemented by papers or personal reflections written in retrospect. All contributions have been collected in this volume, meant to share the intellectual outcome of these days "while at the same time continuing the debate and asking for responses" (3).

Readers of this edition are thus invited to engage in the discussion and, ideally, make available their feedback in writing.

One of the key issues of this volume is the question of how to approach and read texts operating in reference systems quite different from the critic's own, texts that have emerged from locations affected by colonial encounters and post-colonial realities. How can meanings be constructed by a — one should add Euro-American — readership "without either falling for an exotic otherness nor subjecting [the texts], in neo-Orientalist fashion, to expert Western theories?" (3). The essays thus evaluate and problematize the function of the critic "as a mediator or translator in the com-

de leur hétérogénéité, se reconnaissent différents, irréductibles, multiples, donc, mais liés" (p.89). Il margine assume dunque un ruolo fondamentale nell'espressione letteraria mondiale tanto che ora si arriva paradossalmente a parlare di "retour d'Europe", figura caricaturale che non trova più spazio neanche nella terra d'origine. Tuttavia, pur considerando positivo l'affermarsi delle letterature marginali anche a discapito di quelle "classiche", il rischio che si arrivi ad una forma di "nombriolismo" regionalistico esiste, anzi per la letteratura quebecchese è esistito fin dagli esordi. Major ricorda che "Octave Crémazie, meilleur critique que poète, regrettait amèrement que les Canadiens ne parlent pas une langue amérindienne. La littérature canadienne-française aurait eu alors, aux yeux des cercles parisiens, le cachet de l'exotisme, sinon de l'originalité, et faveur considérable en France" (p.90).

Il dibattito fra regionalisti e universalisti era così avviato fino a raggiungere toni esagerati negli anni '60 quando si pose il problema dell'insegnamento universitario della letteratura quebecchese. "L'instance de reconnaissance et de consécration qu'est l'enseignement universitaire est tout à fait fondamentale" (p.91). L'insegnamento universitario implica però delle scelte difficili, anche discutibili, che sovente privilegiano gli scrittori "marginali" piuttosto che i "classici"; Major usa l'espressione "parcellisation du pouvoir symbolique" (p.92) per indicare l'importanza delle letterature dell'esiguità e del potere che fra di loro si contendono a discapito delle grandi letterature imperiali. La strada da proseguire è quella di promuovere la diversità pur appartenendo ad uno stesso ceppo linguistico, ad una stessa tradizione culturale: "La langue partagée nous soude, mais ne peut cacher, pour autant, la grande diversité culturelle qui est la notre. C'est tant mieux, car cette diversité est à promouvoir, et universellement" (p.93). Questo il messaggio positivo ed incoraggiante di Major ma anche di Erman e Gaillard: "La francophonie de filiation" dunque non è soltanto un processo in fieri ma una realtà creatrice e creativa.

Maria Luisa Longo

## Prospettive critiche

plex spaces between marginalized literatures and cultural centres" (6). Secondly, where tenable, they try to make "practical suggestions for strategies towards responsible criticism in postcolonial studies" (6). This bifurcated approach, which roughly divides the collection into two main areas, is to be appreciated, as it allows not only for a more theoretical engagement with the position of the critic and his or her relationship with the "subaltern" (a controversial term to be queried subsequently), but also for textual analyses and personal reflections, which in the recent race and craze for theory often — regrettably — seem to have lost out. Interesting to note that most essays deal with those areas of cultural productivity which, to a greater or lesser extent and with more or less reservation, have embraced and critically engaged with certain concepts prevalent in the study of "postcoloniality", especially those of "marginality", "subalternity" and the notion of (writing back to) dominant Western cultural centres. Forms of art which might equally be embraced by a wider conception of "postcolonialism" but which address issues seemingly irrelevant to the above mentioned core concerns — yet which are no less political and committed, if we think of certain modes of popular literature or community-based theatre, for example — are not being discussed here. This can be attributed to the personal — and thus random — choice of the participants. It might also be linked to a certain disposition of postcolonial studies referred to by the editors and in some of the later essays: namely that of its safe location at universities in the West, where access to publication — and hence the distribution of knowledge — is relatively easy and where certain forms of creative art, which do not involve issues prominent in these departments, are less received. Perhaps it is therefore a coincidence "almost, but not quite" that most contributions deal with cultural products stemming from the Americas — that is those areas which constitute the margins of what might be considered the cultural mainstream of Canada, the United States and, arguably, the academic world. Among others we find articles on the testimonio of Rigoberta Menchú (Mario A. Caro), on aspects of Chicano/a culture (Markus Heide), Caribbean language and literature (Uwe Schäfer, Susanne Mühleisen) or the writings by Native Canadians (Sandra Carolan-Brozy, Renate Eigenbrod). Interesting also in the context of the association is that here we have a publication of ASNEL that addresses aspects traditionally associated with American studies before the question of whether to include these areas to the framework of postcolonial studies at German-speaking universities was

officially raised as a central theme in one of the Konstanz panels. That much for the fore-runner function of the younger generation.

The prevalence of what has already been dubbed the "holy trinity" of postcolonial studies — Homi Bhabha, Edward Saïd and Gayatri Chakravorty Spivak — is undoubtable in this Special Issue. It is the latter of the three whose critical concept of the "subaltern" has been singled out as the theoretical lynchpin for this collection. In their thoughtful introduction Döhring, Schäfer and Stein prepare the ground by expounding on Spivak's understanding of the subaltern's subjectivity in her seminal critique "Can the Subaltern Speak?" (1988). They also draw attention to the contradiction inherent in her argument as she recaptures the agency of the — supposedly mute and hence inaudible — subaltern who is nonetheless capable of intervention. However, as Spivak's subaltern is gendered female, her "voice is not used synonymously to postcolonial writing in the formulation [the editors] chose" (5). The diverse meanings and connotations assigned to the concept of "subalternity" are thus the second core concern explored and queried in this volume.

The opening essay by Mario A. Caro investigates incidents of the subaltern's entry into the public sphere of speech and asks whether this moment "transforms the speaker into an organic intellectual" à la Gramsci or whether "it merely hypostatize[s] the subaltern" (9). Comparing *Me llamo Rigoberta Menchú* with the story of Mahasweta Devi's *Imaginary Maps*, the author concludes that by "responding to issues affecting the subaltern in India" the collaborative effort of Devi and Spivak produced a genuinely "organic intellectual work" (13). Testimonios, however, despite their claims to be "instances of 'authentic' speaking subalterns" (19), have often been transformed by complex translation and/or compilation processes.

Caro thus calls for more responsible postcolonial criticism and practice that avoid alliance with hegemonic academic discourse but entail "listening to, in order to speak with, the subaltern" (20).

Markus Heide cautions against "an essentialist tendency of downplaying the question of textual representation" (23) manifested in the idea that by reading texts of marginalized groups "we are 'reading [the concrete experience of] the subaltern'" (23). Drawing on examples of Chicano/a writings by Gloria Anzaldúa and Guillermo Gomez-Peña in particular, Heide demonstrates very lucidly how these authors create hybrid and conflicting identities which defy the critic's search for the "pure" or homogeneous subaltern. Instead, he proposes to read these texts in the specified

context "of Chicano literary and cultural criticism as a cultural critique of the USA 'within the USA'" (32), rather than relegating Chicano/a literature to a "subaltern" margin.

Re-examination of the basic assumptions upon which studies of the "subaltern" operate, is the main concern of Marc Colavincenzo's contribution. Providing a detailed analysis of "subaltern" terminology and related ideas, he urges critics "to watch our language closely, and to consider the fine consequential nuances of our positions" as not to "produce precisely those 'eurocentric generalizations' we hope to debunk and avoid" (39).

Mark Stein's exposition on "Retrospective Resistance" rounds off the more theoretical part of this collection. Undoubtedly one of the highlights of this volume in terms of critical breadth and style, it focuses on the controversial claim to engagement and "creating agency" characteristic of much of postcolonial criticism. Referring in particular to the work of Homi Bhabha, Stein illustrates how, by assigning a more radical role to the postcolonial critic, actual colonial resistance is being "relegated to the realm of the discursive where it is apparently performed by discursive conditions rather than as conscious and calculated acts" (45).

In the following contribution, Uwe Schäfer ponders over the question whether postcolonial literatures can offer new horizons in the age of "nihilistic relativism" and "cynical reason" (51). Comparing Wilson Harris's *Jonestown* with Samuel Beckett's *Imagination Dead Imagine*, he argues that, in his critique of modernity, Beckett never transcends his "nihilistic mockery of human alienation" (60), whereas Harris informs "his discourse with the erotics of artistic imagination, the pleasure of text, as a source of creativity in a time that seems to have abandoned hope" (61).

Susanne Mühleisen then adds a refreshing perspective to the otherwise entirely literary and theoretical discussion by concentrating on linguistic aspects of what she calls "postcolonial communication" (63).

Outlining the problematic relationship of oral versus written discourses and tracing trends of de-homogenization processes in written standard languages, which she sees as indications "of a general movement towards the new orality" (64), Mühleisen focuses on recent examples of Creole criticism and demonstrates how they attempt to contravene power strategies prevalent in contemporary academic jargon.

By spotting "elitism", "essentialism" and "anxiety about the role of the intellectual" (72) as the weak spots in much of postcolonial criticism, Anne Zimmermann opens the first of three consecutive essays which attempt to



## Prospettive critiche

offer tenable strategies for critical practice and teaching. Not only does she propose a socio-psychological concept of identity which "allows for a more complex (self-)location of the critic as in the common dichotomy of subject and object" (7), she also argues that in critical writings the "other, intruding text should be permitted to stand for itself" (78), with the critic positioned "'in-between,' not 'above'" (79) the creative work.

Sandra Carolan-Brozy also tackles the perpetual process of critical self-positioning, with special reference to demands propounded by Native Canadian critics and writers. Giving a detailed account of their standpoints and stipulations, she feels both encouraged to engage with these texts while at the same time being sensitized to the critical "traps I may well set for myself, e.g. self-centredness and social, political and gendered ignorance" (87).

Clashing concepts of "familiarity" and "cultural difference" in contemporary reading practices are the pivots around which Tobias Döring's "Reading for Transparency? Re-reading the Obscure" revolves. An essay remarkable for the clarity of its insight and written with admirable ease, it argues against a criticism of enlightenment in which the critic is cast "into the role of the tour guide and explorer" (91). Appraising such strategies as rehearsing "functional patterns [prevalent in] the heydays of imperialism" (91), Döring suggests not to read for "transparency and therewith substituting the expertise of critics for the agency of postcolonial texts" but to "continually and creatively misread" (95) "subaltern" textualities.

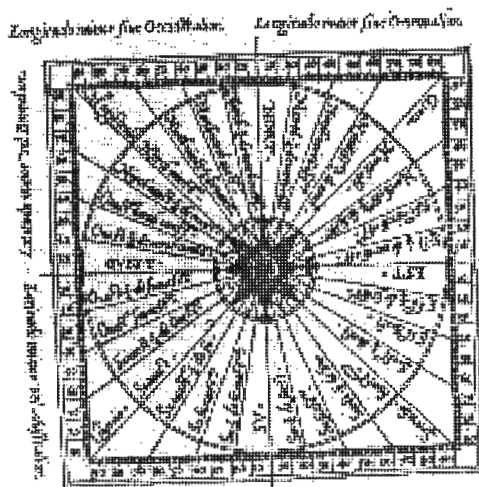
The volume then closes with a personal epilogue to the workshop by Renate Eigenbrod. Eigenbrod reflects on individual contributions and resolves "that the critic in postcolonial studies should understand him- or herself more as a receiver than as a provider of knowledge" (101).

Whether this final statement will not eventually lead to the subject/object dichotomy decried in one of the essays above, could be argued here. However, it appears to be one of the stimulating aspects of this collection that the authors clearly engage with each other's works, so that one does indeed get the impression of a multi-voiced academic dialogue. Schäfer's at times rather dense style of writing seems to be taken up in Mühleisen's exposition on language in academia; Heide argues against one of Zimmermann's critical strategies; and Eigenbrod posits her own understanding of First Nation literatures counter to those of Carolan-Brozy. All in all, it is a collection worth pondering over, for it sensitizes Euro-American critics once again of their own positioning, offers a multiplicity of

perspectives and articulates those contradictions and anxieties we all constantly have to cope and grapple with. It also gives voice to what in some disciplines might be considered the academic "subaltern". And, in this respect, there is no doubt that the "subaltern" can and should be read.

Christine Matzke

## Quadratum nauticum GEMMAE FRISII.



Paola Galli Mastrodonato (a cura di), *Ai confini dell'Impero. Le Letterature Emergenti*, Manziana, Roma, Vecchiarelli Editore, 1996, pp. 136

È oramai assodato che, "ai confini" di un Impero che storicamente non c'è più - ma le cui riverberazioni, a livello sociale e culturale, continuano caparbiamente a resistere-, stanno 'emergendo', in quantità sempre maggiore, discorsi linguistici e letterari destinati a scardinare molti degli assiomi su cui si regge la nostra decrepita civiltà occidentale un po' meno egemone, ma irriducibilmente arrogante, e assurdamente arroccata a occidente di tutto e di niente.

Sotto le etichette più disparate - letterature anglofone, francofone, ispano-americane, emergenti, post-coloniali, del terzo mondo; studi multiculturali, multietnici, multirazziali, neostoricistici, e politicamente corretti - è in corso uno straordinario dibattito critico e teorico la cui parola d'ordine è re-visione, e il cui approccio rigorosamente problematico e, possibilmente, pluridiscorsivo. E che cosa vi è di più pluridiscorsivo di una agile antologia di studi critici miscelanei, accomunati dalla volontà di investigare territori "nuovi", oltre i confini di una sempre meno credibile compartimentalizzazione linguistica?

L'antologia *Ai confini dell'Impero. Le Letterature Emergenti*, che riunisce i contributi presentati al Convegno su "Le Letterature Emergenti" svoltosi presso l'Università di Macerata nel maggio del 1994, giunge al momento opportuno, e si inserisce a buon diritto nel novero degli studi più originali, e degni di nota prodotti recentemente in Italia sul tema delle nuove letterature. Ma ciò che distingue la raccolta, curata con grande passione e competenza da Paola Galli Mastrodonato, è l'intento unitario del volume mirato, "non tanto alla ricerca di 'nuove' letterature, quanto, piuttosto, allo scandaglio in profondità di zone e territori non ancora sufficientemente esplorati dalla ricognizione critica": non solo, dunque, voci emergenti dal silenzio dei linguaggi subalterni, ma anche e soprattutto "dissidenze, ibridismi, contaminazioni, contatti, contro-discorsi", perchè "laddove si pensava di aver già sistematizzato le letterature emergenti, si fanno strada nuovi linguaggi e nuove realtà".

Partendo dal quadro di riferimento comune della dissoluzione dell'Impero, "inteso come sistema colonizzatore onnicomprensivo e non di esclusiva matrice britannica", gli autori dei dieci saggi proposti analizzano, secondo angolature originali e insolite, una varietà di pratiche discorsive che riguardano India, Africa, Australia, e Canada. Silvia Albertazzi investiga, con la consueta verve unita alla sua



profonda conoscenza della narrativa indoinglese, la “sapiente fusione di tematiche autoctone e modi anglosassoni” in quello sconcertante successo editoriale che è *A Suitable Boy* dello scrittore indiano Vikram Seth. Paola Galli Mastrodonato si avventura in un inedito confronto fra “le due Indie” di Salgari e Forster, che superando anacronistiche censure propongono vincente lo scrittore italiano, “grande assente nel panorama della critica contemporanea”, sul collega più celebrato che ha scritto “in paragone pochissimo ma in una lingua egemone. Anny-Claire Jaccard (Université de Bourgogne, Digione) esamina il lento emergere del “corpo femminile” come espressione soggettiva - sorgente di gioia, mezzo per cercarsi, per scoprire il mondo, comunicare con gli altri, esprimere e difendere le proprie idee - nell’opera di scrittrici nere africane francofone: da A. M’Baye D’Erneville a M. Ba. L. Doob-Bunya. N. Diallo Niang, K. Bagui, C. Beyala, e altre ancora. Brennan Wales (University of New England, Armidale) rivisita il trauma dell’emigrazione nella poesia italo-australiana, da Gaetano Rando a Anna Maria Guidi, Da Luigi Strano a Pino Bosi, da Giovanni Andreoni a Cristiana Maria Sebastiani, ed Ence di Stefano. Lo studio di Alfredo Luzi si ispira all’espressionismo linguistico del romanzo *Paese Fortunato* della italo-australiana Rosa Capello, per esporre i meccanismi perversi dell’emarginazione/omologazione letteraria, e dimostrare come i processi di deprivazione verbale comportino automaticamente analoghi processi di deprivazione sociale. Al centro di “Con la lingua in valigia: l’italiese dell’emigrato” di Franko Leoni (University of New England, Armidale) stanno gli idiomi migratori “nati... dal contatto tra lingua migrata e gli idiomi locali nelle varie terre d’emigrazione, in varie epoche”, e i processi di formazione di ibridismi linguistici, o se vogliamo neo lingue, che portano nomi fantasiosi come Merichen, Italglish, e Australitaliano. Il trauma dell’emigrazione al femminile, con conseguente indebolimento del senso dell’io, torna in primo piano nel saggio di Maria Luisa Longo che prende lo spunto da due romanzi esemplari delle italo-canadesi Mary Melfi e Fiorella De Luca Calce. A completare un quadro, come si può ben vedere, vivace e variegato restano da segnalare due interessanti contributi sul teatro canadese, e uno sul cinema. In “Tutto il Canada è un palcoscenico: teatro e drammaturgia anglo-canadesi”, Alessandro Gebbia traccia la storia della drammaturgia canadese dall’epoca della colonizzazione fino alle tendenze più recenti, per giungere alla conclusione che la polidricità delle sue espressioni impedisce una definizione in termini di unicità, con la

## Prospettive critiche

conseguenza che “il problema del canone o dei canoni rimane centrale, e a tutt’oggi irrisolto”. Dal canto suo, Paola Galli Mastrodonato nel suo “Jack the Ripper a Montreal: la sfida all’Impero di David Fennario” propone, come esempio emblematico di rigetto di ogni compartimentalizzazione linguistica, il teatro dissacratorio e irriverente del canadese-anglofono del Québec David Wiper in arte Fennario - un teatro originale e aipico, attraversato da una sottile ironia, e da un liberatorio bilinguismo. All’ultimo posto, ma con il compito di fornire al volume una conclusione ideale, troviamo il contributo di Francesca Romana Galli, dedicato a quel geniale regista che è il canadese David Cronenberg, e in particolare alla sua opera simbolo, *Videodrome*. Una giusta collocazione, perché nessuno meglio di Cronenberg poteva interpretare “il filo conduttore che lega idealmente tra di loro i diversi interventi. Il corpo umano come limite estremo, ultimo confine oltre il quale si dissolvono le nostre certezze, misura antropologica del nostro divenire storico e ambientale”.

Daniela Fortezza

Paola Galli Mastrodonato (a cura di), *Ai confini dell'impero. Le letterature emergenti*, Manziana, Roma, Vecchiarelli Editore, 1996, pp. 136

In questo volume curato da Paola Galli Mastrodonato sono raccolti gli atti dell’omonimo convegno *Ai confini dell'impero - Le letterature emergenti* tenutosi all’Università di Macerata il 17-18 maggio 1994. Oltre a un’interessante introduzione e a due articoli della curatrice stessa, che è ricercatrice presso l’Università della Basilicata e vanta la pubblicazione di numerosi saggi di comparatistica, anglistica e canadistica, sono raccolti qui gli interventi di altri otto studiosi che si occupano da tempo delle Nuove Letterature. Gli articoli spaziano dalla letteratura indiana a quella francofona di autrici nere africane, dai modelli linguistici e letterari sviluppatasi in Australia dal contatto degli emigranti italiani con la lingua inglese, alla letteratura e al teatro canadesi, passando per il cinema di Toronto.

Nell’introduzione Paola Galli Mastrodonato ci aggiorna sui volumi che si occupano delle nuove letterature usciti recentemente, nominando due volumi curati da Agostino Lombardo che coprono le letterature emergenti di lingua inglese, *Le orme di Prospero* (Africa, Caraibi, Canada) e *Verso gli antipodi* (India, Australia, Nuova Zelanda) per quanto riguarda l’Italia, mentre in ambito internazionale ci viene segnalato il testo curato da Jean-Marie Grassin per conto dell’Associazione Internazionale di Letteratura Comparata *Littératures émergentes/Emerging Literatures*. La Mastrodonato sottolinea come il tratto unificante degli interventi al convegno sia da ricercarsi nella “dissoluzione dell’Impero, inteso come sistema colonizzatore onnicomprensivo (...), che riveste un ruolo determinante per il semplice accesso alla scrittura e alla coscienza di sé dei colonizzati”. L’intento espresso è quello di sondare e dare spazio a “territori non ancora sufficientemente esplorati dalla ricognizione critica”, che pure sono fondamentali in quanto rendono conto degli sviluppi linguistico-letterari emersi a seguito della colonizzazione nel momento in cui gli ex colonizzati hanno accesso alla scrittura, come anche delle letterature di contatto, come le definisce Alfredo Luzi, nate dall’esperienza degli emigranti italiani all’estero.

Nel primo articolo, “Dal romanzo borghese alla soap-opera: *A Suitable Boy* di Vikram Seth” (pp. 11-21), Silvia Albertazzi rileva come il successo del’ultimo romanzo dell’autore indiano di lingua inglese Vikram Seth sia da ricercarsi “nella sapiente fusione di tematiche autoctone e modi anglosassoni”

## Prospettive critiche

(p. 11). Secondo la Albertazzi, Seth racconta la realtà della middle-class indiana dei primi anni cinquanta adottando modelli tipici del romanzo realistico borghese ottocentesco, mentre la struttura narrativa tipica della soap opera, con la sua caratteristica varietà di registri linguistici e generi letterari, spiega la lunghezza straordinaria del romanzo, 1474 pagine, e l'interesse del vasto pubblico nelle intricate vicende dei personaggi.

Nel suo saggio "Le due Indie: Emilio Salgari e Edward Morgan Forster" (pp. 23-34) Paola Galli Mastrodonato analizza gli atteggiamenti diversi, ma pur sempre ascrivibili alla rappresentazione e appropriazione dell'Altro, dei due autori verso l'India confrontando *I misteri della jungla nera* con *A Passage to India*. Mentre Salgari costruisce l'immagine di un'India esotica, lussureggiante e misteriosa, descrivendo con dovizia di particolari luoghi e personaggi, Forster riduce questa India stereotipata a un luogo sterile e privo di vero interesse. Secondo la Mastrodonato, Salgari anticipa "una presa di coscienza dell'indianità", che per quanto ingenua rimane attualissima, in quanto rappresenta l'Altro con maggiore fedeltà e in modo meno "filtrato" dal punto di vista del colonizzatore.

"La femme et son corps dans la littérature féminine négro-africaine francophone" (pp. 35-49) di Anny-Claire Jaccard prende in considerazione il "lento emergere di un nuovo Soggetto: il "corpo" delle donne africane "quale supporto del linguaggio dell'Altro", in un'analisi sociologica della nuova letteratura delle autrici francofone nero-africane.

Brennan Wales in "La poesia italiana nell'Australia multicultural" (pp. 51-60) analizza i poeti italo-australiani e il cambiamento presente nel loro atteggiamento verso il paese abbandonato e quello di immigrazione man mano che vengono meno i problemi legati all'immigrazione e in Australia si afferma il multiculturalismo. Tra i poeti presi in considerazione ci sono Giovanni Andreoni, Rocco Petrolo, Luigi Strano, Pino Bosi, Cristiana Maria Sebastiani, Enoe di Stefano e Anna Maria Guidi. Si parla ancora di letteratura italo-australiana in "Espressionismo linguistico ed emarginazione sociale: la scrittura di Rosa Cappelletto" (pp. 61-69) di Alfredo Luzi, nel quale viene analizzato il romanzo *Paese Fortunato* di Rosa Cappelletto come testo appartenente alla cosiddetta "letteratura d'emigrazione", quella letteratura che pur essendo marginale influenza ed è influenzata a sua volta da quella ufficiale.

L'articolo di Franko Leoni "Con la lingua in valigia: l'italiese dell'emigrato" (pp. 71-83) è una rassegna tanto divertente quanto

interessante delle "contaminazioni" subite dall'italiano degli emigranti, il dialetto fino agli anni Cinquanta e l'italiano popolare poi, una volta entrato in contatto con l'inglese (merichen negli Stati Uniti, australitaliano in Australia), spagnolo (cocoliche in Argentina), lingue somale (Asmara Pidgin Italian), francese e tedesco.

In "Tutto il Canada è un palcoscenico: Teatro e drammaturgia anglo-canadese" (pp. 85-96) Alessandro Gebbia sostiene che il teatro anglo-canadese contiene tutti gli elementi, tradizionali e innovativi, che caratterizzano la storia letteraria del Canada, perché se è pur vero che una letteratura drammatica autoctona si è sviluppata solo a partire dagli anni venti del Novecento, restando legata ai modelli tradizionali inglesi fino allo sviluppo di forme e contenuti originali negli anni sessanta, è pur anche vero che una fiorente attività teatrale iniziò con la nascita stessa della colonia, con le rappresentazioni che si tenevano regolarmente negli stessi avamposti militari (*garrison theatre*). Secondo Gebbia, la causa per cui la letteratura drammatica autoctona stentò così a lungo a svilupparsi è da attribuirsi alla mancanza di un'identità culturale canadese, alla difficoltà di rispondere in modo soddisfacente e originale alle aspettative culturali di etnie e realtà socio-geografiche così diverse come quelle che costituiscono il Canada. Sarà il grande successo del *radio drama* negli anni cinquanta a favorire lo sviluppo sia di una identità nazionale che di una letteratura drammatica autonoma e originale capace di rappresentare le problematiche canadesi; anche se l'idea di una cultura e di un teatro canadesi omogenei è continuamente minacciata dalle differenti espressioni artistiche delle singole comunità che affermano in questo modo le loro peculiarità etniche, religiose e sessuali, inserendo così il dibattito sul teatro canadese in una realtà multicultural e postmoderna.

In "Jack the Ripper a Montréal: la sfida all'Impero di David Fennario" (pp. 97-111) Paola Galli Mastrodonato analizza l'originale e scomodo atteggiamento dello scrittore canadese, anglofono del Québec, verso il canone letterario nazionale. Fennario, che si proclama marxista e sostiene il separatismo francofono, sfugge le categorizzazioni letterarie e si definisce "a working-class writer", in *Joe Beef* compie una rivisitazione "dal basso" della storia coloniale e imperialistica di Montréal nella quale si sottolinea l'universalità della condizione umana di francesi, inglesi e indiani. Questa rivisitazione in chiave anti-imperialistica della storia coloniale del Canada, nella quale trovano posto anche gli animali da pelliccia trucidati, nonché gli immigranti, soprattutto irlandesi,

che furono sfruttati dai padri fondatori capitalisti della colonia, si fa ancora più sottile in *Doctor Thomas Neill Cream* ed è rappresentativa dell'attacco irriverente di Fennario alla tradizione culturale egemone e al canone letterario.

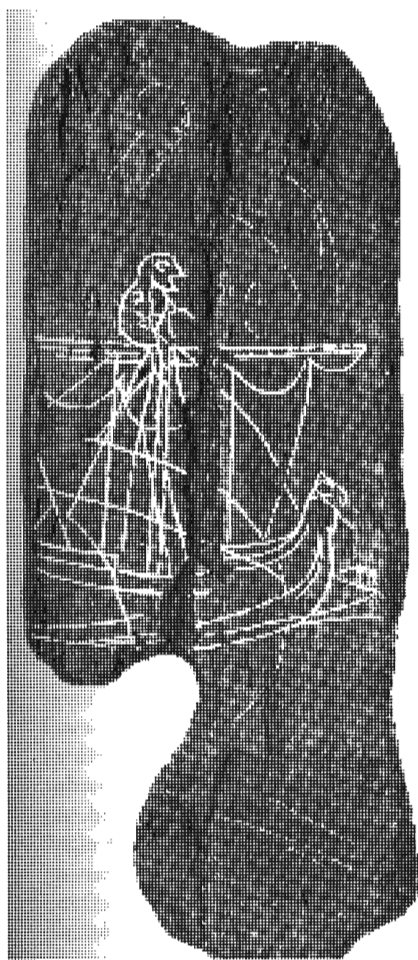
In "Voci italo-canadesi dal Québec" (pp. 113-120) Maria Luisa Longo analizza la letteratura italo-canadese e le sue tematiche ricorrenti - immigrazione, religione, educazione, perdita di una tradizione, la lingua - prendendo in considerazione il primo lavoro in prosa di Mary Melfi, *Infertility Rites* (1991), e il primo romanzo di Fiorella De Luca Calvé, *Toni* (1990). In entrambe le opere le protagoniste ricercano se stesse e un rapporto sereno con il passato e le origini italiane, in un ambiente segnato dalla difficoltà di inserirsi nel paese di immigrazione e da un'atmosfera di alienazione e incomprensione. La scrittura diventa allora "luogo di espressione e risoluzione dei conflitti umani più profondi" (p. 113) generati dall'esperienza dell'emigrazione.

L'ultimo contributo a questa raccolta di articoli è "Videodrome: L'orrore umano secondo Cronenberg" di Francesca Romana Galli (pp. 121-127). L'"estraneità" di Cronenberg e il suo modo anticonvenzionale di fare cinema vengono analizzati prendendo in considerazione il suo film *Videodrome* (Canada, 1982). Secondo la Galli, la figura di Cronenberg è anomala per diversi motivi: anomala è la sua storia personale, anomala è la sua capacità di "rendere estremamente rivoluzionaria e visionaria la filosofia dei suoi film e di mantenere al contempo un'immagine assolutamente non ideologizzata a livello formale" (p.121), anomala è, infine, la sua perseveranza nel cercare i suoi produttori in Canada. Cronenberg nasce a Toronto nel 1943 e dimostra un vivo interesse per il cinema fin dall'adolescenza, realizzando film da studente e diventando famoso con *Un demone sotto la pelle* (*The Parasite Murders*, 1975), un esempio di horror innovativo che fa di Cronenberg "uno degli esponenti di punta del new horror americano degli anni '80" (p. 123). Altri film che lo rendono famoso sono *Videodrome* (1982), *L'zona morta* (*The Dead Zone*, 1983) e *La mosca* (*The Fly*, 1986). In *Videodrome* si possono osservare le tecniche e i modi che Cronenberg ricorrentemente utilizza nel suo cinema per analizzare le problematiche legate alla vita dell'uomo moderno; in questo caso vengono osservati gli impulsi violenti e le allucinazioni che programmi televisivi "strani" provocano in Max, il protagonista. In *Videodrome*, come negli altri film di Cronenberg, ricorrono scene di violenza e torture di forte impatto visivo che provocano un senso di orrore e repulsione,



ma che contemporaneamente attraggono lo spettatore visceralmente, scene dove il sesso è legato al sadomasochismo ed è inevitabilmente malato, tanto che il suo cinema è stato definito anche *visceral horror* e *venereal horror*.

Nadia Pasqual



## Prospettive critiche

**Claudio Gorlier and Isabella Maria Zoppi, eds. *Cross-Cultural Voices. Investigations into the Post-Colonial*. Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti. Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 379**

Un grande senso di apertura e curiosità domina questa raccolta di saggi. Nella prefazione Claudio Gorlier sottolinea come il volume non abbia alla base alcun approccio critico unificante e miri solo a un allargamento dell'orizzonte delle letterature post-coloniali. Nell'introduzione, Isabella Zoppi chiosa la scelta del termine "investigation" nel titolo, spiegando che esso suggerisce insieme la curiosità e la suspense che l'incontro con il post-coloniale continua a suscitare negli studiosi italiani.

È un atteggiamento molto diverso da quello di molti omologhi inglesi e americani che sembrano sempre più interessati ad accapigliarsi su questioni teoriche (che spesso perdono il loro reale interesse e scadono in una banale gara a chi si dimostra meno "neo-colonialista") e sempre meno ad arricchire la scena letteraria. Forse arriverà anche per l'Italia il momento in cui lo studio delle culture post-coloniali si "politizzerà" e servirà come strumento per analizzare il proprio passato di nazione imperialista e il proprio probabile futuro di società multietnica, ma nel frattempo è rilevante che voci sempre nuove e diverse vengano ad arricchire il panorama letterario europeo.

Questo volume è il quinto di una serie prodotta dal Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti, e testimonia la varietà di interessi ed approcci che studiosi italiani di diverse generazioni rivolgono alle letterature post-coloniali. L'opera è divisa in cinque sezioni secondo un criterio geografico, con l'Africa e i Caraibi (tradizionali campi di indagine del Centro) che ricevono un'attenzione relativamente maggiore.

Si comincia appunto con l'Africa, con un saggio in cui Pietro Deandrea introduce e analizza l'opera di ben sette poeti ghanesi contemporanei. Il romanzo *The Late Bourgeois World* viene analizzato da Alessandra Di Maio che si concentra sul punto di vista della protagonista Elisabeth. Valeria Guidotti ci invita alla "riscoperta" dello scrittore sudafricano Ivan Vladislavic e, in un secondo saggio, intervista tre altri autori sugli sviluppi del paese dopo la fine del regime dell'Apartheid. Grant Lilford investiga le influenze della tradizione narrativa orale Shona nell'opera di Dambudzo Marechera.

Passando all'Australia, tema del contributo di Sheila Downing sono i racconti di John

Morrison. Molto particolare è la prospettiva di Claudio Gorlier che analizza il rapporto tra sport di squadra, identità maschile e coscienza nazionale in un romanzo di Barry Oakley e in una pièce del neo-zelandese Gregory McGee.

La sezione canadese offre come di tradizione un intrigante panorama di influenze, incroci, contaminazioni. Paolo Bertinetti analizza il modo in cui George Walker ha adattato per il teatro alcuni classici della letteratura europea (Shelley, Turgenev, Genet). Giorgio Campanaro analizza l'opera di tre scrittori canadesi di colore. Elsa Linguanti offre una sofisticata lettura del romanzo *Unknown Soldier* di George Payerle mettendo in luce i raffinati modi in cui il lettore venga coinvolto nella produzione del senso. Ornella Cerutti apre il capitolo dedicato ai Caraibi con una disamina della dimensione mitica del carnevale nell'opera di Michael Anthony ed Earl Lovelace. Due romanzi di David Dabydeen offrono lo spunto a Roberta Cimarosti per acute riflessioni sul rapporto tra culture "centrali" e "marginali". Carmen Concilio si avventura con bravura nelle complesse trame di *The Palace of the Peacock* di Wilson Harris alla ricerca di una definizione dell'universo dello scrittore guianese. Esther Milardi infine offre un'interessante intervista con Grace Nichols, conterranea di Harris. Lingua e narrativa sono i temi comuni dei due contributi sulla letteratura indiana. Lingaraja Gandhi ci fornisce un'originale lettura di un romanzo di Mulk Raj Anand, mentre Pierpaolo Piciucco prende in considerazione l'universo femminile nelle opere di Arun Joshi. Parafrasando Isabella Zoppi che parafrasa Margaret Laurence, la forza di questa raccolta sta nella sua varietà.

Shaul Bassi



## Prospettive critiche

### Le nuove lingue inglesi: le storie, le culture e il problema della rappresentatività

Nel vasto campo degli studi sulla lingua inglese nel mondo, studiosi autorevoli come Richard Bailey, Manfred Gorchach e Braj Kachru, solo per citarne alcuni, hanno esaminato le varietà in evoluzione ed hanno prodotto testi di fondamentale rilevanza.<sup>1</sup> L'interesse per l'argomento è andato sempre in crescendo ed ha portato all'esplorazione di svariati fenomeni, dall'internazionalizzazione della lingua inglese al dibattito sulle forme "standard"<sup>2</sup>, dal legame tra lingua e colonizzazione allo sviluppo delle nuove lingue inglesi.<sup>3</sup> In riferimento alle ultime due tematiche sopra menzionate, le conseguenze linguistiche e culturali dell'imperialismo hanno radicalmente mutato la scena globale, sostiene Kachru in *The Alchemy of English*. Infatti, egli continua, la lingua inglese è diventata parte integrante di culture alle quali era originariamente estranea e si è evoluta in diverse varietà che hanno come tratto comune quello di non essere la lingua madre dei parlanti (caratteristica che Kachru definisce "non-nativeness"). Nel contesto coloniale e postcoloniale, la lingua inglese è stata usata come strumento di potere e di dominazione, da un lato, e come mezzo sovversivo di decolonizzazione, dall'altro lato, come strumento di indottrinamento e di formazione di élite locali occidentalizzate e, per contro, come mezzo di comunicazione interetnica e come forza propulsiva per la formazione di identità nazionali. Dunque, la lingua inglese è stata essa stessa un campo di battaglia, un territorio sul quale forze contrastanti si sono incontrate e scontrate: sistemi di conoscenza e dinamiche di potere si sono attratti, respinti, fusi e trasformati. Questo territorio, ancora in continua mutazione, merita di essere ulteriormente esplorato, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra lingua e cultura. Ciò costituisce appunto l'ambito di indagine di questo saggio.

Con uno studio sulle variazioni linguistiche ed una panoramica sugli aspetti storici e geografici legati all'insorgenza, allo sviluppo e alla diffusione delle lingue inglesi nel mondo, nel volume *Le lingue inglesi*<sup>4</sup>, Gabriella Mazzon illustra al lettore di lingua italiana le problematiche connesse all'ampia diffusione della lingua inglese e le aperture di indagine nello studio delle relative varietà linguistiche. Procedendo dall'esame delle varietà dell'Inglese nei paesi in cui è la prima lingua, includendo, non senza problemi, le isole britanniche, l'Irlanda, gli Stati Uniti, il Canada, l'Australia, la Nuova Zelanda, il Sudafrica, le isole Hawaii ed i Caraibi, alle varietà dell'Inglese come seconda lingua in gran parte delle ex-

colonie britanniche in Africa ed in Asia. Pur considerando le specificità storiche e geografiche, è opinione di Mazzon che si possano identificare dei tratti linguistici comuni alle diverse varietà, dati dalla coesistenza di diverse forme e strutture all'interno di una lingua, l'"Inglese" in questo caso, la cui forma "standard", soprattutto "British English" e "American English", fornisce il modello di riferimento. Tuttavia, nel caso della lingua inglese il modello si sta rapidamente alterando e frammentando, sta perdendo il suo carattere referenziale proprio per la massiccia diffusione e l'enorme uso della lingua da parte di parlanti con storie, culture, tradizioni e, in molti casi, prime lingue diverse. Si parla, infatti, di "lingue inglesi" e di "nuovi inglesi", la cui istituzionalizzazione, nei paesi in cui è la seconda lingua, così come il loro grado di rappresentatività sociale, politica e culturale (sia all'interno di questi paesi sia all'esterno) sono problemi attuali ed urgenti da considerare. Se i cosiddetti "nuovi inglesi" si sono sviluppati nelle ex-colonie britanniche acquisendo sempre maggiore indipendenza dal modello "standard English", allora va colto il ruolo che gli scrittori e le scrittrici di origine locale hanno avuto ed hanno nella formazione delle nuove varietà linguistiche, nell'espressione della cultura a cui ciascuno di essi appartiene, ovvero, nella contestualizzazione delle lingue usate molto tempo prima che tali varietà siano riconosciute (se mai) dai governi dei vari paesi ed anche va sottolineato il rapporto fra lingua e cultura che, secondo Mazzon, meriterebbe maggiore attenzione critica.

Il presente studio tenta di esplorare come le diversità culturali siano veicolate attraverso le lingue, in generale, e attraverso le nuove lingue inglesi, in particolare, al fine di gettare luce sull'interrogativo se, in che modo e a quale livello esse siano rappresentative delle storie, delle culture, delle tradizioni e delle dinamiche politiche (implicite nell'uso di una lingua) dei paesi in cui sono parlate. Questo saggio cerca di evidenziare l'importanza del legame fra lingua, cultura e politica in particolare; legame che diventa assai complesso e inscindibile quando la lingua del colonizzatore è stata usata sia dai colonizzatori stessi sia dai colonizzati con finalità opposte, ovvero come strumento di oppressione e di ribellione, di indottrinamento e di affermazione di libertà, di coesione e di separazione in diversi momenti e contesti storico-culturali.

Il punto di partenza obbligato per questa analisi è la colonizzazione inglese. Infatti, la massiccia esportazione della lingua inglese è avvenuta a partire dal periodo delle scoperte geografiche europee del Rinascimento ed è continuata fino ad oggi. La colonizzazione

inglese, esplosa con chiari fini di conquista e sfruttamento nel XIX secolo, era iniziata molto tempo prima ad opera di esploratori, missionari e compagnie commerciali (quali la "East India Company" fondata nel 1600 per la penetrazione in India). In seguito ha raggiunto il massimo splendore quando la regina Vittoria è stata proclamata Imperatrice delle Indie nel 1876, ha consolidato i confini dei possedimenti africani nella conferenza di Berlino del 1884-85 ed assicurato canali commerciali privilegiati con le colonie con l'istituzione del Commonwealth nel 1917.

Nei territori di più intensa attività di colonizzazione, quali ad esempio gli Stati Uniti d'America, il Canada, l'Australia, le comunità britanniche emigrate avevano occupato gran parte della terra e relegato le popolazioni locali ai margini delle loro società. La lingua inglese esportata dai coloni è ovviamente stata adottata come la prima lingua di questi paesi, nei quali però si sono sviluppate anche delle varietà che, in alcuni casi, hanno marcato l'insorgenza di nuove identità nazionali. In diversi momenti e modi, le comunità emigrate hanno reclamato la propria indipendenza politica ed economica, culturale e linguistica dalla madre patria.

Nei paesi dell'Africa Occidentale (Nigeria, Ghana, Sierra Leone, Gambia, Liberia, Camerun), dell'Africa Orientale (Kenya e Tanzania in particolare), dell'Africa meridionale, dell'India, dell'estremo sud-est asiatico e del Pacifico, in cui la colonizzazione inglese si è sovrapposta alle realtà locali, la lingua dei colonizzatori ha convissuto con quelle dei vari gruppi etnici che occupavano quei territori. La diffusione dell'Inglese, affidata al sistema scolastico impostato sul modello inglese, mirava alla formazione di una élite locale che potesse costituire una classe dirigente ristretta. Come sostiene Phillipson in *Linguistic Imperialism*, questo progetto linguistico di elitarismo utilitaristico aveva precisi scopi politici.<sup>5</sup> La formazione di una classe dirigente istruita sul modello britannico avrebbe consentito il controllo politico ed economico delle colonie tramite governanti locali. Una delle conseguenze di tale politica è che l'Inglese ha gradualmente assunto la funzione di lingua franca diventando uno strumento non solo di comunicazione, ma anche di coesione fra gruppi etnici che occupavano territori vicini, ma che avevano lingue, culture e ordinamenti diversi. La presenza di una lingua franca ha, dunque, aiutato lo sviluppo dei nazionalismi ed ha agevolato le lotte di indipendenza delle colonie, a partire dall'India nel 1947 alle indipendenze africane negli anni Sessanta.

Al momento della sua adozione come lingua franca, però, la lingua inglese aveva già

## Prospettive critiche

iniziato il proprio ciclo di trasformazioni tramite un processo di indigenizzazione che avrebbe dato vita appunto ai "nuovi inglesi". Dal punto di vista linguistico, tale processo attraversa stadi progressivi: l'uso della lingua si fa intranazionale, oltre che internazionale, l'interferenza della prima lingua diventa forte, la nuova varietà si espande, in alcuni casi si forma un *pidgin* o comunque una varietà intermedia che funzioni come lingua franca, infine dall'esonormativismo (ovvero la dipendenza dallo "standard British English") si passa all'endonormativismo (cioè la creazione di una nuova norma).

In *The Other Tongue*, Braj Kachru illustra come, accanto alle variazioni puramente linguistiche che il processo di indigenizzazione include, si verifichi anche una "ri-acculturazione" della lingua inglese nel nuovo contesto in cui viene usata.<sup>6</sup> Gradualmente le deviazioni dal modello originario diventano l'affermazione di una acquisita indipendenza al punto che la variante inglese locale diventa la lingua nazionale. In *The Alchemy of English*, Kachru sottolinea ciò quando esamina i possibili complessi atteggiamenti verso la seconda lingua e la loro evoluzione fino al punto in cui l'uso intranazionale della nuova lingua viene riconosciuto e la scrittura creativa in questa lingua viene accettata come parte della produzione letteraria nazionale. La nuova lingua, a questo punto della sua evoluzione, raggiunge l'istituzionalizzazione e diventa la lingua ufficiale di uno stato.<sup>7</sup>

Le politiche linguistiche che le ex-colonie britanniche hanno adottato nei confronti dei "nuovi inglesi" che si sono sviluppati nei loro territori sono state diverse. In alcuni casi hanno privilegiato l'integrazione profonda della nuova lingua come strumento unificatore ed espressione dell'identità nazionale. In altri casi hanno assunto la nuova lingua per la sua funzione legata alla modernizzazione pur preservando le tradizioni culturali locali e le prime lingue. Infatti, i fenomeni del multilinguismo e della diglossia (secondo il quale in una comunità due lingue complementari vengono usate, l'una con funzioni "alte" e formali, l'altra con funzioni "basse" e informali) sono presenti in molte realtà delle ex-colonie britanniche.

Prima di esplorare il fenomeno che Kachru definisce "ri-acculturazione" della lingua tramite l'opera degli scrittori e delle scrittrici che sono considerati esponenti delle "nuove letterature in lingua inglese", può essere interessante concentrare l'attenzione proprio sul momento del contatto tra due comunità per chiarire come si innesti il processo di indigenizzazione e come avvenga la formazione di un *pidgin* o di un *creolo*. *Creolo* è appunto il nome che viene dato alla lingua

che si sviluppa dall'incontro tra due diverse comunità. Tale nuova lingua può formarsi molto velocemente o può derivare da un'altra lingua che si è anch'essa sviluppata per contatto tra comunità ed è stata gradualmente acquisita dai parlanti locali. Questa altra lingua, chiamata *pidgin*, presenta una forma semplificata, assolve la funzione di strumento di comunicazione immediato tra persone che non hanno altro codice in comune ed ha applicazioni ristrette (ad esempio serve per la contrattazione commerciale). Essendo una varietà di contatto, il *pidgin* può scomparire, fossilizzarsi o diventare anche una varietà istituzionalizzata.<sup>8</sup>

La distinzione proposta è estremamente semplificata. Esistono, infatti, numerosi e complessi livelli di variazione all'interno di un *continuum* linguistico, per esempio, in rapporto allo "standard", all'appartenenza sociale dei parlanti, all'interferenza delle varietà dialettali tradizionali e delle lingue non-standard, queste ultime chiamate *vernacoli*. Ciascuna di queste varianti, da quella più bassa a quella istituzionalizzata, ha un uso ben preciso ed assolve specifiche funzioni nelle comunità in cui è usata, ed anche tra comunità diverse. Un caso è quello della Nigeria di oggi, dove l'"inglese nigeriano" è la lingua ufficiale del paese. Le sue varianti rispetto allo "standard" britannico dipendono, tra l'altro, dall'incidenza delle prime lingue dei parlanti, Hausa, Igbo e Yoruba, peraltro anch'esse ufficiali, e dall'influenza del *pidgin* locale. Il *pidgin* nigeriano, infatti, è diventato la lingua franca del paese nei contesti informali. Nei Caraibi di colonizzazione inglese, invece, l'Inglese è la prima lingua di una minoranza "bianca" ed anche la lingua ufficiale dello stato. Tuttavia, molte varietà si sono sviluppate dall'Inglese e sono usate come lingue franche e interetniche, o come *vernacoli* dalla maggioranza di colore, discendente dagli schiavi africani deportati nel Nuovo Mondo.

Durante il processo di acquisizione di una seconda lingua da parte di vari gruppi etnici, come è avvenuto nelle ex-colonie britanniche, si possono verificare numerosi e svariati fenomeni, le cui conseguenze sono parte integrante della costruzione linguistica del *pidgin*, dei *creoli* e dei "nuovi inglesi" in generale. Tali fenomeni comprendono, tra l'altro, l'interferenza tra due sistemi linguistici appresi in momenti diversi, l'ibridizzazione tra due lingue (ovvero la formazione di una varietà di contatto come appunto avviene per i *pidgin* e i *creoli*), la commutazione e la mescolanza dei codici (quando elementi provenienti da lingue diverse convivono in un discorso) e la semplificazione. In generale, si possono dunque identificare le tappe di

formazione di una nuova lingua, così come si possono tracciare delle somiglianze tra i "nuovi inglesi" dal punto di vista linguistico. Tuttavia, le realtà locali e le dinamiche storico-politiche di ciascun paese sono profondamente variegata e non sono assimilabili ad altri contesti, in questo senso agiscono in modo differenziante ed unico sulla formazione della nuova lingua.

Tenendo presente che l'uso della lingua nel discorso quotidiano e nella scrittura creativa è ovviamente diverso, ciò che interessa, a questo punto del presente studio, è proprio l'identificazione delle differenze tra i "nuovi inglesi", non solo dal punto di vista linguistico, ma anche dalla prospettiva storico-culturale. Si indagherà, quindi, su come gli scrittori e le scrittrici abbiano usato le lingue inglesi per l'affermazione delle differenze storiche e culturali di cui raccontano con la loro scrittura. Come sostiene Itala Vivan in un intervento sul problema della traduzione in italiano dei testi che provengono delle ex-colonie europee, tali scritti si presentano in forme linguisticamente contaminate, mostrano la sovrapposizione dei modelli e delle culture, l'intreccio delle tradizioni e mettono in evidenza il fenomeno più ampio dell'intertestualità. Le vicende di cui narrano - storie di perdita, di esilio, di nostalgia e lutto - si intersecano con l'espressione della lotta, della resistenza e della trasformazione sovversiva della lingua del colonizzatore per ricostruire e narrare la storia da altri punti di vista.<sup>9</sup>

In *The Invention of Africa*, V. Y. Mudimbe parla di archeologia della storia, del recupero di frammenti di storie marginali, ignorati, esclusi dalla storia ufficiale; come lo sono tutte le storie locali, le tradizioni, le culture indigene, che la colonizzazione ha ignorato, corrotto, negato e annientato.<sup>10</sup> Gli scrittori e le scrittrici cosiddetti postcoloniali, voci delle ex-colonie che usano la lingua del colonizzatore per raccontare la storia e le storie dal proprio punto di vista, si sono appropriati della lingua del colonizzatore e l'hanno trasformata per il loro scopo. Come Calibano, l'indigeno in *The Tempest* di Shakespeare, che maledice Prospero, il suo padrone e colonizzatore, usando la lingua inglese che Prospero stesso gli ha insegnato, così gli scrittori postcoloniali ritorcono contro il colonizzatore uno dei più potenti strumenti di sottomissione: la lingua.<sup>11</sup>

Lo scrittore indiano Salman Rushdie afferma che l'Impero "contro-scrive" verso il "centro" che lo ha dominato, stravolgendo la norma linguistica e culturale, il canone e l'autorità che il "centro", la Gran Bretagna, ha imposto loro. Il contro-discorso postcoloniale dà voce alle "periferie" (le culture considerate marginali dal colonizzatore) tramite pratiche



## Prospettive critiche

linguistiche che privilegiano forme locali. Nel volume *Discourse/Counter-Discourse*, Richard Terdiman sottolinea l'importanza della funzione pratica della lingua, del suo uso quotidiano nella comunità, mettendo così in evidenza come la lingua sia un territorio di forze conflittuali, come sia essa stessa contraddittoria.<sup>12</sup> Se Terdiman corrobora la teoria che la lingua acquisti significati tramite i conflitti e le contraddizioni, Mikhail Bakhtin sostiene che le lingue acquistano significati nel contatto, nel momento dialogico che si instaura tra il sé e l'altro. Tali significati devono essere formulati, adattati, fatti propri da ciascuno. Essi non esistono nella forma di una lingua neutra ed impersonale, ma sulle bocche di altre persone in altri contesti.<sup>13</sup> Alla luce di queste teorie si può comprendere quali siano i limiti, ma anche le possibilità che la lingua offre. Essa si pone, infatti, anche come strumento di mediazione tra culture. E benché sia destinato al fallimento qualsiasi tentativo che miri a sovrapporre, tradurre, rendere identiche culture diverse, ciò non preclude, però, la possibilità della comunicazione.

Proprio sulla natura pratica e dialogica della lingua, e pertanto sul legame inscindibile tra lingue, culture e storie, si fonda la rivoluzione linguistica e culturale delle nuove letterature in lingua inglese. La scrittura della storia ed il recupero delle tradizioni sono obiettivi importanti comuni a molti scrittori postcoloniali. La ri-scrittura della propria storia guida la ricerca e l'affermazione della propria identità individuale, culturale e nazionale, cancellata dal colonizzatore. E guida all'invenzione di nuove lingue per raccontare. Nel 1938, lo scrittore indiano Raja Rao pubblica il romanzo *Kanhtapura* con una prefazione destinata a diventare un manifesto letterario sull'uso della lingua inglese come espressione di storie, culture e tradizioni postcoloniali.<sup>14</sup> La prefazione affronta i temi della storia, della lingua e dello stile. Esordisce così: "There is no village in India, however mean, that has not a rich *sthala-putana*, or legendary history, of its own" (vii). La storia parla di eroi, dèi, eventi, di Rama e del Mahatma, di come nel passato e nel presente convivano storie di uomini, di dèi, di narratori. Uno di questi intrecci è l'argomento del libro, scrive Rao, ma il racconto della storia del villaggio indiano sarà scritto in una lingua che non è quella parlata localmente, perciò il raccontare sarà difficile: "One of such story from the contemporary annals of a village I have tried to tell. The telling has not been easy" (vii). Eppure la lingua inglese non è straniera allo scrittore, né al lettore indiano istruito: "One has to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own. One has to convey the various shades and

omissions of a certain thought-movement that looks maltreated in an alien language. I use the word 'alien,' yet English is not alien to us" (vii). La lingua inglese è, tuttavia, estranea alla sensibilità e allo spirito indiano: "It is the language of our intellectual make-up. We are all instinctively bilingual, many of us writing in our own language and in English" (vii).

Quale lingua privilegiare dunque? L'Inglese, la lingua dell'intelletto e del potere, quella che consente di raggiungere un pubblico più vasto in varie parti del mondo, o la lingua locale, quella che assicura fedeltà espressiva e contenutistica al messaggio, ma che parla a pochi? Rao risponde che nessuna delle due lingue è quella giusta, ma che una nuova lingua dovrà essere forgiata: "We cannot write like the English. We should not. We cannot write only as Indians. We have grown to look at the large world as part of us. Our method of expression therefore has to be a dialect which will some day prove to be as distinctive and colourful as the Irish or the American. Time alone will justify it" (vii). Questa nuova lingua, auspica Rao, acquisirà importanza, incisività e fedeltà alle storie narrate, diventerà un tutt'uno con lo spirito di cui racconta. In un'intervista alla scrivente, Raja Rao ha infatti affermato di scrivere con il proposito che la parola si avvicini sempre di più all'Assoluto, si unisca alla matrice verso cui tende.<sup>15</sup> Nella prefazione, questa idea è espressa riguardo lo stile, che deve avere lo stesso ritmo della vita, del respiro, della storia: "The tempo of Indian life must be infused into our English expression. [...] We, in India, think quickly, we talk quickly, and when we move we move quickly. [...] And our paths are paths interminable. [...] The *Puranas* are endless and innumerable. We have neither punctuation nor the treacherous 'ats' and 'ons' to bother us - we tell an interminable tale. Episode follows episode, and when our thoughts stop our breath stops, and we move on to another thought. This was and still is the ordinary style of our storytelling. I have tried to follow it myself in my story" (vii-viii). Rao parla specificatamente dell'esperienza, della cultura e della scrittura indiana, parla di come, nello spirito indiano, la vita, la storia e il raccontare siano intesi come un'unica attività. Allo stesso tempo, Rao sottolinea anche un'idea molto più generale, ovvero il legame tra lingua, cultura e storia.

A quasi sessant'anni di distanza dalla composizione di questa prefazione, molto è accaduto. Le colonie inglesi hanno ottenuto l'indipendenza, altre voci sono insorte da quei territori, hanno preso la parola e chiesto ascolto invadendo la lingua del colonizzatore, e molte lingue inglesi sono state plasmate; lingue che le scrittrici postcoloniali hanno contribuito a

formulare perché il raccontare non fosse solo una prerogativa dei bianchi, né solo degli uomini, come si legge nell'introduzione di Silvia Albertazzi alla raccolta *Appartenenze*. A sostegno di questa tesi Albertazzi cita i versi di due poetesse: "English / is a foreign anguish", scrive la caraibica Marlene Nourbese Philip. Ma dal dolore e dalla deprivazione nasce una nuova lingua: "I have crossed an ocean / I have lost my tongue / From the root of the old one / A new one has sprung", scrive la guianese Grace Nichols.<sup>16</sup> Le nuove lingue nate sono uno strumento per ri-scritture e per nuove scritture.

Oggi "chi la racconta la storia?" - "Na me you de ask? Na me de tell the tori, no be you?" - chiede con un'espressione in *pidgin* Beatrice a Chris in *Anthills of the Savannah* dello scrittore nigeriano di etnia Igbo Chinua Achebe.<sup>17</sup> Il romanzo è, infatti, una riflessione sulla storia del passato e del presente per trarre nuovi spunti d'azione per il futuro. E' un esame di coscienza che riguarda le realtà postcoloniali in generale, e la Nigeria in particolare, sulle speranze irrealizzate, le aspettative deluse, i fallimenti dei governi del periodo dopo l'indipendenza. "Che fare per rappacificare una storia amareggiata e delusa?" - "What must a people do to appease an embittered history?" - è un altro interrogativo di Beatrice nel romanzo che invita ad un ripensamento radicale e sostanziale in campo politico e culturale.

Su "come" oggi si racconti la storia, lo scrittore kenyota di etnia Kikuyu, Ngugi wa Thiong'o, (che ha recuperato il proprio nome africano in sostituzione della forma europeizzata James Ngugi) da anni ha effettuato una scelta linguistica che ha anche un significato politico: non pubblica più in lingua inglese, ma in Kikuyu. L'uso della lingua inglese in letteratura, se ha un'ovvia connessione con il potere coloniale, offre però la possibilità di parlare ad un più vasto pubblico. D'altra parte, i "nuovi inglesi", se sono stati trasformati dal contatto con le lingue locali ed adattati alle culture e alle storie postcoloniali, escludono comunque quei lettori che non hanno ricevuto un'istruzione in lingua inglese, sia essa prima, seconda o aggiunta. Queste opposte dinamiche di rifiuto e appropriazione, distacco e interazione, opposizione e collaborazione, ricerca di specificità e tensione alla generalizzazione che caratterizzano il rapporto tra gli scrittori postcoloniali e la lingua inglese, portano alla considerazione del problema della rappresentatività.

In quale modo i testi postcoloniali in lingue inglesi sono rappresentativi delle storie e delle culture di cui parlano? Nell'illuminante studio, *In Theory*, che esplora il legame tra le

## Prospettive critiche

classi sociali, le letterature e la formazione delle unità nazionali nelle ex-colonie britanniche, in particolare in India, Aijaz Ahmad esamina tra l'altro come, a tutt'oggi, la scelta dell'uso della lingua inglese e delle lingue locali in questi paesi sia evidentemente collegata alla classe sociale alla quale i parlanti appartengono. Secondo Ahmad, l'uso della lingua inglese nelle ex-colonie ha un chiaro significato politico, ovvero mostra il vincolo culturale indissolubile tra la fase coloniale e quella postcoloniale dello stato borghese. Inoltre, il fatto che la diffusione dell'Inglese sia aumentata nella fase postcoloniale dimostra quanto sia penetrato in profondità nella società. Questo fenomeno, continua Ahmad, è collegato con il consolidamento, l'espansione e la crescente eccessiva autostima che le classi borghesi hanno nelle società postcoloniali. Durante il periodo coloniale e alla vigilia delle lotte per l'indipendenza l'Inglese è stato usato come elemento unificante, di integrazione sociale e rappresentativo dell'unità nazionale. Secondo Ahmad questo è stato un errore, perché ha prodotto una classe dirigente di stampo britannico per la quale l'Inglese era, ed è rimasto, la lingua dell'integrazione nazionale e della società borghese.

Un simile fenomeno è accaduto in Africa. In *The Blinkard*, una commedia scritta nel 1915, Kobina Sekyi, un attivista politico nazionalista, filosofo e sociologo, scrittore ghanese, chiaramente illustra, proprio tramite l'uso della lingua inglese, della lingua Fanti e del pidgin locale, come la borghesia della società Fanti del tempo mirasse alla completa identificazione col modello britannico.<sup>18</sup> Lo scritto è una satira acuta dei nuovi ricchi Fanti che accettavano incondizionatamente qualunque cosa fosse "English" e rifiutavano tutto ciò che era locale. Mettendo in scena personaggi di diversa estrazione sociale, descrivendo le manie anglofile dell'alta società Fanti ed utilizzando tre codici linguistici, Sekyi costruisce un intreccio basato sui fraintesi, sulle distorsioni, sulle confusioni culturali, le finzioni sociali e le falsità per dimostrare come le lingue possano essere comprensibili solo all'interno di specifici contesti culturali di riferimento. Solo conoscendo e rispettando le storie e le culture la comunicazione potrà essere efficace.

Alla luce di questo esempio, la teoria di Ahmad diventa ancora più interessante per esaminare il rapporto tra la lingua inglese, i "nuovi inglesi", le storie e le culture negli scritti postcoloniali. Fin dal periodo coloniale in India, sottolinea Ahmad nel volume citato, vi erano chiare funzioni "nazionali" che erano assolve in lingua inglese, mentre le faccende "regionali" erano trattate nelle lingue locali. Oggi la *intelligentsia* nazionale nelle metropoli

indiane usa sempre di più la lingua inglese ed è opinione ormai molto diffusa, sia in India sia all'estero, che i loro scritti e i loro documenti in Inglese siano quelli della letteratura "nazionale" indiana. Ahmad osserva anche come gli scrittori postcoloniali stessi appartengano ad una *élite* borghese e siano anche motivati a pubblicare in Inglese non solo per motivi culturali e linguistici, ma anche economici. Ahmad non propone una crociata contro l'uso della lingua inglese. Ciò che suggerisce è un'analisi accurata della penetrazione dell'Inglese nei tessuti sociali delle varie comunità ed un esame dei modi in cui la lingua interferisce nei rapporti di classe e nella determinazione dei privilegi sociali nel presente. Nelle ex-colonie inglesi è oggi una situazione diffusa quella di avere un archivio di letteratura nazionale, che comprende tra l'altro i testi e i documenti dello stato, in lingua inglese. Tale letteratura, secondo Ahmad, è a torto considerata "rappresentativa" dell'intera nazione. Tutta la restante produzione nelle lingue locali è invece erroneamente giudicata di carattere regionale e, pertanto, non rappresentativa di un'unità nazionale.

Se Ahmad solleva un argomento cruciale che non può essere accantonato, Kachru propone la nozione di "neutralità" applicata alla lingua inglese proprio nel contesto politico e culturale indiano, per mostrare come le letterature "di contatto" in lingua inglese ("contact literatures in English") si fondino su nuove basi che forniscono accesso a nuovi domini di potere e di conoscenza. In *The Alchemy of English*, Kachru spiega come l'Inglese sia stato utilizzato in India anche come strategia linguistica per neutralizzare le connotazioni tradizionali, culturali, emozionali connesse all'uso delle lingue locali. Se, da un lato, si sono perse le specificità determinate dalla casta, dalla religione e dalle differenze regionali, dall'altro lato, la neutralità dell'Inglese ha aiutato lo sviluppo di nuove varietà linguistiche di codici misti. Per Kachru, si è verificato così un processo secondo il quale i "non-native Englishes" (ovvero le lingue inglesi usate da parlanti che non sono di madre lingua inglese) hanno acquisito nuove identità e sono anche stati agenti di cambiamento nell'ambito sociale.

Come risolvere allora il problema della rappresentatività, che è evidentemente anche un problema politico? Quale testo dà voce all'individuo e al gruppo? E quale lingua: l'Inglese nazionale, le diverse lingue inglesi o le lingue regionali locali? Quali storie, orali e scritte, dovranno essere raccontate? E quale archivio di testi potrà essere rappresentativo delle variegate e cangianti realtà postcoloniali? Ahmad auspica una collaborazione fra studiosi

occidentali, interpreti culturali e traduttori locali perché tutte le voci, le lingue e le storie possano trovare un'adeguata espressione. La figura dello studioso come viaggiatore e della scrittura come immigrazione ("the image of 'theorist' as 'traveller', and of literary production itself as a rule of immigration"), assieme alla costante attenzione per le dinamiche politiche e per i privilegi che ne derivano, sono proposte da Ahmad come strategie di lettura e di decodificazione delle storie e delle culture postcoloniali raccontate nei testi scritti nelle nuove lingue inglesi o nelle lingue locali.

Tale osservazione introduce gli ultimi interrogativi in questo saggio. Quale sarà la funzione e l'uso della lingua inglese e delle nuove lingue inglesi nelle ex-colonie britanniche? In Sudafrica, dall'avvento alla presidenza di Nelson Mandela, la scolarizzazione viene fatta in diverse lingue che includono l'Inglese, l'Afrikaans ed anche una delle lingue parlate localmente a seconda della zona. L'Inglese ha la funzione di lingua franca. Assolve il compito utilitaristico della comunicazione internazionale e anche serve come strumento di divulgazione.<sup>19</sup> Molti scrittori oggi pubblicano sia nella loro lingua sia in Inglese. E molti scritti locali vengono tradotti in lingua inglese. Quale sarà dunque la funzione del traduttore? Scrittori e scrittrici postcoloniali diversi, come l'indiano Vikram Seth, il canadese originario dello Sri Lanka Michael Ondaatje e la nigeriana di etnia Hausa Zaynab Alkali, hanno raccontato storie in cui rivelazioni ed inganni, traduzioni e tradimenti di significati, comunicazione e confusione interpretativa si intersecano nell'uso di lingue diverse.<sup>20</sup>

Un esempio della figura del traduttore come interprete culturale è offerto dalla scrittrice sudafricana Margaret McCord nel romanzo *The Calling of Katie Makanya*.<sup>21</sup> Katie è la protagonista, un'infermiera di colore che è stata assunta perché può aiutare la comunicazione tra il medico (un bianco che parla prevalentemente l'Inglese) e i pazienti locali. Katie sa parlare cinque lingue: due di origine europea, l'Inglese e l'Afrikaans, e tre locali. Il lavoro di Katie è quello di tradurre continuamente, di muoversi attraverso immaginari culturali diversi, di interpretare le parole, costruire metafore, trasformare le storie perché siano comprensibili a chi le ascolta. Katie vive in tutti i mondi di cui parla le lingue. Ogni giorno trasferisce sé e gli altri attraverso questi mondi e collega i diversi immaginari con il filo sottile della traduzione. Infatti, nel romanzo, il racconto della vita di Katie (che è registrato da una presunta intervistatrice, che è in effetti l'autrice del libro) prende corpo nella mescolanza delle varie lingue parlate dalla protagonista. Quando



## Prospettive critiche

l'intervistatrice fa' notare questa caratteristica della sua esposizione, Katie dice di farlo involontariamente e chiede di essere interrotta quando ciò accade. Ma l'intervistatrice non può fermare il raccontare. Dice che, alla fine, chiederà a qualcuno che conosce quelle lingue di tradurle e interpretarle per lei.

Si perpetua così il tradurre, il passare da un immaginario all'altro e da una lingua all'altra. Tra queste lingue, gli "inglesi" sono solo una parte dei veicoli che trasportano racconti diversi, storie e culture uniche: quelle culture, una volta colonizzate, che hanno invaso, stravolto e ri-appropriato la lingua del colonizzatore creando canali espressivi nuovi, più efficaci ed anche maggiormente rappresentativi delle diversità.

Claudia Gualtieri

<sup>1</sup> Tra le pubblicazioni più recenti si vedano: Bailey, Richard e Manfred Gorrach (a cura di), *English as a World Language* (1982); Bailey, R., *Images of English: A Cultural History of the Language* (1991); Gorrach, M., *Studies in the History of English Language* (1990) e *Englishes: Studies in Varieties of English, 1984-1988* (1990); Kachru, Braj (a cura di), *The Other Tongue: English Across Cultures* (1982) e *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes* (1986). Di grande pregio sono anche i saggi pubblicati in *English World-Wide*.

<sup>2</sup> Cfr., tra l'altro, Todd, Loreto e Ian Hancock, *International English Usage* (1987); Trahern, Joseph B., *Standardizing English: Essays in the History of Language Change* (1989); Trudgill, Peter e Jaen Hannah, *International English: A Guide to Varieties of Standard English* (1982); Ricks, Christopher e Leonard Michaels (a cura di), *The State of the Language* (1990).

<sup>3</sup> Cfr. Fabian, Johannes, *Language and Colonial Power* (1986); Pride, John (a cura di), *New Englishes* (1982); Ashcroft, Bill, Gareth Griffith e Helen Tiffin (a cura di), *The Post-Colonial Studies Reader* (1995), in particolare la sezione su "Language", pp. 283-318. Il grande fermento intorno agli studi delle "nuove lingue inglesi" è dimostrato anche dalla pubblicazione di dizionari dedicati appunto ai nuovi inglesi, tra i quali: Barnhart Robert, Sol Steinmetz e Clarendo Barnhart, *The Barnhart Dictionary of New Englishes* (1990) ed il volume V di *The Cambridge History of the English Language* (1996).

<sup>4</sup> Mazzon, Gabriella, *Le lingue inglesi: Aspetti storici e geografici*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

<sup>5</sup> Phillipson, R., *Linguistic Imperialism*, Oxford, O.U.P., 1992

<sup>6</sup> Kachru, Braj (a cura di), *The Other Tongue: English Across Cultures*, Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 1982, in particolare "Models for Non-Native Englishes," pp. 31-57.

<sup>7</sup> Kachru, Braj, *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*, Oxford, Pergamon Press, 1986.

<sup>8</sup> Il *Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics* curato da Jack C. Richards, John e Heidi Platt, pubblicato dalla Longman nella nuova edizione del 1992 fornisce le seguenti definizioni. "Creolization: the process by which a pidgin becomes a creole. Creolization involves the expansion of the vocabulary and the grammatical system. Creole: a pidgin language that has become the native language of a group of speakers, being used for all or many of their communicative needs. Usually, the sentence structures and vocabulary range of a creole are far more complex than those of a pidgin language. Creoles are usually classified according to the language from which most of their vocabulary comes - e.g. English-based, French-based, Portuguese-based and Swahili-based creoles. Examples of English-based creoles are Jamaican creole, Hawaiian creole and Krio in Sierra Leone, West Africa". Cfr. anche Holm, John (a cura di), *Pidgins and Creoles* (1988 e 1989); Arends, J. et al. (a cura di), *Pidgins and Creoles* (1995); Thomason, Sarah Grey e Terence Kaufman, *Language Contact, Creolization and Genetic Linguistics* (1988); Schneider, Edgar, "The cline of creoleness in English-oriented creoles and semi-creoles of the Caribbean," *English World-Wide* (1990).

<sup>9</sup> Vivan, Itala, Introduzione, Seminario sulla traduzione in italiano dei testi postcoloniali svoltosi a Milano il 26 febbraio 1994, *Culture*, 8, 1994, pp. 103-108.

<sup>10</sup> Mudimbe, Y. V., *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana U. P., 1988.

<sup>11</sup> Per un'analisi di questo fenomeno si veda: Ashcroft, Bill, Gareth Griffith e Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londra, Routledge, 1989.

<sup>12</sup> Terdiman, Richard, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell U.P., 1985.

<sup>13</sup> Bakhtin, Mikhail, *The dialogic imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* in Michael Holquist (a cura di), Austin, Texas U. P., 1981. Si veda anche Oboe, Annalisa, "Da margine a margine: traduzione e testi postcoloniali," *Culture*, 8, 1994, pp. 127-132.

<sup>14</sup> Rao, Raja, *Kanthapura*, New Your, New Directions, 1967 (prima edizione 1938), pp.

vii-viii. I numeri delle pagine citate sono inclusi nel testo tra parentesi.

<sup>15</sup> "You need to invent a language to reach the sound and meaning of words as in the Absolute". Intervista di Claudia Gualtieri a Raja Rao rilasciata ad Austin, in Texas, in giugno 1996 e non pubblicata.

<sup>16</sup> Albertazzi, Silvia (a cura di), Introduzione, *Appartenenze: La scrittura delle donne di colore nella narrativa di espressione inglese*, Bologna, Patron, 1997, in corso di pubblicazione.

<sup>17</sup> Achebe, Chinua, *Anthills of the Savannah*, Londra, Heinemann, 1987, trad. it. Franca Cavagnoli, Roma, Edizioni Lavoro, 1991. Si veda anche: Cavagnoli, Franca, "L'Inglese Pidgin in *Viandanti della storia* di Chinua Achebe," *Culture*, 8, 1994, pp. 113-122.

<sup>18</sup> Sekyi, Kobina, *The Blinkard: A Comedy*, Londra, Heinemann, 1974.

<sup>19</sup> Si veda Chapman, Michael, *Southern African Literatures*, Londra, Longman, 1996.

<sup>20</sup> Cfr. Seth, Vikram, *The Suitable Boy* (1993); Ondaatje, Michel, *The English Patient* (1992); Alkali, Zaynab, "Footlose," in *Vultures in the Air: Voices from Northern Nigeria*, Alkali, Zaynab e Al Imfeld (a cura di), Ibadan, Spectrum Books, 1995, pp. 117-129. Si vedano anche: Comellini, Carla, Recensione a *The English Patient* di Michael Ondaatje e a *Il ragazzo giusto* di Vikram Seth, *Il Tolomeo* 1, 1996, rispettivamente pp. 49-50 e 72-3; Gualtieri, Claudia, "Due esempi di scrittura femminile sull'Africa: Zaynab Alkali e Elleke Boehmer," in Albertazzi, Silvia (a cura di), *op. cit.*

<sup>21</sup> McCord, Margaret, *The Calling of Katie Makanya*, Cape Town, David Philip, 1995.

## Prospettive critiche

Eleonora Rao, *Strategies for Identity: The Fiction of Margaret Atwood*, New York, Peter Lang Publishing, 1993.

Eleonora Rao prende in esame in questo volume su Margaret Atwood, una delle più grandi scrittrici canadesi viventi, attraverso la produzione in prosa e con alcuni accenni alle raccolte poetiche, tutte le problematiche letterarie, psicologiche e linguistiche che ruotano intorno alla questione dell'identità, in particolare di quella femminile e della sua soggettività. Il libro si articola in quattro capitoli: 1) "The question of genre: creative reappropriations", 2) "A proliferation of identities: doubling and intertextuality", 3) "Cognitive questions", 4) "Writing the female subject", tutti suddivisi in vari paragrafi che partendo da un assunto tematico generale lo argomentano con l'analisi di alcuni romanzi.

Già nell'introduzione la Rao evidenzia una delle peculiarità dell'opera di Margaret Atwood: "Her own literary production reveals, it will be argued throughout the course of the present work, a 'composite' character that can be discerned in her use of traditional genre forms, as well as in the narrative voices that comprise the various levels of her prose and verse texts. This aspect of Atwood's writings may best be understood in terms of a fundamental exploration of heterogeneity that informs, at every level, the broad range of stylistic and thematic concerns that are articulated throughout her literary production" (p. xi).

L'eterogeneità che caratterizza la scrittura della Atwood viene esaminata nel primo capitolo attraverso l'uso, tipico della letteratura postmoderna, di differenti generi che sconvolgono le ben definite 'laws of genre' e i principi di unità: "Atwood fiction reveals a marked tendency to revisit conventional forms inherited from traditions of both 'high' and 'low' forms of writing, as for example the Gothic, the sentimental novel, the picaresque, the fairy tale and ancient myth. The way in which different genres and traditions are present in the texts illustrates the author's ability to work within a set of generic conventions in order to subvert them" (p. 2).

L'intento della Atwood di esplorare tutti i possibili usi dei generi letterari tradizionali viene ben documentato dalla Rao che analizzando alcuni dei suoi più famosi romanzi ne fa emergere l'abilità di sperimentare nuovi modi di scrivere, di 'giocare' con le tematiche care alla cultura canadese.

Così in *Surfacing*, "there is, for example, the image of a vast uncontaminated natural terrain, with its forests and lakes, where Canadians themselves, though natives, feel like intruders [...]. In *Surfacing*, however, the theme of the dangerous wilderness is recalled and at

the same time rejected" (pp. 6-7).

La Rao sottolinea come molti dei topos canadesi vengano ribaltati ed anzi, spesso rifiutati, in particolare la dicotomia Canadian/American che richiama l'altra, victim/victor: "[...] to define oneself as a victim simply means denying responsibility, and regarding oneself as totally blameless" (p. 8). Il tema della *quest* religiosa acquista caratteristiche secolari e mondane ed il romanzo gotico insieme al Romance sono rivisitati in chiave ironica in *Lady Oracle*.

"The literary Gothic is parodied, together with the popular genre of the Harlequin Romance and Costume Gothic, Modern Gothic, Victorian poetry, concrete poetry, the Picaresque, and modern poetry in their parodied forms also appears in the course of the text, either summarized or in quotation" (p. 29).

La Atwood usa indifferentemente generi popolari e non, sovvertendo la tradizionale gerarchia letteraria e creando con il lettore un dialogo aperto, ironico e che amplia notevolmente i confini del reale.

Se, dunque, il concetto di unità di generi è stato stravolto grazie ad un uso spregiudicato degli stessi da parte di Margaret Atwood, la Rao nel secondo capitolo dimostra come venga scardinato anche il concetto di identità ed unità dell'io.

"Atwood's novels show a marked tendency to challenge orthodox notions of authorship and selfhood in which the subject is seen as a synthesizing unity, fully present to him/herself and capable of self-expression through language. The texts instead represent identity as an unstable, multiple or shifting construct" (p. 41).

Anche qui attraverso una particolareggiata analisi dei romanzi, la Rao evidenzia il dissolvimento del concetto di personaggio come unità coerente ed indivisibile.

Il "character", che è quasi sempre una donna, ha in sé conflittualità e contraddizioni che sono il sintomo, sovente, della ribellione femminile contro i ruoli e le convenzioni che altri assegnano.

A supportare questo io ribelle c'è un "alter ego", un doppio delle protagoniste (ad esempio Duncan in *The Edible Woman*), che secondo le teorie psicanalitiche è "... a defence mechanism of projection which activates a separation from the part of the self from which one wishes to escape. This splitting of the ego acts as a protection and as a resistance to the annihilation of self envisaged by the subject however unconsciously" (p. 50).

A quest'io instabile, in continuo divenire è affidata la percezione della realtà che non sempre è quella visibile: "In *Bodily Harm* deceptive surfaces render dubious the reli-

ability of visual perception, with the result that the assumption that 'seeing is believing' is shown to be a fallacy" (p. 98).

Il capitolo terzo pone, infatti, un problema di natura epistemologica riguardo alla comprensione ed all'interpretazione del reale, all'impossibilità di risolvere l'opposizione tra apparenza e realtà ed alla difficoltà di narrarla con un linguaggio che diventa disorientante ed inadatto ad esprimerla: "Language is in certain respects founded on the impossibility of saying everything" (p. 102).

Da qui scaturisce l'oscillare della Atwood tra io narrante, limitato e fallace, e narratore onnisciente depositario della "verità".

La posizione del narratore, poi, è ancora più difficile quando si tratta di una donna misteriosa e spesso soggiogata dal mondo maschile.

"Female subjectivity emerges in the texts as having been appropriated by the 'masculine', a process that denies woman any specificity in her relationship with the imaginary and with her own desires" (p. 132).

Il problema dell'identità femminile è oggetto del quarto capitolo. La donna, come Persefone, vive in due mondi, quello della Cultura e quello della Natura, e avverte come problematico il rivestire alcuni ruoli (per esempio quello di moglie) imposti dalla società ai quali di frequente si ribella.

Anche il rapporto uomo/donna dalla Atwood è portato alle estreme conseguenze ed è rappresentato come un vampiresco assorbimento della donna ai dettami dell'uomo fino ad essergli speculare o a cadere in forme di patologia (per esempio l'anoressia nella *Edible Woman*) e di non linguaggio (considerato come costruzione maschile).

Tuttavia, conclude la Rao, "... Atwood's investigation into the ideological construction of subjectivity portrays women as particularly contradictory subjects, but also attributes a positive value to woman's marginality. It is in fact from the margin that one can recognize the centre as a construct, not a fixed unchangeable reality, so that the either/or axis can be broken down in order to give way to the both/and of multiplicity" (p. 174).

Maria Luisa Longo



## Prospettive critiche

### Da Weltliteratur a World literature: dalla crisi della comparatistica alla letteratura postcoloniale.

Comparatistica: una crisi consustanziale?

E', un dato di fatto dal dopoguerra a oggi che le letterature comparate vadano periodicamente incontro a una revisione così profonda che a ogni nuovo corso corrisponde una disciplina radicalmente riformata nell'oggetto e nelle modalità di studio. E spesso sono le stesse autorità riconosciute nel campo a smuovere le acque, chiedendosi quali debbano essere i compiti e gli obiettivi del comparatista: a uno dei padri fondatori della comparatistica moderna, Renè Wellek, per esempio, si deve un intervento, nel '59, intitolato sintomaticamente "La crisi delle letterature comparate". Vi si criticavano i cosiddetti "doganieri della letteratura", coloro che si limitavano a registrare in modo acritico la ricezione di quegli autori fondanti del canone occidentale oltre il confine del paese d'origine, come, ad esempio, Shakespeare in Francia o Goethe in Inghilterra.

La letteratura comparata doveva invece, secondo Wellek, ricercare e valorizzare, in ambito sovranazionale, un carattere umanistico. Tale umanesimo svolgeva anche una funzione politica nel clima culturale del dopoguerra, allorché alla letteratura si affidava una missione quasi taumaturgica per facilitare la comprensione reciproca dei popoli nell'Europa lacerata dal conflitto. In questa prospettiva, l'enfasi era sull'unità della sfera letteraria, al di là delle differenze distintive di un particolare scrittore o di una certa tradizione nazionale. Ciò che si insegnava era la Weltliteratur di filiazione goethiana, un corpus di testi capaci di trasmettere le qualità etiche indispensabili alla formazione del civis nell'ideale repubblica delle lettere.

Proprio in nome di un compito superiore e di un'omogeneità culturale data per scontata in modo troppo sbrigativo Harry Levin criticò i suoi colleghi che spreca tempo ed energie in dibattiti sul metodo invece di concentrare i propri sforzi sulla prassi del raffronto. Owen Aldridge nel '69 fece eco a Levin sostenendo che "method is less important than matter" poiché "methods are at best ambiguous". Spettò a Levin il compito, nel 1965, di redigere una relazione per l'American Comparative Literature Association dove venivano indicati gli standards necessari per l'insegnamento delle letterature comparate nelle istituzioni accademiche statunitensi. Vi si faceva esplicitamente menzione di una superiore conoscenza linguistica nonché di una grande versatilità in più campi, dalla stilistica all'antropologia, dalla storia dell'arte alla psicologia, capacità richieste a un gruppo

accuratamente selezionato di studenti.

Va da sé che questa concezione era tagliata su misura per una élite di studiosi a proprio agio in un entourage accademico internazionale, depositari naturali dei valori della cultura occidentale. I fautori di questa concezione, seppure dotati di una acuta coscienza storica, risultavano poco sensibili rispetto ai tumultuosi mutamenti in atto nella società negli anni Sessanta. Proprio allora infatti questa fiducia nella letteratura e nella sua missione venne smentita dalla generale contestazione delle istituzioni, culminata, in America, nella protesta contro la guerra nel Vietnam: la letteratura fu infatti considerata espressione di quell'establishment ritenuto, soprattutto dopo il Watergate, una struttura fallimentare e insidiosa insieme.

Anche a seguito di questa fase politica, ai vari Warren, Levin, Aldridge o Wellek subentrò una generazione di comparatisti fortemente influenzati dalla decostruzione di De Man. E qui si colloca una seconda violenta cesura nella storia della letteratura comparata, poiché i dipartimenti dove la si praticava, oltre a divenire centri di elaborazione teorica, incoraggiarono lo studio delle relazioni "estrinseche" alla letteratura, approfondendo tematiche che precedentemente sarebbero state confinate nell'ambito della psicologia o della sociologia. Ma soprattutto cambiò lo spirito della comparatistica, ed entrò in crisi il modello umanistico che l'aveva ispirata fino a quel momento. Non più valori morali da evidenziare in una serie di libri significativi, ma scetticismo sistematico verso nozioni come "autore" o "testo" di cui venne impietosamente messa a nudo l'artificiosità. In una sorta di bilancio retrospettivo va osservato però che la decostruzione indiscriminata ha spesso portato l'analisi letteraria, e con essa la comparatistica, in un vicolo cieco: critici affascinati da Derrida o De Man, ma assai meno dotati, si sono spesso limitati a rilevare la mancata corrispondenza tra le intenzioni dell'autore e quanto invece risulta nell'opera, sezionata e letta "against the grain". Ecco perché da più parti, a torto o a ragione, si è visto nell'insistenza sulla retorica come espediente fondante della scrittura a scapito dell'oralità una svalutazione della letteratura tout court.

Con la scoperta del passato da simpatizzante nazista di De Man viene sanzionato un declino già in atto: alla diffusa insofferenza verso la decostruzione "radicale" - la lezione decostruzionista riemergerà tuttavia nell'analisi ideologica dell'opera letteraria - fa seguito una nuova svolta o, almeno, un diverso indirizzo nello studio della letteratura comparate negli anni Novanta. Come classificare quest'orientamento? Eclettico? Postmoderno? Le etichette attualmente ci

dicono molto poco sulla prassi del critico, visto che gli strumenti a sua disposizione sono talmente vari da lasciare, in ultima istanza, alla sua sensibilità il privilegiare un aspetto del testo piuttosto che un altro.

### Varie tendenze centrifughe

Tenendo conto della varietà e della compresenza di indirizzi così diversi, si può azzardare che la comparatistica attuale fornisca o cerchi di fornire di una certa opera un giudizio contestuale, che analizzi l'interazione di varie componenti all'interno di un'opera, cioè il costituirsi dell'opera come testo. A cominciare dalla lingua, che dopo l'approfondimento bakhtiniano fortemente debitore nei confronti della parole saussuriana, risulta un'entità plurale e polifonica, rassegna di possibilità autonome ma inquadrate in più complessi meccanismi di interazione sociale, di cui proprio la lingua nella sua dimensione parlata, di scambio continuo, è il primo sintomo.

Non solo: se si accetta la definizione di discorso elaborato da Foucault, le relazioni di potere diventano consustanziali all'opera, e si supera la dicotomia tra caratteristiche intrinseche o estrinseche. E con Foucault le letterature comparate espandono i confini dell'analisi letteraria alla sfera del corpo, alla microeconomia del potere. In tale ambito si ripresentano elementi e strumenti della lezione decostruzionista, singolarmente accoppiati, in critici come Homi Bhabha o Gayatri Spivak, a strumenti di derivazione marxista o psicoanalitica. La crescente sofisticazione non rinuncia in questo caso ad una presa di posizione militante, né a un giudizio di valore sull'opera.

Da questa sintetica e incompleta rassegna risulta chiaro che se le vie della comparatistica incrociano quelle della critica letteraria in quest'ultimo trentennio, si pone però per la comparatistica una difficoltà in più rispetto alla prassi critica considerata nel suo insieme: l'espansione incontrollata della materia rischia infatti di snaturare i principi fondanti della comparatistica. Per capire quali siano tali principi occorre tornare al Levin Report del '65, dove si intendeva che cardine delle letterature comparate sarebbero stati i "Great Books", da Omero a Shakespeare agli altri classici, riconosciuti e ordinati secondo la nota concezione goethiana di Weltliteratur.

In seguito, sempre nell'ambito dell'associazione di comparatistica statunitense, col rapporto Greene del '75, si cercò di ribadire questa prospettiva, ma presto ci si rese conto che determinate posizioni erano ormai anacronistiche. Fino al rapporto Bernheimer, del '93, dove si riconobbe che l'internazionalismo

## Prospettive critiche

umanista degli anni del dopoguerra - quelli che videro il fiorire e l'affermarsi della comparatistica come disciplina accademica negli Stati Uniti - si era atrofizzato in una visione eurocentrica della letteratura. Venuta meno infatti quella solidarietà sovranazionale che aveva cementato, in nome della grande tradizione umanista, l'opposizione al nazismo e al fascismo degli intellettuali europei in esilio, quella concezione umanista divenne, specie in certe sue espressioni accademiche, una velata apologia della cultura occidentale, e, come tale, anche a seguito della decolonizzazione, venne messa in dubbio, o almeno giudicata insufficiente, da più parti. Da cui la necessità di ridefinire prima degli standards per lo studioso di letterature comparate, quindi di riformulare gli stessi criteri in base ai quali nasce e si tramanda il canone. Già negli anni Sessanta, durante le fasi più acute della rivolta studentesca, si era spesso contestata l'assenza di autori contemporanei da quelle reading lists che perpetuavano il canone fra gli studenti del college, scrittori cioè che potessero fornire spunti a una lettura critica del mondo contemporaneo o, come nel caso di James Baldwin, smentire apertamente l'idea ecumenica e politicamente neutra - cioè in realtà acquiescente - del canone letterario occidentale.

Allo stesso periodo si deve, come si è detto, l'allargamento di interessi della critica fino a includere le cosiddette culture subalterne o delle minoranze, fra le quali rientra il complesso discorso femminista, sviluppatosi negli Stati Uniti parallelamente alle rivendicazioni per i diritti civili.

Tutto ciò contribuì a screditare la netta separazione tra cultura di massa e cultura d'élite o highbrow, come veniva connotata in America tutta quella produzione artistica modernista europea tendenzialmente refrattaria, seppure più nella poetica degli autori che nei fatti, a una diffusione massificata e al possibile sfruttamento commerciale.

Il venir meno di un canone coerente e unitario che fungesse anche da parametro col quale giudicare i prodotti letterari del presente, come auspicato da T. S. Eliot nella sua concezione essenzialista della tradizione, pone naturalmente diversi problemi: occorre ad esempio, all'atto in cui si "riscoprono" altre culture precedentemente messe in ombra dall'Occidente nella sua fase di espansione territoriale ed egemonia politica, ristabilire anche per questi ambiti "esotici" un canone ordinatore? Optando per questa possibilità, non si finirebbe per privilegiare una concezione fissista della letteratura, dove ciò che è "genuino" e "originale" verrebbe preferito a romanzi, poesie, corrispondenza dove invece

emerge più marcata l'impronta dell'esperienza coloniale? Si ripeterebbe così l'errore dei colonizzatori, che cancellavano le culture autoctone, rimuovendo oggi la fase coloniale e annullandone il senso storico a favore di una letteratura sposata a una concezione nazionalistica nostalgica. Inoltre se la tendenza, seppure in buona fede, di molta della comparatistica classica è stata quella di smussare le differenze per evidenziare un fondo comune, facendo così risaltare l'ideale umanista, si perdono nel raffronto proprio la specificità di una certa area geografica e le peculiarità del suo sviluppo. Si deve dedurre che un comparatista si comporta dunque, volente o nolente, come un colonizzatore? E se riesce a evitare questi errori, che margini restano per la sua prassi?

### *Le nuove prospettive postcoloniali.*

Contaminazione: questa è, nell'orientamento critico prevalente oggi, il presupposto per analizzare realtà complesse, senza forzature o facili generalizzazioni: un atteggiamento più che una prassi preordinata, un approccio rispettoso della realtà locale ma proiettato comunque su scala mondiale, dove lo sfondo non è più però quello di una comune eredità culturale, intesa quasi in senso genetico o meccanicistico, ma quello degli scenari mutevoli della globalizzazione.

Una letteratura ibrida o meticcica, che si rinnova negli stili rimescolando i generi - penso qui a Marquez, Rushdie, Kureshi o Chamoiseau - viene costantemente stimolata proprio da queste realtà internamente contraddittorie.

In tal modo la comparatistica approda alle letterature postcoloniali in modo naturale, mettendo a frutto, in un panorama così complesso, la varietà e la versatilità degli strumenti critici sviluppati finora, ma senza stabilire gerarchie quanto, piuttosto, contribuendo a una mappatura delle diverse aree e a una ricostruzione critica delle interazioni reciproche. Si tratta sia di individuare i punti di contatto e di scambio - ma anche, ovviamente, di tensione - tra letterature occidentali e realtà extraeuropee, che di applicare a questo quadro gli strumenti di analisi sviluppati, ad esempio, dalla decostruzione, dalla critica psicologica e marxista. La decostruzione si presta a smascherare le intenzioni celate dal discorso coloniale e postcoloniale, la critica psicologica analizza gli effetti di tale discorso sull'individuo colonizzato - in una microeconomia del potere che investe anche gli ambiti esplorati da Foucault - mentre un'indagine marxista collega queste dinamiche alla sfera economica e sociale.

Quest'ultima prospettiva è imprescindibile, poichè in tutte le espressioni della letteratura postcoloniale l'elemento "estrinseco" è ovvio, cioè la dimensione storica si ripresenta in diverse sfaccettature, ma non può essere comunque ignorata. Infatti per diversi Paesi africani, asiatici e americani il passato coloniale costituisce una sorta di spartiacque, un prima e un dopo che ha segnato in molti casi l'inizio dell'esperienza della modernità, sia a livello individuale che nazionale.

Tutto questo non deve portare però a un appiattimento sociologico, non deve cioè far considerare la letteratura un'appendice illustrativa della storia. La letteratura riflette queste vicende storiche in modo vario e indiretto, arricchendo una propria specificità nella sfera estetica, a cominciare dall'elemento che veicola questa crescente ibridazione a livello mondiale, la lingua.

La percezione della lingua, e con essa la sensibilità nei confronti del mezzo linguistico, nelle nazioni francofone e anglofone extraeuropee è stata fortemente influenzata e acuita dall'esperienza della colonizzazione. Consideriamo ciò che avvenne nell'area culturale corrispondente all'odierno Commonwealth: la fase storica della massima espansione dell'Impero britannico, in pieno vittoriano, vide l'Inglese assurgere a disciplina accademica, con una funzione formativa per la borghesia nazionale secondo i principi di Arnold e, parallelamente, con lo scopo dichiarato, per i territori extraeuropei, di contribuire a creare una classe - nel senso lato del termine - di civil servants, funzionari e quadri che si riconoscessero anche nei valori intrinseci alla lingua inglese.

E' proprio attraverso la diffusione dello Standard English che un canone e una norma di comportamento si diffusero a livello mondiale. La lingua divenne così un mezzo per perpetuare una struttura gerarchica di potere e controllo. Un possibile campo di indagine si offre oggi alla comparatistica nelle modalità con cui questa struttura linguistica venne respinta, cioè parodiata o sostituita con varianti slang alle quali, con funzione polemica, si attribuì già durante la dominazione coloniale dignità letteraria.

Per la critica postcoloniale dunque l'emancipazione politica procede di pari passo con quel processo grazie al quale la lingua, con il suo potere di controllo, e la scrittura, con la sua sanzione duratura dell'autorità, sono state espropriate ai colonizzatori. Ecco dunque che la produzione letteraria giamaicana, nigeriana, maori, indiana o australiana, pur rientrando nella sfera culturale anglosassone, sono la spia più fedele della scomparsa del canone fondante, e soprattutto del corollario etico di quest'ultimo così come



## Prospettive critiche

codificato da Kipling e dai suoi epigoni. In questo senso, come nota Edward Said, si è costituita una comunità di esperienze nel mondo anglofono, che richiedono un raffronto reciproco anche per evitare che la funzione normativa e formativa del canone venga assunta dal sistema integrato di grosse imprese e agenzie multinazionali dell'informazione. Uno scambio reciproco torna utile anche per evitare oggi gli eccessi di nazionalismo che si sono verificati soprattutto in paesi africani: scrittori come Ngugi e Achebe che vedevano nella letteratura uno strumento importante di coesione nazionale sono oggi testimoni di come Stati africani reprimano la diffusione della cultura in modo non molto diverso dalle vecchie potenze coloniali.

La letteratura dei neri d'America fu la prima a mettere in evidenza come le pratiche emancipatorie dei paesi excoloniali spesso coincidono con le strategie delle minoranze nell'ambito delle nazioni colonizzatrici. Da cui la riscrittura su basi etniche della stessa letteratura nordamericana.

Ma è interessante notare che analoghe dinamiche centrifughe rispetto a una norma in crisi si ripresentano nelle letterature nazionali europee dove, dopo la stagione dell'avanguardia anni Sessanta, si è guardato con estremo interesse a forme di sperimentazione sviluppate in quelle che erano aree culturali periferiche: basta pensare al fenomeno del cosiddetto realismo magico che, dopo la felice stagione sudamericana, ha contribuito a rivitalizzare anche in Europa la forma del romanzo.

Accomuna queste espressioni della letteratura contemporanea, europee, americane o extraeuropee un profondo senso dell'inadeguatezza: sia nei confronti della lingua, anche come retaggio del decostruzionismo, sia verso i generi codificati. Tale sfiducia nella possibilità di rappresentare in modo soddisfacente le nostre esperienze dà luogo spesso a metafore geografiche che rendono tangibile nella scrittura l'alienazione e il senso di straniamento comuni ad autori originari di ambiti culturali diversissimi.

Ed è proprio a questo punto che la letteratura comparata può rientrare a pieno titolo nell'agone della critica: una volta che si è constatata l'odierna impossibilità della nazione come unità simbolica, occorre analizzare i diversi percorsi che caratterizzano la formazione di una *societas*, intesa come insieme di regole di condotta comuni, e un'*universitas*, cioè il complesso degli obiettivi comuni che una comunità via via si prefigge. Poiché la letteratura registra come un sismografo non solo gli umori collettivi ma anche le forme di opposizione a un indirizzo prevalente, essa costituisce un corpus prezioso

per studiare una ben precisa congiuntura storica. Ma soprattutto, la comparatistica si dovrebbe accingere ad analizzare come una situazione globale e globalizzata, ovvero assolutamente inedita in quanto a potenzialità di scambio in assenza di gerarchie predefinite, modelli, formi, strutture (e immediatamente dopo smentisca) l'intera sfera della rappresentabilità del reale (senza trascurare cioè, ad esempio, la sempre più frequente osmosi tra letteratura, cinema e televisione).

Questa paziente opera di ricostruzione di contesti culturali in continuo mutamento, non tanto dissimile dallo scavo in profondità dell'archeologia foucaultiana ma senza gli esiti nichilistici di questa, potrebbe sembrare uno sforzo di Sisifo, ma è in realtà l'unico modo per riflettere criticamente sul presente, e non subirlo sotto l'impatto effimero dei media. Costituisce anche, a ben guardare, una riproposta attuale della sfida umanistica di Wellek, priva però delle certezze rassicuranti che il modello umanista - al quale, comunque, si doveva ritornare - era in grado di garantire al comparatista.

Ci si muove dunque in campi inesplorati e privi di confini precisi, dove la letteratura, vista come prassi simbolica, incrocia e si confonde con altre pratiche culturali. Risulta utile, in tale congiuntura, il suggerimento di quello studioso, secondo il quale occorre innanzitutto, per mettersi in viaggio, fare un'autoanalisi che ricorda da vicino una triangolazione, dove la domanda "dove mi trovo?" va riformulata così: "tra quali culture mi muovo?"

Mauro Pala







**Alkali, Zaynab, *The Stillborn***, Longman, Singapore, 1994

*The Stillborn*, opera prima di questa scrittrice nigeriana, fornisce, attraverso la narrazione della vita della protagonista Li, un quadro della condizione della donna e della vita nell'Africa occidentale. Ambientato in massima parte in un non nominato villaggio della Nigeria e, in parte minore, in una grande città di quel Paese sul finire dell'epoca coloniale, *The Stillborn* narra la vita di Li a partire dai primi anni della sua adolescenza (il libro si apre sulla scena del rientro al villaggio di Li tredicenne per le vacanze estive) fino agli anni della sua maturità (la scena finale si chiude su Li trentatreenne).

Una ragazzina dal carattere forte e indomito, che agli occhi dei suoi familiari appare invece cocciuto e ribelle, Li vive gli anni della giovinezza lottando per l'affermazione di se stessa come donna all'interno di una società che, sia nel vecchio villaggio ancorato alla tradizione sia nella grande città ormai svincolata dagli antichi valori, è stata costruita ad esclusiva misura d'uomo. La società in cui Li si muove, sia al villaggio che in città, considera la donna come una subordinata del padre prima e del marito poi, il cui valore viene provato non tanto dalle proprie capacità intellettuali (un'istruzione elementare è quanto di norma le spetta), quanto piuttosto dalla devozione con cui ella serve e accudisce il marito, i figli e la casa.

Lungo il percorso che la porta all'affermazione della propria identità, Li sceglie come metro la realizzazione dei propri sogni che, per lei così come per la sorella maggiore, Awa, e per l'amica, Faku, non sempre e, comunque, mai senza una incrollabile forza, si trasformano in realtà. Di qui il titolo del romanzo - *the stillborn*, i nati morti - il cui significato viene dischiuso nelle ultime pagine da Li, una donna nel fiore degli anni che ha placato la propria impulsività per lasciare posto ad una saggezza fatta di pazienza e di determinazione: 'E' giusto sognare, bambina mia,' dice Li in sogno alla sua nipote immaginaria (...) 'tutti noi sogniamo e per tutta la vita continueremo a sognare. Ma è importante ricordare anche che, come i bambini, i sogni vengono concepiti, ma non tutti i sogni nascono vivi. Alcuni vengono abortiti. Altri nascono morti'.<sup>1</sup>

Nonostante l'apparente nota di malinconica

rassegnazione, questa affermazione di Li, vista nel contesto del romanzo, contiene una forte carica positiva di speranza e incitamento a lottare fino in fondo per ciò che si desidera realizzare. Così come lei stessa ha fatto per tutta la vita: lottando per conquistare volta dopo volta i propri sogni, inghiottendo anche amari bocconi - quali la pressoché totale indifferenza del marito, l'invidia degli abitanti del villaggio, i pregiudizi nei suoi confronti e dei suoi familiari - ma traendo insegnamento da ognuno di essi, smussando le spigolosità del proprio carattere irruente e coltivando la propria umanità e femminilità, diventando un punto di riferimento per la sua famiglia e un perno intorno a cui la vita dei suoi cari sembra ruotare.

La vita di Li è scandita, appunto, al ritmo dei suoi sogni, intesi non solo come speranze ed obiettivi per il futuro ma anche come premonizioni. Fin dall'apertura del libro viene messa in evidenza la particolare facoltà di Li di sentire il futuro attraverso il sogno. Come quando, ancora bambina, sogna di trovarsi in un villaggio estraneo, nei cui cortili trova file di persone immobili e con gli occhi spenti sedute nella polvere e con la schiena appoggiata contro le capanne, dal quale ella fugge via in preda al terrore. Il giorno successivo una terribile tempesta si abbatte sulla casa di preghiera di un villaggio vicino causando la morte di trentacinque persone e ferendone un centinaio. Oppure ancora, quando, già adulta, un camaleonte all'improvviso le attraversa la strada dopo una settimana di inquietudine interiore, Li capisce che avrà presto notizie da molto lontano. Di lì a qualche giorno suo fratello Sule comparirà alla sua porta dopo dodici anni di silenzio e lontananza. Li, capiamo dalle prime battute del libro, è ben consapevole di questa sua facoltà - "(Li) aveva avuto sogni così anche in passato e ogni volta che essi erano accompagnati da una certa strana sensazione, che ella aveva imparato a riconoscere, accadeva sempre qualcosa"<sup>2</sup> - che le costa il rapporto con il padre, un uomo dalla religiosità bigotta e di rigidi principi morali, che vede nella propria figlia una strega, frutto della disprezzata religione pagana della famiglia d'origine della propria moglie. e un essere di cui diffidare e da temere.

La sofferenza causata dal rapporto di amore-odio col padre, si ripeterà nel rapporto di Li con un altro uomo, il marito, Habu, la cui indifferenza nei suoi confronti la mortifica e la avvilita. Così come il padre e il marito anche gli altri uomini del romanzo, ad eccezione del nonno di Li, Kaka, e del fratello, Sule, sono figure sostanzialmente negative. Essi vengono dipinti come persone deboli e incapaci di affrontare gli ostacoli della vita, paradossalmente schiavi della loro condizione

di privilegiati della società. Essi, più delle donne, sono inebriati dalle lusinghe di una vita moderna cittadina che rompe con le costrizioni della piccola e tradizionale vita dei villaggi, ma si rivelano poi incapaci di gestirla. Dal canto loro, le donne, in testa a tutte la madre di Li, forse proprio grazie alla loro rassegnazione ad una vita di responsabilità - sia essa in città o in un villaggio - affrontano a viso aperto le difficoltà della vita uscendone vincenti e sempre più forti. Alla fine del romanzo, scopriamo infatti che è solo grazie alla fattoria della "Mama" e al suo duro lavoro che la famiglia di Li è riuscita a sopravvivere alla fame, essendosi il papà ammalato e il marito di Awa caduto preda dell'alcol. Così anche Awa che, pur accettando passivamente la posizione di inferiorità conferitole dalla società, alleva con enorme dignità i propri figli e aiuta la madre nella conduzione della casa. Faku, infine, la migliore amica d'infanzia di Li, dopo una esperienza di vita disperata in città accanto ad un marito che la disprezza e che le preferisce la seconda moglie, in quanto più prolifica di lei, seguita da un periodo di sbandamento nel mondo della prostituzione, grazie al fortunato incontro con una assistente sociale decide di intraprendere quella stessa strada trovando così la via per realizzare se stessa e aiutare gli altri. In quanto a Li, ella guadagna abbastanza da diventare proprietaria di un intero edificio e approfondisce la propria istruzione fino a divenire la donna più istruita del villaggio ottenendo il Diploma Superiore di Insegnante, il che le permetterà inoltre di assumere il ruolo, a cui lei aveva aspirato, di "uomo di casa nella sua famiglia.

Come si diceva, il romanzo, oltre che della condizione della donna, fa anche un quadro dell'effetto del processo di modernizzazione della Nigeria in cui il vecchio è soppiantato dal nuovo e l'abituale familiarità e calore dei rapporti umani nei villaggi viene sostituito dalla freddezza e dalla indifferenza della vita tipica delle città. A poco a poco si verifica quello che Awa con inconsapevole saggezza aveva pronosticato - "la città verrà da noi"<sup>3</sup>, rifiutando l'idea di lasciare il villaggio per andare a vivere in città, insieme alle scuole e ai lumi a cherosene per le strade, la città entrerà nel villaggio anche con le sue prevaricazioni e iniquità.

Volendo tirare le fila della storia narrata, questa è, infine, la storia della vittoria di una donna, sola, sul pregiudizio, sullo squilibrio del rapporto tra uomo e donna, e, soprattutto, sulla tentazione di cedere al rancore e allo sterile cinismo che occhieggiano dentro ogni essere umano. E' la storia di una bambina, che diventa non solo donna ma una persona saggia e dal cuore grande, che ha trovato il coraggio di vivere la vita alle proprie condizioni.

Cristina Savioli

1. 'It is well to dream my, child,' (...) 'Everybody does, and as long as we live, we shall continue to dream. But it is also important to remember that like babies dreams are conceived but not all dreams are born alive. Some are aborted. Others are stilborn.' (p. 104)

2. She had had such dreams before and whenever they were accompanied by a certain weird sensation, which she had come to recognise, something always happened. (p. 11)

3. 'The city will come to us.' (p. 56)

**Elleke Boehmer, *An Immaculate Figure***, Londra, Bloomsbury, 1995, pp. 231

*An Immaculate Figure*, il secondo romanzo di Elleke Boehmer (una giovane scrittrice nata in Sud Africa da genitori olandesi che attualmente vive e lavora in Inghilterra), amplia e quasi esaspera i temi su cui si fonda *Screens against the Sky*, il romanzo che ha segnato il suo debutto artistico e che è stato salutato con apprezzamento dalla critica. *Screens against the Sky* e *An Immaculate Figure* sono entrambi costruiti sui temi dell'esclusione dell'Altro e della parzialità di vedute, dell'inconsapevolezza politica e del sogno di evasione, della fuga dalle responsabilità e del rifiuto della realtà.

Nell'epigrafe a *Screens against the Sky* si legge che la storia narrata parla del Sud Africa solo indirettamente. E questo è proprio il punto. Si legge anche dell'opposizione fra la lotta senza speranza della popolazione di colore e la voluta mancanza di partecipazione ai fatti politici del paese da parte delle protagoniste, Sylvie Rudolph e la figlia Annemarie. Il romanzo si articola sui concetti di inclusione ed esclusione. Le protagoniste sono chiuse in loro stesse e nella loro casa che ha schermi alle finestre (quelli che danno il titolo al romanzo). La casa è un rifugio e una protezione dalla problematicità e dai pericoli del mondo esterno. Annemarie occupa gran parte della sua giornata a scrivere un diario personale e a sognare ad occhi aperti. Scrivere e sognare si contrappongono all'azione politica militante all'esterno. Nel romanzo la staticità che regna in casa Rudolph risulta come dilatata, mentre ciò che accade all'esterno è presentato attraverso descrizioni rapide e incomplete, o tramite i commenti squalificanti della gente di casa. *Screens* è ambientato negli anni '70 in Sud Africa. È il periodo delle rivolte nei ghetti e del processo a Stephen Biko (intellettuale e militante politico nella lotta anti-apartheid, fondatore del movimento "Black Consciousness", ucciso in carcere nel 1977). Ancora nell'epigrafe si legge un estratto da un discorso del processo. La voce di Biko, così come quella della gente di colore che lotta per la propria identità nazionale, è esterna al romanzo, dissociata da quella di Sylvie e Annemarie e dalla loro relazione di madre e figlia. Quando le Rudolph vengono marginalmente coinvolte loro malgrado (per un gesto inconsapevole di Annemarie) nell'arresto di un bianco accusato di attività sovversive, l'equilibrio è immediatamente ripristinato secondo un criterio di separazione: da una parte la coesione fra i bianchi favorevoli al regime, dall'altra il mondo esterno. Le

Rudolph lasciano velocemente la città abbandonando dietro di loro oggetti e ricordi inutili e scomodi. La loro fuga è accompagnata da un commento ironico che sottolinea la necessità di tenere sempre alta la guardia verso il mondo esterno, ovvero di rifiutarlo. La negatività di questo rifiuto è invece, ancora una volta, espressa fuori dal romanzo in un'altra epigrafe tratta da *The Golden Notebook* di Doris Lessing.

Come per Annemarie Rudolph in *Screens against the Sky*, così per Rosandra White, la protagonista di *An Immaculate Figure*, il "dentro" e il "fuori" sono ben distinti e diversi. Il mondo fuori è ancora il Sud Africa, ma potrebbe essere qualsiasi altro luogo se lo si osservasse dal punto di vista della protagonista tutta intenta al compiacimento di se stessa. La genericità con cui il mondo esterno è descritto mette a fuoco, per contrasto, la specificità dell'esperienza sudafricana che Annemarie, Sylvie e Rosandra vivono. Una prospettiva volutamente parziale: quella della minoranza bianca privilegiata in un paese dominato dall'*apartheid*.

In *An Immaculate Figure* l'opposizione tra dentro e fuori è rappresentata attraverso la protagonista. Il dentro è lei, Rosandra White, la creatura immacolata del titolo, un'immagine di bellezza perfetta: "It made a picture. Rosandra White, standing in the garden, slight, straight-footed, pigtailed, banana-fleckled, a soft sugarine everywhere. Rosandra staring into the sun under the bare magnolia tree. Beautiful, entirely" (3). Il fuori, dal punto di vista di Rosandra che ora vive in Swaziland, è il Sud Africa in cui ha vissuto la fanciullezza e di cui parla all'amico Jem. Il romanzo è infatti una narrazione di ricordi fra Rosandra e Jem ambientata probabilmente negli anni '80 ed intessuta durante vari incontri al bar, approfittando di un viaggio di lavoro di Rosandra in Sud Africa. Rosandra è una modella famosa e sta facendo un *tour* fotografico. Da una prospettiva diversa da quella della protagonista, il Sud Africa è il teatro delle lotte armate clandestine alle quali si fa riferimento fuori dalla narrazione di Rosandra, ovvero nei titoli dei capitoli, che si susseguono da "Armed Coup" a "Arms Trade" a "Armed Response", dove le parole "armi" e "armato" sono ricorrenti. Oltre ai titoli, sporadiche e brevi frasi sparse nelle numerose pagine del romanzo danno informazioni frammentarie ed insufficienti su ciò che sta accadendo fuori dall'individualità immutabile di Rosandra.

Rosandra è di una bellezza perfetta, inalterabile e vuota, con occhi stupendi e inespressivi: "There were her light-coloured opaque eyes, and the stillness of her expression, her perfect face" (5). La sua perfezione





## Africa

fisica è rappresentata in termini di staticità: "Six years later, and her eyes were still saffron, blank. Absolved eyes, as though seeing nothing" (4). Jem la considera meravigliosa: "She was a marvel [...]. And she was a mystery" (5, 6), "Rosandra stood always like a figurine in his memory" (7). E Jem giustifica il disinteresse di Rosandra verso il mondo esterno. Infatti cerca quasi di convincerla della positività di questo atteggiamento: "But you keep apart, Rosandra, it's your road to success. Apartness is your mood" (6). Ma la tecnica del distacco di Rosandra è allo stesso tempo molto più sofisticata e infantile di quanto Jem creda. Come ella stessa spiega, la distanza dai fatti e la mancanza di coinvolgimento totale sono indispensabili al successo, servono a non annoiarsi e a poter mettere in atto la fuga attraverso i sogni ad occhi aperti: "What it really is, is keeping a bit back, being absorbed but at a distance. It's a good technique for being a model. For one, you don't get bored. You are there but not there. You think of something beautiful and separate and apart, like a star, a cloud" (6). Il distacco ha lo scopo di mantenere l'immutabilità: "Stillness was still her habit" (7). Degli svariati temi toccati nel romanzo nessuno importa in confronto alla vita di Rosandra come ella stessa la racconta a Jem. Il tema centrale è infatti il suo tentativo di mantenersi distaccata da tutto ciò che le ruota attorno. Lo fa guardando il cielo e pensando ad una nuvola azzurra. Rosandra si lascia trascinare dalla distrazione, dal rifiuto e dalla dimenticanza; non cerca consapevolezza, impegno o risposte. Non vuole l'affermazione bensì la negazione.

Similmente ad Annemarie in *Screens*, la quale scrive un diario per trasformare i propri ricordi, anche l'avventura di Rosandra in *An Immaculate Figure* è costruita sul tentativo di modificare i ricordi. Ci sono tre uomini nella memoria di Rosandra: Uncle Bass, Thony and Ahmed, collegati da un sottile filo di riferimenti alle armi e alla lotta clandestina di cui si intuisce nel romanzo. Rosandra ricorda anche armi nascoste e un uomo morto. Cerca di occultare le immagini nella memoria, ma prova un senso di colpa per avere acquisito un passato problematico e sgradevole: "The day she buried that image she must have become guilty: She acquired a hidden past" (225). Rosandra non vuole avere un passato, non vuole acquisire consapevolezza e non vuole essere diversa. Come ella stessa afferma, c'è una difficoltà di fondo che mina gli incontri fra amici di vecchia data. I ricordi tornano e con essi i sensi di colpa: "This is the problem with reunion," she said. "You tell each other stories. Memories return. I think stories probably create guilt feelings" (228).

Proprio perché Rosandra rifiuta i processi

di cambiamento, le sue riflessioni sul passato con Jem non sono affatto catartiche. Si esauriscono e si risolvono nell'atto del raccontare di Rosandra, dove l'avvertire un senso di colpa diventa una forma di assoluzione. Così spiega Jem: "She was offering a fantasy as reparation when her feeling of responsibility was enough [...]. She needed only a little guilt [...]. A little guilt was an absolution" (227). In *Screens* Annemarie usa la scrittura come revisione del passato e forma di assoluzione. In *An Immaculate Figure* Rosandra usa i ricordi per lo stesso fine. Annemarie usa anche la fuga come mezzo di revisione e di assoluzione, lo stesso fa Rosandra: "Escaping was a kind of forgetting" (225). La fuga consente di ripristinare l'equilibrio iniziale, l'originaria perfezione e la desiderata incoscienza. Consente anche di ritornare a sognare ad occhi aperti, non per creare realtà alternative, ma per vagare nel vuoto, nell'assenza e nell'inconsistenza: "'One day,' said Rosandra dreamily, 'I want to go on holiday again on Eden Island and get away from it all'" (231).

*An Immaculate Figure* è costruito con una voluta monotonia sulla futilità dei discorsi e sullo sviluppo minimo dell'azione. Paesaggi che ricordano isole tropicali fanno da sfondo ai racconti insignificanti di Rosandra. Giornate assolate, cieli turchini, l'oceano, i tavolini dei bar, gelati, caffè e champagne fanno da contorno a creme di bellezza, abiti, viaggi, alberghi e foto di cui Rosandra parla a Jem. Ancora una volta la bellezza perfetta e perfettamente mantenuta di Rosandra, descritta con parole che sottolineano il colore bianco ("her arms were white as alabaster", 229; e Rosandra si chiama "Bianco" di cognome), costituisce il centro dell'interesse senza sollevare, paradossalmente, alcun interesse nel lettore. Del resto Rosandra stessa sembra non essere completamente consapevole delle proprie doti estetiche. È troppo superficiale e troppo insignificante per essere superba. Secondo un'interpretazione fornita da Jenny Turner in una recensione a *An Immaculate Figure*, la condizione di passività di Rosandra rasenta il patologico e fornisce una metafora dell'ignoranza e dell'assenza di ideali della gioventù moderna non solo sudafricana bianca, ma anche di tutto il mondo occidentale. In questo senso il messaggio di Boehmer sconfinava fuori dal Sud Africa per denunciare una patologia collettiva di evasione e di disinteresse per la militanza politica nelle nuove generazioni.

In *An Immaculate Figure*, Boehmer illustra questo disinteresse parlando del Sud Africa attraverso il non-detto e il negato. Non ci sono personaggi di colore emergenti, né si parla di loro in profondità, né ci sono chiare descrizioni

della situazione politica del paese. Rosandra qualifica come tipico "africano" proprio ciò che non è affatto distintivo, ovvero lo stereotipo del paesaggio tropicale nell'immaginario occidentale: il calore, gli odori e la loro intensità. Seduta al bar vicino all'oceano in una bella giornata calda di sole, dice: "'This is so African, isn't it?' [...] 'It just feels African,' she said. 'It must be the smell of the heat. That's why I like Mbabane. You can appreciate Africa for what it is, big and hot and intense, without all that crowding I saw yesterday'" (230). Boehmer usa lo stereotipo esattamente per illustrarne la non specificità così come usa la mancanza di interesse e di analisi dei problemi dell'*apartheid*, della discriminazione razziale, della differenza fra le condizioni di vita dei bianchi e della gente di colore in Sud Africa proprio per denunciare una condizione di disinteresse politico dilagante nel mondo occidentale.

Immediatamente dopo le elezioni libere del 27 Aprile 1994 in Sud Africa, che hanno portato al governo il Presidente Nelson Mandela e la fine dell'*apartheid*, Boehmer, in un saggio dal titolo "What will they read now?", si interroga sull'effetto che i cambiamenti sociali, politici e culturali avranno sulla scena letteraria sudafricana. Nel Sud Africa del presente dopo decenni di esilio molti artisti potranno tornare e scrivere del loro paese con rinnovata fiducia. Boehmer cerca l'espressione di questa fiducia nelle conclusioni dei più famosi romanzi sudafricani e si chiede se l'arte post-*apartheid* saprà ricreare una letteratura sull'esempio di *Mhudi* (1930) di Sol Plaatje e di *The Story of an African Farm* (1883) di Olive Schreiner le cui conclusioni sono degli inizi, degli inviti alla discussione, delle aperture verso svariate soluzioni. Se la letteratura sudafricana post-*apartheid* riuscirà in questo intento, allora forse certi personaggi di Boehmer come Rosandra White apparterranno al passato.

Il romanzo si presenta in una veste tipografica accattivante. Mostra in copertina la figura di un corpo femminile nudo e diafano, di cui non sono visibili il viso e le gambe, su uno sfondo scuro. È un'immagine immacolata e sensuale, che associa l'idea di purezza allo stereotipo sessuale. È anche un'immagine ambigua, senza specificità, senza volto e senza contesto.

Claudia Gualtieri

**André Brink, *La polvere dei sogni***, Milano, Feltrinelli, 1997

Esce in Italia nel 1997 l'ultimo romanzo del sudafricano André Brink, *La polvere dei sogni* (*Imagings in the Sand*, 1996), per i tipi di Feltrinelli e nella versione limpida e attenta di Raul Montanari. Poco noto al pubblico italiano, che di lui conosce soltanto *Un'arida stagione bianca* (Frassinelli, 1989) e *La prima volta di Adamastor* (Instar Libri, 1994), Brink è di fatto uno degli esponenti più noti del mondo letterario sudafricano, e una voce importante della cultura afrikaans e della sua realtà conflittuale.

Anche per Brink, come per gli altri intellettuali e scrittori provenienti del Sudafrica, è impossibile disgiungere la vicenda artistica individuale dalla storia del paese, contesto che si impone come necessario per la comprensione di scelte e soluzioni non soltanto ideologiche, ma pure esistenziali ed espressive.

Nato nel 1935 nel cuore del paese boero, l'Orange Free State, da una famiglia di ceppo afrikaner, André Brink ha succhiato anche la linfa della Parigi *nouveau roman* il cui sperimentalismo ha chiaramente influenzato l'intero gruppo di suoi coetanei sudafricani detti *Sestigters* (*Sessantisti*) nella ricerca formale e nella scrittura d'avanguardia derivata dall'esperienza surrealista. A questa prima fase appartengono i romanzi *Lobola wir die lewe* (1962) e *Orgie* (1965), mentre *Die Ambassadeur*, che pure è del 1963, appare più tradizionale nell'organizzazione narrativa.

Negli anni Settanta il drammatico contesto sudafricano forza la mano allo scrittore, e lo costringe - come del resto accade al suo compatriota Breytenbach - a scelte che rivelano un preciso impegno politico. Nel 1973 compare il romanzo *Kennis van die Aand*, primo libro in afrikaans bandito dalla censura di Pretoria; anche se di fatto esso ben presto può circolare nella versione inglese ad opera dello stesso Brink, intitolata *Looking on Darkness* (1974), cui segue analoga versione inglese di un altro suo romanzo in afrikaans, *An Instant in the Wind* (1976), da *'n Oomblik in die Wind* (1975). In quegli anni anche Brink, come Jack Cope e Jan Rabie, scarta il tecnicismo di derivazione francese e si concentra sulla rappresentazione della realtà sudafricana, prepotentemente dominata dalla questione della razza e del sistema sociale e politico a essa collegato.

Negli stessi anni, intanto, André Brink scrive anche per il teatro, pubblicando nel 1965 *Bagasie* e *Elders mooi veer en warm*, che si iscrivono nel filone del teatro dell'assurdo, e, nel 1970 *Die Verhoor* e *Die rebelle*, che vedono invece affermarsi un impianto di impegno politico. Brink insegna letteratura

afrikaans e teatro alla Rhodes University di Grahamstown, dove rimarrà sino a tempi recenti, quando passerà al Dipartimento di letteratura inglese dell'Università di Città del Capo. Il bando decretato contro di lui dalla censura, unito al conflitto generato dal suo porsi come dissidente e oppositore rispetto alla cultura d'origine, lo porta a distanziarsi dal mondo afrikaner e lo obbliga a prendere pubblicamente parola contro il regime dell'apartheid. Sarà infatti uno degli scrittori 'traditori', come Breytenbach, pur senza lasciare mai il paese e limitandosi a un esilio dalla propria lingua madre, l'afrikaans, abbandonata per l'inglese aperto e cosmopolita.

La battaglia condotta dall'interno dei bastioni afrikaner ha molteplici fronti, e attacca il mito dell'Afrikanerdom - la religione civile fabbricata dalla cultura boera fra '800 e '900 - come pure la rigidità calvinista, il razzismo inaspritosi lungo il corso della vicenda coloniale, e, insieme, anche la chiusura intellettuale e letteraria contro cui sin dagli anni Venti e Trenta avevano combattuto scrittori come Plomer, van der Post e Campbell, prima con la rivoluzionaria rivista *Voorslag*, quindi indotti a un volontario ma inevitabile esilio dall'ostilità incontrata in patria.

Ma è soprattutto sulla visione della storia che si combatte una guerra senza quartiere; e Brink, se usa spunti ispirati al *Turbott Wolfe* di Plomer e all'*Adamastor* di Campbell, portando in campo storie d'amore e di razza e rivisitando lontani miti europei, di fatto si concentra sul bersaglio del falso mito creato dalla storia fabbricata dall'egemonia afrikaner, e lo decostruisce, facendo leva su tecniche pluridiscorsive e scoprendo le mille storie un tempo nascoste, ora imposte all'attenzione dall'era del postcolonialismo come pure dalla rivoluzione femminista. Di questa fase testimoniano una serie di romanzi avvincenti e popolari, come *An Instant in the Wind* (1976), *Rumours of Rain* (1978), *A Dry White Season* (1979) e *A Chain of Voices* (1982).

In Sudafrica gli anni Ottanta vedono radicalizzarsi lo scontro frontale fra regime e una resistenza ormai sempre più forte. Brink pubblica una vasta raccolta di saggi di ispirazione sociopolitica: *Mapmakers Writing in a State of Siege* (1983), seguita da *States of Emergency* (1988), *An Act of Terror* (1991), e, nel 1993, *The First Life of Adamastor* e *On the Contrary*. Con queste opere più recenti ci si trova già traghettati verso il post apartheid, area in cui si colloca a pieno titolo quest'ultimo romanzo ora tradotto in italiano, appunto *La polvere dei sogni*.

Nel taglio di sapore cinematografico e di impianto sensazionalistico che caratterizza la più recente prosa di Brink, il lettore si trova a

volare verso il Sudafrica insieme a Kristien, una giovane donna afrikaner che ritorna da Londra alla cittadina natale di Outeniqua (dietro cui si cela in realtà Oudtshoorn), nel Klein Karoo, per assistere la diletta nonna Ouma Kristina che giace morente, ustionata da un incendio doloso che ha semidistrutto la dimora avita. È il 1994 e siamo alla vigilia delle prime elezioni democratiche, che avranno appunto luogo nell'aprile di quell'anno.

L'arco del racconto va dall'arrivo di Kristien alla sua decisione di rimanere nel paese, dopo la morte della nonna e la felice conclusione delle tanto paventate elezioni. In questo intervallo si snodano plurime trame narrative, intrecciate dalla ricerca della memoria condotta dalla protagonista-testimone, la giovane Kristien. I fantasmi degli avi lontani - mitici boeri dalle barbe fluenti e dalle abitudini selvagge, donne celate dietro grandi ali di cappelli inamidati - si mescolano alle incursioni di personaggi sinora nascosti nella cronaca del clan boero: si vedono così gli incontri con i *khoikhoi* e i *san*, i rapporti con i *coloureds* e le violenze alla radice delle loro origini, il ruolo dei potenti *xhosa* e *ndebele*: il tutto ben architettato in un intreccio avventuroso e spesso mozzafiato.

La Storia viene affidata a Kristien dalle voci molteplici delle donne del passato; si costruisce così una sorta di genealogia di donne, che, ridotte al silenzio nei secoli precedenti, rivisitano l'oggi iscrivendosi prepotenti nella nuova pagina che offre il paese, e si reinventano, offrendo versioni sempre diverse e sempre fantasiose degli avvenimenti di cui sono state protagoniste. Queste mille storie fantasmatiche filtrate dalla fiammella brillante e irregolare della coscienza di Ouma Kristina si ispirano alle tecniche narrative del realismo magico di marca sudamericana ma vengono qui piegate a significare la molteplicità prorompente del passato di questa terra africana percorsa da tante stirpi e sinora coperta da tante menzogne storiche, da tante omissioni di comodo.

La *political correctness* di André Brink appare ineccepibile nell'intessere voci e storie di donne che nel racconto si fanno padrone del proprio destino, e accennare così alla necessaria rivoluzione in corso in Sudafrica sulla questione della storia perduta e della storia ritrovata, nonché della storia ricostruita. Tutto ciò si articola sullo sfondo del grande spazio africano, contro i colori accesi e commoventi del paesaggio aspro e forte del *karoo* chiamato in causa per la prima volta dalla grande madre del romanzo sudafricano, l'ottocentesca Olive Schreiner di *Storia di una fattoria africana*. Ma la Schreiner non sconfinava mai nell'esotismo, e forniva al lettore un quadro aspro e necessario di una



## Africa

**Driss Chraïbi, *L'ispettore Ali al Trinity College***, trad. it. di Giulia Colace, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 120, £it. 16.000. Di prossima uscita presso lo stesso editore: ***L'ispettore Ali e la CIA***

Le storie dell'ispettore Ali sono prima di tutto divertenti: il senso dell'umorismo di Driss Chraïbi, il gusto per la provocazione, il gusto per il paradosso, per l'attribuzione simultanea di qualità consuete e inaudite ai modelli tradizionali, sono gli elementi che determinano la prima attrazione. Poi si capisce a poco a poco che la leggerezza e l'ironia di Chraïbi sono sventagliate di parole al vetriolo, scritte in un francese efficace, che suona insieme consueto e strano. L'attrazione e il divertimento indubbiamente restano, ma inevitabilmente spuntano altri elementi che spingono a porsi domande di identità, lingua, e cultura. Driss Chraïbi, nato in Marocco, in una famiglia islamica ortodossa, alla fine degli anni venti (la data non trova tutti concordi) ha studiato prima in una scuola coranica a Casablanca e poi in Francia a Parigi, dove anche ora risiede. E' uno dei più importanti scrittori maghrebini di lingua francese di oggi, non universalmente amato nel Maghreb (Marocco, Algeria, Tunisia), comprensibilmente dato lo scandalo suscitato dalla uscita del suo primo romanzo *Le Passé simple* nel 1954 (venne anche minacciato di morte), e per la stessa ragione apprezzato fino a essere considerato un vero patriarca di quelle letterature. Di fatto l'anno 1954 con l'uscita di *Le Passé simple* e di *La boîte des merveilles* di Ahmed Sefroui viene indicato come l'anno di nascita della letteratura maghrebina di lingua francese, due anni prima dell'inizio della decolonizzazione di Marocco e Tunisia. *Le Passé simple* racconta la rivolta di un figlio contro il padre-padrone, la crisi del rifiuto dei valori tradizionali, la partenza per la Francia: libro difficile, del quale Chraïbi ha dovuto scrivere una palinodia, colmo di contraddizioni e di sofferenza della coscienza, inevitabile per chi lo ha scritto e per chi vuole leggere le letterature postcoloniali. Segue nel 1955 *Les Boucs*, dedicato agli immigrati nordafricani in Francia, ai *bicots* e alla loro condizione di vita miserabile, distruttiva. Ad oggi Chraïbi è autore di un'altra dozzina di romanzi, tra i quali non possono non essere ricordati *Succession ouverte* del 1962, ancora sul tema del padre e dei valori della cultura tradizionale, *La Mère du printemps* del 1982, sull'arrivo dell'Islam nel Marocco, e almeno quelli tradotti e pubblicati in Italia: *La civilisation, ma mère* del 1972 (F.M. Ricci, 1974 e di prossima uscita anche per Zanzibar);

*Naissance à l'aube* del 1986 (Edizioni Lavoro, 1987); *L'inspecteur Ali* del 1991 (Zanzibar, 1992); *L'homme du Livre* del 1995 (Zanzibar, 1995); ed ora questo *L'inspecteur Ali al Trinity College*, uscito nel 1996 in Francia e in Italia presso Marcos y Marcos, che entro il 1997 pubblicherà anche *L'inspecteur Ali et la CIA*.

L'ispettore Ali è un personaggio ingannevole in tutti i sensi. Come lui stesso dice in questo romanzo, sembra uno sciocco sentimentale, esterofilo, pittoresco: "Dall'inizio non ho smesso di fare il pagliaccio. Ho perfino caricato il mio personaggio, un personaggio non molto raccomandabile, maleducato, indecente, borioso, inquietante, talvolta non credibile. In ogni circostanza ho messo in risalto la mia differenza di Arabo, con l'abbigliamento, il modo di mangiare e di esprimermi, lo sguardo torvo, il cervello nelle mutande - insomma l'Arabo come lo si immagina nei film di serie B. Il personaggio che ho interpretato con gusto ha addormentato parecchia gente. E così ho avuto piena libertà di risolvere l'enigma" (p. 112). Chraïbi lo ha chiamato alla vita per la prima volta nel 1981 nel romanzo *Une enquête au pays* del 1981, dove Ali, ancora subalterno al seguito di un funzionario di polizia più anziano, incontra la permanenza secolare delle tradizioni berbere in un villaggio dell'alto Atlante. Da allora Ali ha vissuto, è invecchiato, ed è ritornato nei libri di Chraïbi, sua *persona* burlesca, proiezione del desiderio, del gioco, ma un gioco graffiante che appunto si prende gioco, ma solo di chi crede di potersi fermare in superficie. Chraïbi con le indagini dell'ispettore Ali regola parecchi conti con le civiltà delle culture europee e extraeuropee dominanti e lo fa con voce di "miele e d'aceto" come lui stesso dice in *Naissance à l'aube* della voce del condottiero Tariq nei momenti in cui è più pericoloso, e della voce di Ali in più di un momento dell'avventura al Trinity College, e anche in questo caso quando Ali è più pericoloso. Chraïbi è un umorista eccezionale, non tanto perché i suoi modi siano originali, e a volte lo sono, quanto perché il suo burlesco e la sua ironia sono pericolosamente taglienti, ma sempre "miele e aceto", l'uno non temperato ma difeso dall'altro, in un *dépiçage* sornione e molto più cattivo di quel che sembra. In questo Ali è proprio figlio dei primi personaggi di Chraïbi, viene, come direbbe il berbero Azwaw Ait Yafelman di *Naissance à l'aube*, dalla stessa matrice. Solo che Ali ha l'arte disarmante di sdrammatizzare drammatizzando fino alla parodia. Le sue azioni sono spesso veri e propri *coups de théâtre*, i suoi metodi si coprono del velo di una dichiarata illogicità e della passione per i cruciverba, e intanto Ali

realtà inesplorata, mentre Brink indugia in descrizioni compiacenti e approfitta della bandiera della liberazione sessuale per dare corso a scene di seduzione, violenza e desiderio, che si collocherebbero perfettamente, volendo, nel genere fotoromanzo, ma soltanto che a esso strizza l'occhio, e di esso si serve per tener desta l'attenzione del lettore travolto da mille episodi e depistato da dialoghi farraginosi e improbabili. Su questa linea di analisi, è necessario sottolineare che il proporsi e riproporsi dei personaggi femminili dentro e fuori la memoria febbricitante di Ouma Kristina si differenzia nettamente dalla visionarietà terribile e feroce di Coetzee (si pensi a *In the Heart of the Country*, o allo straordinario *Dusklands*), come pure dalla vena ossessiva e introversa di Breytenbach, offrendo invece una soluzione edulcorata e accettabile, più compiacente e attraente, dell'immaginario afrikaner di lontana matrice fiamminga.

Evidentemente ad André Brink riesce difficile camminare sul suolo cosperso della polvere dei sogni di un nuovo Sudafrica senza svestirsi dei panni coloniali, senza calare lo sguardo del bianco che incontra l'altro da sé. Eppure l'impegno di raccontare cose nuove è visibile e sincero; e le pagine con la descrizione delle entusiasmanti elezioni del 1994 sono colme di sollievo e ammirazione, mentre la stigmatizzazione dell'estrema destra bianca e del suo portabandiera Caspar costituisce una denuncia senza riserve. Per Caspar e la sua banda non c'è futuro nel nuovo Sudafrica, a giudicare da quanto rivela *La polvere dei sogni*, che apre invece prospettive serene di riconciliazione e impegno, al di là dell'ansia di tanti bianchi e della diffidenza e preoccupazione dei *coloured*, affidandole alle mani e alla fantasia delle donne e al radicato bisogno di pace dei neri, la cui sapienza politica si vede tributare una sincera lode. Con questo romanzo avvincente, un vasto affresco narrativo, André Brink, che già da anni, prima della svolta del 1990, partecipava alle trattative segrete e conduceva una sua individuale battaglia per l'abbattimento dell'apartheid, ha aggiunto un tassello fantasioso e colorato alla sua storia di intellettuale contro.

Itala Vivan

## Africa

continua a recitare giocando a rimpiazzare con la verità. Della vicenda dell'*Ispettore Ali al Trinity College* non si deve dire nulla in anticipo, perché altrimenti si toglie il lustro al divertimento, ma di come Chraïbi racconta Ali ci sarebbe molto da dire. Ali, con tutte le sue improbabilità, non ultima le sue disponibilità finanziarie e il suo ascendente sulle donne, è un personaggio vivo. Può esserlo per come Chraïbi sa usare la lingua francese. Una lingua, fra l'altro, che si pone come terzo codice per lui dopo il berbero materno, solo orale, e dopo l'arabo classico della legge e della fede. Non si può qui ritornare sul problema della letteratura postcoloniali di lingua europea, o letterature colonizzate come si è spesso detto, basti però ricordare che Chraïbi, e altri con lui, ha sostenuto l'opera degli scrittori maghrebini di lingua francese come capace di essere un ponte gettato sulle due rive del Mediterraneo. La lingua francese, lingua dello sradicamento e dell'alienazione è anche strumento laico di libertà e di apertura: posizione difficile e controversa, della quale si dovrebbe parlare riferendosi alla nozione di 'letteratura minore', così come si trova nello studio su Kafka di Deleuze e Guattari. Il francese di Chraïbi, comunque, che ha cominciato a scrivere molto presto nella vita, è molto suo, coloratissimo, idiomatico, corretto da ogni punto di vista, e nello stesso tempo ricco di immagini e suoni resi inconsueti dalla ricerca di contiguità nuove; esotico per il lettore europeo, ingannevole come il personaggio dell'ispettore Ali: così esotico e marocchino da coinvolgerci nel suo plurilinguismo. Il fatto che ora questo testo sia in italiano non cambia molto le cose, anche perché la traduzione di Giulia Colace è viva. Ali è un uomo sentimentale e sensuale, intelligente e astuto, moderno e tradizionale, di doppia acculturazione, e in apparente controllo della situazione. Chraïbi sprema dalle parole francesi tutti gli odori, i sapori, i colori, i toccamenti, e naturalmente i suoni che gli servono: Ali ama la poesia, grande poesia e piccola poesia sentimentale, ama i cibi speziati e unti della sua terra, ama i profumi, ama il contatto sulla pelle di calori, freschezze e tessiture, e ama il compendio di tutto questo nelle donne. Ma ama tutto questo con austerità, Chraïbi gli fa dire di essere alla fin fine un puritano nell'anima, il che fuori dal racconto vuol dire austero anche nella sensualità e nell'intelligenza. Certo la recita burlesca sembra allontanare Ali dai personaggi dei romanzi più seri di Chraïbi, ma la pazienza di Ali è quella di Raho il berbero, il suo amore per la poesia è quello dell'Islam, il suo amore per le donne è l'amore e il rispetto per la bellezza e la funzione della femmina (l'avvicinamento sembra blasfemo ma in

*Naissance à l'aube* il racconto di un berbero che aiuta una cammella a partorire è pieno prima di tutto di rispetto per la femmina). Sempre il burlesco, miele e aceto, mimetizza un poco il fatto che di tutti i personaggi intorno ad Ali, i marocchini siano sempre alla fine in qualche modo positivi, sentimentali, affannati e sinceri; mentre gli europei, pur non tutti condannati, soffrono di più punture, fino all'ultimo sberleffo.

Francesca Romana Paci



**Nuruddin Farah, *Variazioni sul tema di una dittatura africana*. Roma, Edizioni Lavoro, 1992-1996.**

Con la pubblicazione dell'ultimo tassello mancante, *Sardine*, è stata recentemente completata l'edizione italiana della trilogia *Variazioni sul tema di una dittatura africana* dello scrittore somalo Nuruddin Farah. Il ciclo narrativo, che è stato originariamente pubblicato in inglese ed è costituito da *Late agrodolce* (1979), *Sardine* (1981) e *Chiudin Sesamo* (1983), ha come filo conduttore la vita della Somalia durante la dittatura militare di Siad Barre e le vicende legate ad alcuni (fallimentari) tentativi di opposizione al regime compiuti da un commando somalo di dissidenti clandestini.

L'autore, Nuruddin Farah, è il primo romanziere nella storia della Somalia ed è uno scrittore di tutto rispetto, spesso paragonato a Joyce, ma anche a Dostoevskij, a Hardy, a Flaubert. Egli stesso, a proposito dell'impostazione data a *Variazioni sul tema di una dittatura africana*, rinvia a Beckett quale fonte d'ispirazione. L'intertestualità sembra quindi essere caratteristica costitutiva della sua opera, la quale riesce tuttavia a fondere modelli orientali e occidentali in romanzi essenzialmente "africani", e non solo per ambientazione.

Non mi riferisco qui all'africanità che emerge dal recupero della storia passata e delle tradizioni pre-coloniali, come accade per esempio nell'opera del sudaficano Sol Plaatje o nei primi romanzi del nigeriano Chinua Achebe, né alla tipicità che può scaturire dall'invenzione di un nuovo linguaggio letterario, impastato d'inglese e lingue autoctone, atto a esprimere, come nel caso di Amos Tutuola, il fantastico locale.

È un Africa post-coloniale quella che si manifesta attraverso la Somalia di Farah, una realtà in cui il plurilinguismo e l'apertura ad altre culture sono ormai d'obbligo per la necessità di comunicare con il mondo esterno; dove la tradizione orale sembra essere mantenuta solo attraverso le comunicazioni radiofoniche, il telefono e i nastri del registratore, o relegata, come in occidente, al rito del nonno che racconta le storie ai nipoti. È un Africa governata dal disordine e dalla follia dei regimi dittatoriali, oltre che dalla sua stessa incapacità di trovare nell'unione fra clan ed etnie la forza per una svolta democratica; è un mondo in cui le vecchie generazioni difficilmente si riconoscono e dove i giovani, spesso formati in scuole straniere, vivono divisi e in contraddizione. In questo senso la Somalia è rappresentativa della maggioranza degli odierni stati africani.



## Africa

e i romanzi di Farah, costruiti su una pluralità linguistica, semantica e stilistica quasi postmoderna, e scritti con la familiarità e la lontananza dell'esule, ben ne esprimono la natura e la contemporaneità.

Le parti costituenti la trilogia, pur intrecciando personaggi, temi, e motivi ricorrenti, hanno ognuna una propria fisionomia e, dopo la pubblicazione, hanno avuto ciascuna una storia critica diversa. Se i brani più polemici di *Latte agrodolce* sono stati subito tradotti in somalo e, registrati su cassette, fatti circolare clandestinamente in Somalia dai camionisti, e se *Sardine*, con il suo universo femminile, resta il romanzo più venduto e popolare di Farah, *Chiuditi Sesamo* è riconosciuto come il romanzo più maturo della trilogia, quello che esprime al meglio le doti del suo autore e che più intensamente degli altri rievoca il periodo coloniale italiano dal punto di vista dell'Altro, di chi la colonizzazione l'ha subita, fornendo così una prospettiva nuova su un'avventura africana che, come italiani, non possiamo non ricordare con una certa vergogna.

Pur inserendosi volutamente nella grande tradizione favolistica delle *Mille e una notte* e richiamando esplicitamente l'antica fiaba di Ali Babà, non solo nel titolo principale, ma anche in quello di molti capitoli (che citano varchi, saracinesche, chiavi, vie d'uscita...) e nelle infinite immagine di "chiusura" che percorrono il racconto, *Chiuditi Sesamo* è ben lontano dal riproporre la semplicità espressiva e l'agilità interpretativa di quell'indispensabile punto di riferimento culturale e letterario: è un romanzo di oggi, scritto con la consapevolezza artistica e politica di un somalo che, per la sua condizione di esilio, è venuto in contatto con le culture più diverse e ha fatto propria una pluralità di discorsi, che si ritrovano sedimentati, trasformati, "sincretizzati" nella sua scrittura.

La vicenda di Chiuditi Sesamo si svolge a Mogadiscio, nel 1981. Misto di somalo e di europeo, la città è un agglomerato di povertà e vasti centri commerciali in mezzo a cui sopravvivono istituzioni coloniali quali il Baar Novecento, ma dove i trasporti urbani, la luce, l'acqua, l'elettricità, sono quelli del terzo mondo. Si tratta di una città invasa dal traffico indisciplinato e assordante e dai numerosi blocchi stradali della polizia, un dedalo pieno di minacce per tutti coloro che, come il vecchio protagonista Deeriye, mancano di aggressività, energia, e disperato istinto di sopravvivenza. Attraverso la capitale somala Farah sembra offrirci il correlativo dell'inferno post-coloniale, l'immagine concreta del disordine e della violenza del suo paese.

Sullo sfondo di questo caos si svolge l'azione del romanzo, che a un livello superficiale di

lettura può essere seguita con l'attenzione e il senso del mistero con cui si legge un thriller, dato che per gran parte del racconto ci si aspetta che accada qualcosa, ma non ci viene detto esplicitamente né come, né quando quel qualcosa accadrà, né tanto meno quale sia la logica interna all'azione. Il lettore è costretto a procedere fra ipotesi e dubbi, che vengono di volta in volta solo apparentemente fugati da soluzioni narrative che quasi mai comportano risposte chiare a livello di contenuto. All'azione si frappongono inoltre lunghe pause meditative, caratterizzate da cadenze lente e distese, in cui la riflessione o lo scambio di idee contribuiscono ad accrescere la polisemia di fatti, parole, pensieri.

La trama principale intreccia la storia di Deeriye, un settantenne malato d'asma che vive più nel passato che nel presente, a cavallo fra mondo interiore ed esteriore, a quella di un anonimo commando di quattro dissidenti politici che vanno a uno a uno incontro alla morte in una serie di attentati volti a eliminare il Generale. E' attraverso gli occhi di Deeriye e il suo tentativo di cogliere un disegno coerente dall'accozzaglia di indizi raccolti qua e là che ci è dato di seguire la congiura messa in atto dai quattro, fra i quali figura suo figlio Mursal.

Dal chiuso della sua stanza nella casa del figlio, cui è ormai relegato per vecchiaia e malattia, Deeriye segue l'enigma da un punto di vista particolarmente autorevole: per il suo passato di resistenza anti-coloniale e anti-regime, egli è considerato un uomo-simbolo, un eroe nazionale. Figlio di un sultano e giovane sultano egli stesso, Deeriye viene educato in gioventù a riverire il Sayyid, poeta sommo della nazione somala, e a credere fortemente nell'Islam e nella causa nazionalista. Quale sayyiddista, pacifista, nazionalista somalo e pan-africanista, passa otto anni in prigione durante la colonizzazione italiana e quattro nel dopo-liberazione. La sua vita è dominata dal segno dell'assenza, dal non-esserci fisicamente in famiglia presso la moglie e i figli, ed è intrisa di politica, di filosofia e del suo rapporto privilegiato col divino, che si accentua nella vecchiaia in preparazione alla morte e all'aldilà, col quale già convive per mezzo di un dialogo costante con voci ed eterie visioni. Nella vita concreta egli resta comunque il riferimento ideale e il capo indiscusso e venerato di un mondo di connessioni familiari e amicizie durature, accomunate per tradizione e per scelta dal desiderio di costruire una Somalia unita e indipendente.

Attorno a lui gravitano il figlio Mursal, professore di diritto all'università nazionale somala di Mogadiscio; la nuora Natascia, un'ebrea americana con la quale comunica in italiano; il nipotino Samawade, cui trasmette

indirettamente le passioni della sua vita attraverso le fiabe di Wil Waal; la figlia Zeinab, suo medico personale; l'amico Rooble, compagno fedele delle lotte passate; e il cognato Elmi-Tiir, uomo saggio e generoso che si è fatto carico della famiglia di Deeriye durante la sua prigionia. In tutti è vivo il ricordo della moglie-madre defunta, Nadiifa, che ancora compare al marito in sogno a dividerne gioie e preoccupazioni.

Deeriye è però ben lontano dall'essere il patriarca-tiranno della tradizione islamica, il cui modello si ritrova nel personaggio di Sheikh Ibrahim o nel Keynaan di *Latte agrodolce*; non è l'uomo che dispone di moglie e figli e che è espressione di ignoranza antica, forza bruta e sterile negazione della vita. Chiuditi Sesamo propone invece un patriarca dal volto umano, monogamo, non autoritario, non maschilista e non violento, che trova nella religione non tanto la legittimazione di quel sistema tribale che viene appoggiato dal dittatore somalo per la sua facile controllabilità e la sua chiusura al cambiamento, quanto uno strumento di liberazione dell'uomo, sia sul piano personale che su quello familiare e politico.

Nella versione della fede islamica proposta dal romanzo, che può apparire del tutto nuova a chi come noi da qualche anno assiste all'ascesa dell'integralismo nel nord Africa, l'Islam possiede un'eccezionale carica liberatoria, soprattutto come fonte di resistenza alternativa all'oppressione, sia dell'epoca coloniale (operata da italiani cristiani) che della dittatura post-coloniale (in cui il Generale si propone come essere supremo, come Dio).

Se da un lato la fede e il messaggio politico del padre sono stati trasmessi a Mursal fin dalla più tenera età, dall'altro il figlio sceglie di interpretare il Corano a modo suo, optando per l'insegnamento della legge del taglione quale mezzo per disfarsi dell'attuale tiranno. E' con sgomento misto a scetticismo che Deeriye scopre le intenzioni del figlio e dei suoi tre compagni: l'uso della violenza per combattere la violenza gli appare come pura follia.

La riflessione sulla liceità dei metodi violenti e sulla natura della pazzia sembrano costituire l'asse portante della narrazione per buona parte del romanzo, che si dipana tra *flashback* sul periodo coloniale e accenni all'opera di opposizione al regime che viene dalla nuova generazione e che si rivela, alla fine, inefficace. Possono le armi giungere là dove la "parola" non sa o non può arrivare? E chi è il pazzo nella Somalia dei valori pervertiti, delle regole assurde, della lotta fra fratelli?

Deeriye crede nella parola come arma; Mursal invece possiede una pistola e colloca una bomba in un centro di orientamento dove

il Generale è in visita. Entrambi muoiono, il figlio giustiziato per il suo crimine e il padre nel tentativo di vendicare il figlio o, come egli stesso afferma, di vendicare la giustizia. Dopo la sparizione di Mursal, Deeriye sembra di fatto accettare la legge del taglione, e decide di uccidere il Generale durante una cerimonia dedicata agli eroi della nazione. Purtroppo il rosario che tiene sempre in tasca resta impigliato nella pistola e gli impedisce di sparare prima che intervengano le guardie del Generale, o forse impugna per errore il rosario al posto dell'arma. La fine è volutamente sfocata, e il giudizio sulla resistenza pacifica o armata rimane ancora una volta in bilico fra possibili alternative.

Lo stesso trattamento è riservato al tema della pazzia. Pazzo può essere il Generale, ma anche chi lo sostiene e, per contro, chi lo combatte; pazzo può essere il singolo individuo dedicato a una sola grande idea, o chi ha perduto la propria armonia interiore; chi si arma per uccidere il tiranno e chi prega per cambiare il mondo. Matto può essere Khaliif, ex-funzionario governativo che impazzisce all'improvviso dopo una misteriosa notte di sequestro, e la cui pazzia è mistero anche perché sa esprimere ad alta voce, e con la lucidità penetrante di un Amleto o di un *fool* scespiriano, i pensieri soffocati di molti somali.

Ambivalenza e polisemia caratterizzano anche l'uso delle immagini ricorrenti del testo, quale per esempio l'alternarsi di luce e ombra, il sole all'alba e il sole al tramonto, per le quali non c'è corrispondenza univoca del tipo sole=vita=positività. Il sole può erigere impalcature di raggi che somigliano a una forca, farsi "rosso come il sangue del sacrificio", o diventare una gabbia di luce. L'asma del vecchio protagonista è pure una gabbia che ne imprigiona il respiro, tradizionalmente associato all'anima, ed è al contempo l'ostacolo e il mezzo della sua liberazione da questa vita.

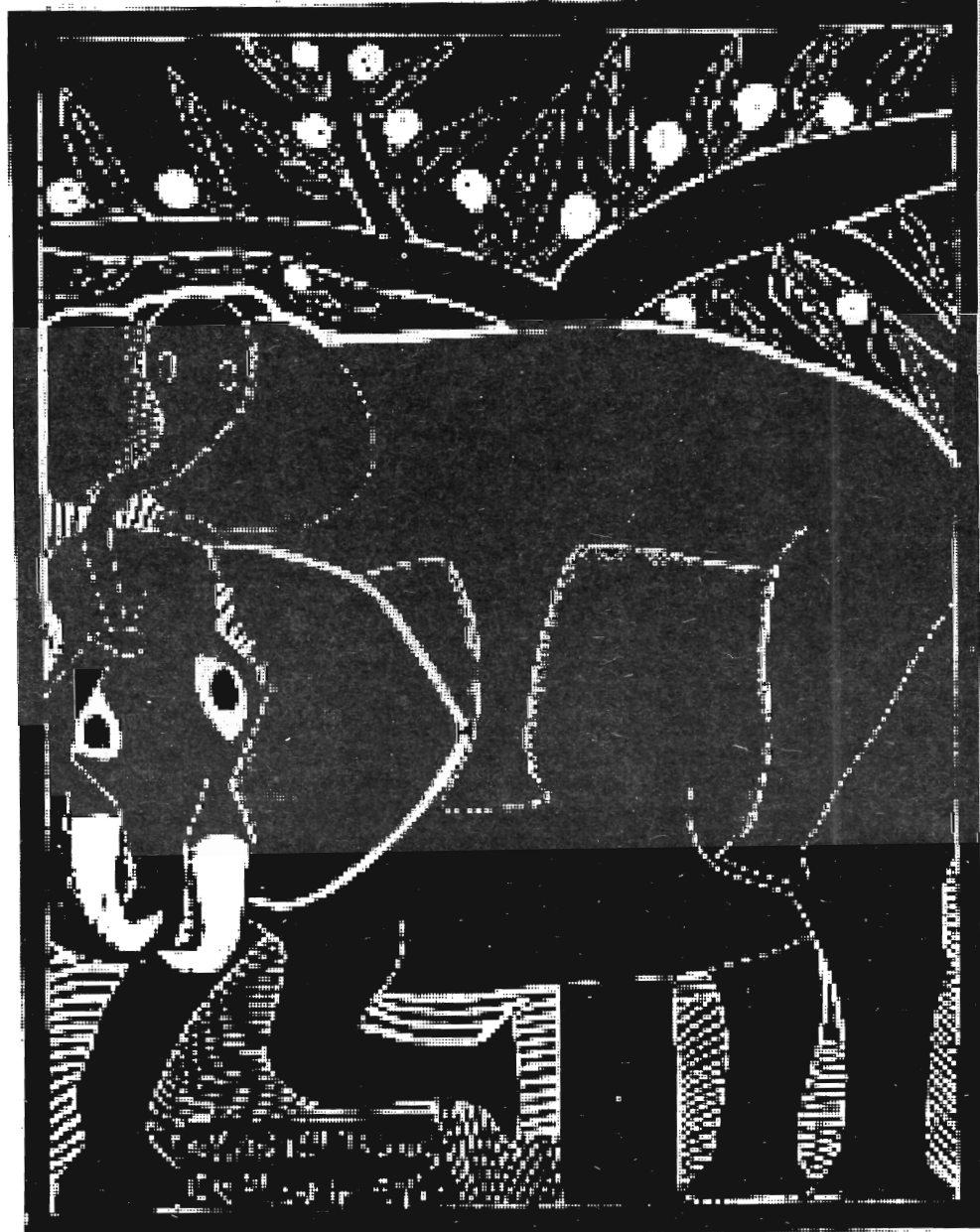
Ma alcuni punti fermi, alcune risposte precise, nel romanzo ci sono. Esso infatti si chiude come la parete di roccia che nasconde il tesoro, solo dopo che alcune forze positive della cultura tradizionale somala sono state celebrate: l'eredità della lotta anti-coloniale, che fa di Deeriye la fonte ispiratrice dell'opposizione alla tirannia, e l'ideologia islamica di fratellanza e di "vicinanza" che, sostenendo l'autonomia dell'individuo dal clan e le alleanze di tipo ideologico, spezza le divisioni tribali e dimostra che il potere del regime, basato sul "divide et impera" non è assoluto né inattaccabile. Si celebrano inoltre l'eroismo di chi affronta per la propria fede una morte non anonima, e la speranza nel futuro che viene dai bambini.

I nipotini di Deeriye e Elmi-Tiir assistono

per tutto il tempo al dramma degli adulti e crescono imbevuti dei loro stessi desideri. Si chiamano Samawade, Cantar, Sheherazade, Ataturk, Lamaal, Sayyid e Shaka e hanno ricevuto quei nomi che uniscono idealmente il movimento nazionalista somalo ai nazionalismi di tutta l'Africa, affinché possano continuare la lotta che altri hanno iniziato prima di loro.

Il valore di un nome, la forza della parola, possono essere inestimabili: lo sapeva bene Siad Barre, che ha costretto Farah all'esilio e bandito le sue opere dalla Somalia, paese che forse ancora non conosce questa trilogia che lo riguarda così da vicino.

Annalisa Oboe





## Africa

*Giovanni Jacopo Meditates (on the High-IQ Haiku)*, translated by Douglas Livingstone, Cape Town, The Firfield Press, 1995, pp. 12; *Carapace (a poetry magazine): A Memorial Issue for Douglas Livingstone*, no. 7, 1996, pp. 24; *For Douglas Livingstone: a reminiscence* by Walter Saunders, Cape Town, Ophirfield Press, 1996, pp. 16

Michael Chapman, uno dei critici sudafricani più validi, parlando del cambio di rotta che la poesia dell'Africa australe stava subendo verso la fine degli anni '50, citò il libro dal titolo *Sjambok, and other poems from Africa* (Sjambok, e altre poesie dall'Africa) di Douglas Livingstone come esempio di pietra miliare della nuova poetica, e disse: "Come le enormi dislocazioni culturali europee ed americane alla svolta del diciannovesimo secolo dettero vita alla precarietà di quella visione artistica, così la situazione sudafricana degli ultimi venti anni ha favorito una immaginazione del disastro e della celebrazione non ortodossa. Se cerchiamo un evento che segni l'inizio di una nuova fase dell'attività letteraria sudafricana non possiamo che rivolgere la nostra attenzione alle stragi di Sharpeville del 1960. Se vogliamo invece un libro simbolico con cui far iniziare la nuova fase abbiamo *Sjambok* di Douglas Livingstone".

Il libro uscì nel 1964, dopo che Livingstone aveva pubblicato nel 1960 una plaquette di sole 12 poesie, raccogliendole sotto il titolo *The Skull in the Mud* (Il teschio nel fango). Era stato quello un avvio romanticheggiante che ricostruiva alcuni eventi autobiografici in chiave tradizionale. Con *Sjambok* appaiono invece già i temi che caratterizzeranno la sua produzione più matura: l'anatomia drammatica e spesso ironica del reale, l'esplorazione della conflittualità suscitata dai ruoli sociali dell'uomo, il disincanto sia per un ritorno romantico ad un connubio tra le bellezze della natura e dell'uomo sia per l'irrimediabile vacuità del materialismo.

Livingstone, nato a Kuala Lumpur, Malesia nel 1932, venne evacuato, assieme alla famiglia, a Durban, Sud Africa, subito dopo l'invasione giapponese durante la guerra. In Sud Africa completò i suoi studi e dopo aver trascorso alcuni anni nell'attuale Zimbabwe (ex Rhodesia del Sud) e in Zambia (ex Rhodesia del Nord) lavorando come microbiologo, tornò infine a Durban nel 1964 dove ha lavorato come microbiologo fino al gennaio 1996, la data della sua morte improvvisa e prematura.

Protetto da una cortecchia che in terra sudafricana immaginiamo possa scaturire facilmente dall'incapacità di gestire serenamente una piccola babele di lingue e dalla rigidità dell'ideologia calvinista, il poeta

era particolarmente fascinoso quando rifletteva sul terrore, sulla rabbia, sul mistero dell'uomo e la sua fisicità, incoraggiando sia gli addetti ai lavori che gli studenti a soffermarsi sul significato della postulazione imperialista. L'Africa, i suoi conflitti sociali e le sue risposdenze psicologiche erano quasi contemplati a distanza, con distacco, per farci poi intuire che la solitudine e la corruzione sono prerogative naturali dell'uomo. Di certo il disagio avvertito da Livingstone può non solo collegarsi al sentimento alienante dell'esilio che coglie ogni bianco in Sud Africa, ma soprattutto ai drammatici eventi che, sin dagli anni '60 hanno insanguinato il paese, specialmente le stragi di Soweto del 1976. Eppure tutto ciò mai scadeva in poesia politica ma si concentrava nella sua stravaganza metafisica e nell'auto-ironia che si è interrogata sugli stessi entusiasmi per la scrittura. Come ha scritto Patrick Cullinan, un caro amico di Livingstone e uno dei maggiori poeti sudafricani delle ultime tre decadi:

Sorry, Douglas, you're out of fashion,  
unversed in the prosody of shit:  
your poems are only born of passion -  
revealing, merely, your radiant wit.

La poesia citata, uscita in un numero monografico di *Carapace* dedicato a Livingstone lo scorso anno, compare a fianco di testi scritti da molti altri suoi amici e conoscenti, tra cui Tony Ullyatt, Peter Sacks, Tatamkhulu Afrika, Guy Butler, Geoffrey Haresnape, Lionel Abrahams e altri. Cullinan fa bene a non esitare a distanziare Livingstone dalla così detta poesia di Soweto, da testi in cui l'aperta denuncia sminuiva l'aspetto costruttivo, retorico e formale del fare poetico. Il *wit* di Livingstone era infatti tutto costruito su un principio ideale di lindore, sia che si trattasse di versi, dell'acqua che lui testava ogni mattina nell'Oceano Indiano antistante Durban o dell'intero cosmo che sentiva sempre a lui così vicino. Uno dei suoi congedi tipici era concentrato nella frase "Keep it clean" che ripeteva a voce, ma anche nelle lettere. Walter Saunders così commenta in apertura del suo ricordo poetico:

What clean? Did he mean your head, your  
tool, or the planet earth, or all three -  
the wry jester with words? Well, reply,  
if you can, set his laughter crackling  
your headpiece.

Questa ambiguità era voluta, come volute erano le sue maschere, i suoi sistemi di nascondimento che lo facevano un maestro nell'arte del celare. Il suo metodo indiretto fu al culmine nella collezione *A Littoral Zone*

(1991), l'ultima vera grande raccolta del sudafricano. Gli haiku che compaiono nel suo pamphlet *Giovanni Jacopo Meditates*, rimettendo in gioco un personaggio a lui tanto caro, non sono che la necessaria appendice del lavoro di una vita.

Quando un giorno, nel mezzo di una intervista ufficiale che poi *New Contrast* pubblicò per intero, chiesi a Livingstone, quasi ingenuamente, se poteva chiarirmi chi fosse quel personaggio e come pensava di utilizzarlo nei suoi versi a venire, il poeta rispose: "Eccoti la 'risposta ufficiale', e puoi crederci o meno: negli anni settanta venni in possesso di circa 100 poesie scritte in un latino rozzo. Erano molto grossolane e mi divertii molto a tradurle in inglese. Erano titolate "meditazioni" e firmate Giovanni Jacopo. Dopo alcune indagini sono pervenuto alla conclusione che si trattava di G.J. Casanova. Alcune di quelle poesie superano veramente ogni limite e sono troppo volgari per la pubblicazione. Quelle che ho tradotto sono state un po' ripulite e messe in un contesto, per così dire, contemporaneo."

Negli haiku di Giovanni Jacopo la concisione è al suo massimo. Basho, Casanova e Livingstone non potrebbero trovare terreno più scosceso per la loro passeggiata. Lo scienziato, il poeta, l'umanista, il critico, il confessore, il sostenitore di poeti giovani e vecchi, il consigliere, il ballerino Livingstone danza con balzi leggeri e suadenti, incisivi eppure eterei:

FUNDAMENTALISTS  
SO BUSY PROTECTING GOD  
THREATENED GOD NEEDS THIS

LEGEND DROWNS LI PO  
KISSING THE MOON ON A POND  
DRUNKEN REFLECTION

WHEN ASKED TO LISTEN  
TO SOUNDS OF ONE HAND CLAPPING  
SOMEONE HERE'S A FOOL

KRAAK-KRAAK SPRING'S EARLY  
A FROG HYMNS THE NEW WARMTH  
POETS PEE IN PONDS

Marco Fazzini

**Sol Plaatje, *Selected Writings***, edited by Brian Willan, Witwatersrand University Press, R 120

The British scholar Brian Willan's selection of the journalism of Solomon Tshekisho Plaatje was first announced all of 20 years ago, when the centenary of his subject's birth was being celebrated as visibly as possible by the few literary fundis then in the know.

To mark the occasion, together with Tim Couzens, Willan filled to bursting an issue of *English in Africa* with Plaatje texts most readers had never heard of.

Shakespeare critiques, biographies of vanished great men, Setswana folk-tales, pamphlets, plangent protest. He was, after all, the first secretary general of the African National Congress.

At best an interim measure, this was the kind of strategic, in-your-face tactic the great recuperators of the South African heritage were driven to adopt in the darkest apartheid days. It had to be shown that they resisted that great act of political illiteracy, which came soon after Plaatje's death in 1932 — being struck off the voters' roll — and devoted their written skills to making a lot more than Xs. See the evidence: books the size of bricks.

First there was the astounding discovery in 1973 that, like many of his superiors trapped in the siege of Mafeking, whose diaries he tapped out for them on the office typewriter, Plaatje too kept a record. Horseflush days. First issued as *The Boer War Diary of Sol T. Plaatje*, in 1989 it was reissued with Willan's annotations as the plainer *Mafeking Diary*.

There was his novel, *Mhudi*, now an ever-green of the Heinemann African Writers Series, and his *Native Life in South Africa* of 1916, about "the crime of being black without a white master", reprinted by Willan in 1982 by Ravan.

Two years later he pulled his activities together with *Sol Plaatje: South African Nationalist*, the magnificent, step-by-step biography that was more than the story of one brave, dedicated leader-of-his-people; it was an exhibition of what segregation detached us from... and lost us. Plaatje's house at 32 Angel Street in Kimberley was declared the first museum devoted to a black South African (though temporarily it has become a primary school!).

There was opposition to Willan's provocations. Some cultural workers resented being upstaged by that old string-pulling ombudsman, Outa Sol, always with his hat in his hand, suspecting the white liberals behind him of grievous manipulation. But who other than Willan, without affiliation and unfunded, has

bothered to do the job?

This new selection is his second go at the Plaatje story, really, because the essence of all the foregoing is between these covers, with every introductory note, footnote, endnote and illustration that could be desired. Most items have not previously been collected.

Under the new South African dispensation Plaatje at last comes across as unshackled. There are many examples of that cheeky editorial plural ("We have not demonstrated our fealty to the throne for the sake of £sd, but we did it to assist in the maintenance of the open door") and those well-turned polemics ("To solve the native question, keep him away from liquor and lawyers, give him the franchise and your confidence"). His off-the-scurf speech to Lloyd George, the British prime minister, during the ANC's second deputation to London in 1919 — fortunately taken down in shorthand — is just one of many examples of that grand rhetorical genius he called "essential interpreting" in action. Time and again the articles, letters, talks and accounts assembled here exemplify the man's eloquent mastery.

Perhaps even more impressive is the private person who, while the battle for human rights was being waged, somehow got suppressed. Off the record this Solomon Plaatje was a gas. A teetotaller, he was nevertheless hooked on Springbok cigarettes. He chirpily sent himself up — when reeling with sea-sickness on board ship he used to declare his "raw kaffir constitution" would see him through. Once on a train through the US, he recorded of his fellow passengers: "Now and again one of them would speak to me precisely as if the world had no such thing as colour." And this is the man Barry Hertzog described as a baboon.

An intimate of Louis Botha and Jan Smuts, he could spare time to make endearing notes about his children and about everything else (Joseph Chamberlain, the British colonial secretary, he called "only human"). Until the end he called the province of his birth the Orange "Free" State. Willan's compendium is an eye-opener, indeed.

Meanwhile, the Institute for the Study of English in Africa, in Grahamstown, has reissued, as a booklet called *Sol Plaatje's Selected Shorter Writings*, that centenary issue of two decades ago. An opportunity has been missed to correct some original errors, but since the contents of this and the Willan selections hardly overlap, the voracious will undoubtedly have to go for both.

Stephen Gray

### Il postcoloniale rivisita il coloniale nella recente letteratura sudafricana

Nella letteratura sudafricana attuale, sono temi dominanti l'esplorazione e la conseguente riscrittura del passato coloniale, in una sorta di rivisitazione, o traduzione o ri-traduzione postcoloniale, fino a una rinascita culturale che vede la fioritura di testi che vanno dalla pubblicazione, anche in traduzione inglese, della storia al limite della leggenda di Chaka, il re degli Zulu, a quella di liriche che "traducono" in inglese la realtà dei nativi, dalla riedizione critica di testi dell'Ottocento, fino a presunte trascrizioni di racconti orali che finiscono con il ripercorrere la storia del paese dall'Ottocento al Novecento. E' un fermento culturale che manifesta appieno quella rivisitazione postcoloniale che è in linea con le altre realtà e letterature contemporanee in lingua inglese. A ciò va poi, aggiunto il ricco apporto della critica che, solo per fare qualche esempio, si estende dalla storia della letteratura dell'Africa meridionale di Michael Chapman, *Southern African Literature*, del 1996, all'ampio dibattito femminista aperto da M. J. Daymond con la cura del volume di saggi critici, *South African Feminism, Writing, Theory and Criticism 1990-1994*, pure del 1996.

Il primo esempio di rivisitazione del passato storico del Sud Africa è da vedersi nella pubblicazione di *Chaka* di Thomas Mofolo.

Scritto in lingua *sesotho* e pubblicato nel 1925, *Chaka* compare, nel 1931, nella traduzione inglese di F.H. Dutton, seguita, nel 1981, da un'altra traduzione inglese di mano di D.P. Kunene sulla quale si basa la traduzione italiana di R. Duranti apparsa nel 1981, a cura di I. Vivan con introduzione di J. Wilkinson. *Chaka* di T. Mofolo, che narra la storia dell'omonimo re degli Zulu, crea non solo l'epopea di tale popolo, ma dà anche voce alla cultura e alla tradizione, nonché all'orgoglio africano. *Chaka* finisce, quindi, per rappresentare un'eredità letteraria africana che viene ripresa e rielaborata da altri scrittori quali, per esempio, il nigeriano C. Achebe. Al contempo, *Chaka* in traduzione inglese ha contribuito a creare un modello letterario per la divulgazione del passato dei nativi e delle loro tradizioni nelle culture occidentali.

Su tale linea di rivisitazione del passato coloniale si inseriscono sia riedizioni di testi dell'Ottocento, come *My Chief and I, o Alone Among the Zulus*, sia edizioni di manoscritti inediti, come *Paulina Dlamini Servant of Two Kings*, o di memoriali apparsi solo a puntate, su riviste, come *The Natal Papers of John Ross*, sia traduzioni in inglese, in forma poetica, di trascrizioni di reperti orali dei nativi *Xam*, come *Return of the Moon*. A



## Africa

questi vanno aggiunti *To My Children's Children* di Sindiwe Magona del 1990 e *The Calling of Katie Makanya* di Margaret McCord del 1995. In forma di romanzo, tali opere ripercorrono, da una ottica femminile, la storia del Sud Africa dalla metà del 1800 al 1900.

*My Chief and I*, apparso sotto il nome di Atherton Wylde, pseudonimo di Frances E. Colenso, a Londra nel 1880, con scarsa tiratura e subito dimenticato ad eccezione di pochi studiosi, è stato ripubblicato, nel 1994, usando anche il vero nome della scrittrice, Frances Colenso, in un'edizione critica curata da M.J. Daymond, corredata di un glossario di termini Zulu e *afrikaans*. Scritto nel 1875 da Frances Colenso, una donna bianca che viveva nella colonia britannica del Natal e che era in grado di parlare la lingua Zulu, il testo ripercorre i sei mesi del 1873 successivi alla ribellione dei nativi al dominio coloniale nel Natal - la cosiddetta sommossa di Langalibalele - e dissemina motivi di disappunto nei confronti degli atteggiamenti imperialistici britannici, cercando giustizia per i nativi. Figlia del vescovo anglicano John W. Colenso che, appena giunto in Natal nel 1853, aveva cercato di apprendere la lingua Zulu e che si era sempre schierato in favore dei diritti dei nativi, rivendicati dai loro capi, Langalibalele e Cetshwayo, Frances Colenso era cresciuta nel rispetto dei nativi componendo anche due opere sulla storia degli Zulu.<sup>4</sup> Allora, per l'autrice, che aveva al suo attivo pure scritti di stampo romantico, l'artificio letterario di usare uno pseudonimo maschile per il libro *My Chief and I* rientra, da un lato, nel costume dell'epoca in cui era impensabile che una donna potesse trattare argomenti militari e politici e si pone, dall'altro, come un omaggio alle capacità tattiche e alle competenze ingegneristiche del Colonnello Durnford, l'uomo sposato che ella amava. Non a caso il testo fu pubblicato dopo la morte di Durnford durante la guerra anglo-Zulu, nel 1879, utilizzando il nome di Atherton Wylde, un Inglese realmente giunto nel Natal subito dopo l'arresto di Langalibalele. Con la nuova edizione di *My Chief and I*, M.J. Daymond non solo riporta alla luce la vera autrice e un testo dimenticato e, di conseguenza, anche gli aspetti riguardanti la colonia del Natal all'epoca, ma, altresì, riscopre una delle prime scritture femminili del Sud Africa in grado di offrire opinioni discordanti rispetto alle convinzioni comuni insieme alla testimonianza delle convergenze e divergenze di interesse, nonché dei dissapori che si intersecavano nella colonia britannica del Natal. Pertanto, come sostiene la Daymond, Frances Colenso va vista come l'anticipatrice di quella tradizione africana di scrittura femminile che ha espresso, in seguito, illustri e ormai famose autrici come

Olive Schreiner, Bessie Head, Nadine Gordimer, alle quali si può aggiungere Elsa Joubert, pseudonimo di Elsa Steytler.<sup>5</sup>

Un'altra autrice dell'Ottocento, Catherine Barter, è stata riportata alla luce nel 1995, con la riedizione critica del suo libro di viaggio, *Alone Among the Zulus*, curata da Patricia L. Merrett. *Alone Among the Zulus* di C. Barter, che trascrive il suo soggiorno, insieme al fratello, in terra Zulu dall'aprile all'agosto del 1855, vede alla prima pubblicazione del 1866 far seguito altre sei fra il 1872 e il 1889. Uno fra i primi resoconti di viaggio nel Natal, che a quel tempo era ancora un territorio politicamente indipendente, usato solo come scalo mercantile dai Britannici, al di là del valore documentario dell'esplorazione del territorio e degli usi e costumi dei nativi, *Alone Among the Zulus* ha anche la prerogativa di rappresentare uno dei primi esempi di scrittura femminile, che ha per soggetto il Natal, a essere pubblicato. D'altro canto, C. Barter che, nel libro di viaggio *Alone Among the Zulus*, sfida gli stereotipi coloniali dell'epoca ha, pure, ambientato in Natal la trama del romanzo, *Home in South Africa*, del 1867. Non è casuale, allora, che la letteratura postcoloniale stia rivisitando l'opera di C. Barter e, in particolare, i suoi scritti sul Natal 6, in quanto, come quelli di Frances Colenso, anch'essi appartengono al gruppo delle prime testimonianze scritte sul territorio degli Zulu in periodo coloniale; altresì, rappresentano una sorta di anticipazione della scrittura "femminile" sudafricana.

*Paulina Dlamini Servant of Two Kings* è la trascrizione in tedesco, dattiloscritta da Heinrich Filter, dei racconti e ricordi manoscritti e orali, in lingua Zulu, di una nativa ultra-sessantenne, Paulina Dlamini, che si può definire partecipe di due realtà: aveva, infatti, trascorso l'infanzia alla corte di Cetshwayo, re degli Zulu e, in seguito, si era convertita al Cristianesimo, diventando una colonna portante della Congregazione evangelista del Reverendo Filter. Se il resoconto è stato messo a punto fra il 1925 e il 1939, è solo nel 1986, grazie a S. Bourquin e alla sua edizione e traduzione in inglese che si basa sia sulla redazione in tedesco del Reverendo Filter, sia sui manoscritti in Zulu 7, che il testo esce dall'oblio degli archivi della biblioteca africana Killie Campbell di Durban. Da un lato, *Paulina Dlamini Servant of Two Kings*, tramite i ricordi d'infanzia di Paulina - di stirpe reale Zulu - che fanno riemergere sia usi e costumi, sia composizioni poetiche dei nativi, rappresenta una importante fonte documentaria delle tradizioni degli Zulu in una epoca in cui non erano ancora percepibili le intrusioni del dominio coloniale, dall'altro, palesa pure il successivo conflitto di poteri fra

quello dei capi Zulu e quello imperiale britannico, nonché il contrasto fra il credo dei nativi e quello, importato, del Cristianesimo. E' dalle critiche alla superstizione e alle credenze magiche dei nativi, espresse in retrospettiva dalla convertita Paulina, che emergono tanti aspetti del mondo degli Zulu, così come affiorano i tormentati processi psicologici subiti dai nativi nella trasformazione sociale e religiosa della loro realtà. *Paulina Dlamini Servant of Two Kings* offre, da un'ottica femminile, due spaccati di realtà: quella precedente la colonizzazione e quella del dominio coloniale. Se, poi, si considera che la divulgazione del testo avviene in periodo postcoloniale, grazie all'edizione in traduzione inglese di S. Bourquin, si può affermare che, insieme a *Chaka*, il resoconto biografico di Paulina rappresenta l'ingresso, nella letteratura postcoloniale, della storia del Sud Africa e del coloniale visti dalla prospettiva dei nativi.

Rientra, invece, nel filone degli scritti di viaggio degli Inglese, il carteggio, o le memorie, di Charles Radwen Maclean, passato nella leggenda con il nome di John Ross. Apparso in undici puntate su *The Nautical Magazine* dal gennaio del 1853 al marzo del 1855, *The Natal Papers of 'John Ross'*, che raccoglie i ricordi delle esperienze vissute in Natal e alla corte di Chaka dall'autore ancora adolescente, nel 1825, in seguito al naufragio della *Mary*, è stato pubblicato per la prima volta in volume - con l'aggiunta di una sorta di appendice, la lettera inviata a *The Times* nell'agosto 1875 - solo nel 1992 grazie all'edizione critica di Stephen Gray, corredata da un'introduzione e da un corposo e dettagliato commento finale. Se, come ampiamente dibatte S. Gray - che è pure autore di *John Ross: The True Story* (1987) - non è arduo attribuire a Charles Radwen Maclean la paternità di John Ross anche sulla base dei legami fra i clan scozzesi dei Maclean e dei Ross 8, ciò che risulta veramente intrigante è che sia, non tanto il testo, lasciato nell'oblio dai numerosi biografi e narratori che si sono ispirati a Ross, quanto la figura dell'avventuroso pioniere del Natal, noto come John Ross e assunto a eroe del Sud Africa, a creare la leggenda che legittimava l'espansione coloniale. Certamente a convalidare e a divulgare l'alone di leggenda attorno a John Ross ha contribuito il diario di N. Isaacs del 1825, pubblicato con il titolo *Travels and Adventures in Eastern Africa* nel 1836, nel quale si attesta, pure, che John Ross è stato inequivocabilmente il primo europeo a compiere un viaggio per terra nel Natal fino a Delagoa Bay e ritorno.<sup>9</sup> Risulta, pertanto, basilare la riedizione di *The Natal Papers of 'John Ross'* che, riportando alla luce la veridicità del testo, rivela anche il reale

atteggiamento del suo autore nei confronti degli Zulu, quasi ribaltando il mito di Ross. Allora, come sostiene S.Gray, la rilettura, o meglio, la lettura vera e propria di *The Natal Papers of 'John Ross'* può portare a rivisitare la storia del Natal e a ricominciare un nuovo ciclo storico, "may serve to redirect that cycle back to its take-off point". 10

La rivisitazione del passato, in *Return of the Moon*, richiama alla mente una scoperta archeologica, questa volta, di reperti orali in lingua /xam, conservati negli archivi dell'Università di Cape Town. Per entrare in contatto con gli usi e le tradizioni di tale popolo, il linguista tedesco W.H.Bleek aveva richiesto al Governatore britannico di Cape Town di affidare alla sua custodia alcuni nativi /xam che erano tenuti prigionieri a Cape Town. In tal modo, grazie all'apprendimento della lingua /xam e alla successiva trascrizione, corredata pure dei simboli fonetici usati, fatta a Cape Town, oltre un secolo fa, da W.H.Bleek insieme alla cognata Lucy Lloyd, è giunto fino a noi un corpus consistente della tradizione orale di quel popolo che i nuovi insediati bianchi avevano chiamato i Boscimani, o *Bushman*, dal momento che, come raccoglitori e cacciatori, essi traevano le risorse per la sopravvivenza dal *bush*. Dalla prima traduzione inglese di Bleek e cognata, fatta letteralmente parola per parola, si giunge alla prima pubblicazione in inglese, *Return of the Moon* di Stephen Watson, che, con una sorta di doppia traduzione, ha la validità della riscoperta di secoli di tradizioni /xam e della loro divulgazione nella cultura occidentale. Nonostante le difficoltà d'interpretazione, dovute non solo alla carenza di dati linguistici e culturali ai quali fare riferimento, ma anche all'assenza di dizionari - l'unico esistente, *A Bushman Dictionary*, pubblicato dalla figlia di Bleek nel 1956 è comunque incompleto 11 - e nonostante le problematiche connesse alla oralità di tale letteratura, il tentativo di Watson si pone principalmente come una traduzione e ritraduzione, cioè come la rielaborazione di un materiale grezzo - la prima traduzione in inglese elementare di un'altra cultura - che funge da stimolo ispiratore, mentre rende attuale un passato rivisitato, o ritradotto, in forma poetica. *Return of the Moon* del 1991, allora, riporta in vita gli /Xam tramite liriche che sono il frutto della rielaborazione poetica di Watson, ma che, allo stesso tempo, ci immergono nel passato culturale dei nativi, in un mondo arcaico in cui il significato primario della vita era inestricabilmente legato a elementi naturali quali il sole, la luna, le stelle, la pioggia, come lasciano intuire titoli delle liriche. 12

Il mondo dei nativi è riportato alla luce anche nel romanzo *To My Children's Chil-*

*dren* di Sindiwe Magona. Pubblicato nel 1990, il testo ripercorre la storia del passato per propagare il ricordo delle radici e identità culturali tramite l'espedito della forma epistolare, ovvero tramite la lettera/racconto autobiografico di una nonna di etnia *xhosa* ai nipoti, sotto le cui vesti si cela l'autrice, quella Sindiwe Magona, di discendenza *xhosa*, che, oggi, collabora con l'Onu a New York. La narrazione, ovviamente in prima persona, comincia al tempo in cui l'Unione del Sud Africa non era ancora passata dal dominio dei Boeri, gli *Afrikaners*, a quello dei Britannici, al tempo in cui, come sottilmente l'autrice pone in evidenza nella pagina di apertura, le popolazioni locali venivano definite *Natives* ("by polite white people") e *Kaffirs* ("by the not polite ones"). 13 Tramite l'espedito di una narratrice testimone degli eventi, il libro ripercorre i ricordi di fatti privati e personali, che hanno costellato l'esistenza di una donna nell'area di Cape Town, ma che, essendo intrecciati con le condizioni socio-politiche dei vari periodi, lasciano filtrare le difficoltà e le problematiche affrontate dai nativi fino al 1966, anno in cui il racconto termina e momento in cui la narratrice prende consapevolezza del suo ruolo di donna. E che l'autrice, ella stessa donna, scelga sia l'artificio di un narratore, un'antenata dello stesso sesso come depositaria dell'eredità culturale del passato da trasmettere ai posteri, sia l'espedito del racconto autobiografico, tramite la finzione della lettera della nonna ai nipoti, è sintomatico dell'atteggiamento postcoloniale, tutto teso a dar rilevanza alle figure femminili, normalmente lasciate in ombra dal mondo coloniale, nonché a riprodurre le caratteristiche di oralità della cultura dei nativi. Che, poi, il testo sia 'scritto' in inglese da una nativa *xhosa* dell'Ottocento, lascia trasparire che il postcoloniale si è appropriato della lingua del coloniale in una riappropriazione globale del passato storico.

Ed è nuovamente una donna, Margaret McCord, la scrittrice del romanzo *The Calling of Katie Makanya* del 1995, ma, questa volta, l'autrice è una donna bianca che semplicemente trascrive i racconti dettati oralmente e, al contempo, registrati su nastro da una nativa, Katie, che assume il ruolo del narratore nella finzione narrativa. Tale espedito è ripetutamente rimarcato dall'intersecarsi, nella narrazione, di stacchi o interruzioni, dovuti a presunti colloqui fra Margaret e Katie, che si svolgono in Natal, a Durban, nel 1954, anno in cui Katie - poi deceduta l'anno successivo - detta le sue memorie. Un solo stacco, che conclude il volume, è datato 1993, quasi a rendere presente e attuale il passato, o a far sì che esso si integri totalmente con il presente. E' quindi una donna,

Katie, la cui esistenza è confermata dalle fotografie poste in apertura del volume, a raccontare, in *The Calling of Katie Makanya*, la sua esperienza di vita, trascorsa in aree geografiche che toccano quasi tutto il Sud Africa - da Uitenhage a Port Elizabeth, da Kimberley a Soekmekaar, a Johannesburg, a Durban e zone limitrofe - dal 1877, in età adolescenziale, al 1954, poco prima della morte. Il filo che lega le due donne, l'autrice Margaret e la narratrice Katie, è il padre di Margaret, quel Dottor McCord che, medico missionario per il quale Katie faceva l'infermiera e l'interprete e di cui i nativi Zulu si fidavano ciecamente, aveva finito per fondare un ospedale a Durban. Tuttavia, al di là di questi dettagli, nel libro, si ha un confronto costante fra il mondo dei Bianchi e quello dei Neri, condotto tramite il rapporto Margaret/Katie, che, datisi i loro contatti fin dalla nascita di Margaret, si potrebbe vedere come quello fra nipote/zia. Da un lato, il testo, pur trattando di varie e non sempre cristalline personalità di coloniali, sottolinea maggiormente l'atteggiamento di quei colonizzatori bianchi tesi alla comprensione dei nativi e ben lontani da desideri di sopraffazione coloniale come il Dottor McCord, sua moglie - figlia di uno dei primi e ben voluti missionari - e i loro figli. Dall'altro, il testo trascrive, dall'apparente prospettiva dei nativi africani, la realtà del paese, dal 1877 al 1954, e i rapporti fra i due gruppi etnici, non mancando di cogliere anche taluni aspetti riprovevoli dei nativi. Ma ciò che è veramente singolare di *The Calling of Katie Makanya*, e che ne fa un'opera dove il postcoloniale rivisita il coloniale, è la narratrice/protagonista Katie e il suo 'viaggio' nel paese.

Katie, nipote di capi tribù, riunisce in sé la discendenza *mbo* del Pondoland, da parte materna, e quella *sotho* dal lato paterno. Dal momento poi che i Mbo, cacciati dagli Zulu al tempo di re Chaka, si erano spostati nella zona del Cape - dove i genitori di Katie si erano conosciuti dopo la fuga del padre dal territorio *sotho* degli antenati e la sua conversione al Cristianesimo - Katie cresce a Uitenhage dove si parlava la lingua *xhosa*, ma dove si potevano udire anche l'inglese e l'*afrikaans*, la lingua che deriva dall'olandese. E così, fin dall'età di dodici anni, Katie era in grado di comunicare in *xhosa*, in *sotho*, in inglese e in *afrikaans*. Alle due lingue europee - l'inglese e l'*afrikaans* - e alle due indigene - *xhosa* e *sotho* - si aggiunge quella Zulu dopo il matrimonio di Katie con un uomo di stirpe reale Zulu. E tali competenze linguistiche si mantengono vive per la sua intera esistenza anche grazie agli spostamenti di Katie in varie zone: dapprima a Port Elizabeth, per continuare gli studi, poi, per un lungo periodo in Inghilterra, come



## Africa

cantante nel coro africano, indi, a Kimberley e nei territori tribali del ramo paterno, poi a Johannesburg come moglie e, infine, nel Natal dove comincia a lavorare per il Dottor McCord, sia come interprete, sia come infermiera. Allora Katie, per la sua discendenza mista e per la sua conoscenza di tante parti del Sud Africa e di tante delle lingue che vi sono parlate, diventa un simbolo del paese. Altresì, come donna che svolge la professione dell'infermiera - dal momento che solo certe aree lavorative, quali l'insegnamento e le mansioni infermieristiche, erano concesse al femminile - ella si pone come modello coloniale, ma, al contempo, ella è anche l'interprete per il dottore, ovvero colei che ha la capacità di tradurre vari mondi non solo linguistici, ma anche culturali. Proprio per questo, il libro, *The Calling of Katie Makanya*, rivisita il coloniale da una prospettiva postcoloniale: infatti, nel testo, non solo viene sottolineato che il racconto di Katie si svolge in varie lingue, a seconda dell'ambito e del contesto in cui ella si trova in quel momento specifico che sta ricordando e raccontando, e che, pertanto, la presunta trascrittrice dovrà avvalersi dell'ausilio di altri traduttori per quegli idiomi indigeni, quali *xhosa* e *sotho*, che non le sono familiari, ma viene anche continuamente reiterato il ruolo di interprete di Katie, un'interprete che traduce il concetto dall'inglese adattandolo alla comprensione dei nativi, infiorandolo cioè di metafore e di significati che appartengono al dato culturale e linguistico dell'altro contesto. In più, in *The Calling of Katie Makanya*, lo stile risente sia dell'oralità del racconto, riproducendo la tipicità del racconto orale africano, sia dell'impianto metaforico di quella oralità, come anche un solo esempio può far cogliere:

Ma, too, was silent as Father spoke, his voice like a river, sometimes swift and deep, sometimes quiet and shining with laughter.<sup>14</sup>

Certamente le opere analizzate si inseriscono in quella rivisitazione del coloniale, tipica del postcoloniale, che è tutta tesa a riproporre e a 'riscrivere' il coloniale quasi per rimpossessarsi del passato coloniale e per rimpossessarsi del suo *medium*, l'inglese, utilizzando espedienti letterari quali: la traduzione, o interpretazione, da una lingua e da un contesto all'altro, ed anche il presunto autore o presunto narratore. Ecco che, allora, *The Calling of Katie Makanya* può essere considerato come la *summa* delle opere qui esaminate. Nel romanzo, il narratore rivisita il passato del Sud Africa dalla prospettiva dei nativi, come in *Chaka*, in *Paulina Dlamini Servant of Two Kings* e in *To My Children's Children*; vi è il problema della traduzione

dalle lingue indigene all'Inglese in analogia con la traduzione in inglese di *Chaka*, o di *Paulina Dlamini Servant of Two Kings*, o di *Return of The Moon*. Se con quest'ultima opera poetica ha, poi, in comune l'appartenza dell'autore/autrice al ceppo di lingua inglese - come per *Alone Among the Zulus*, o per *My Chief and I*, o per *The Natal Papers of 'John Ross'* - *The Calling of Katie Makanya* condivide la qualità di scrittura femminile con *My Chief and I*, con *Alone Among the Zulus*, con *Paulina Dlamini Servant of Two Kings* e con *To My Children's Children*. L'aspetto di resoconto biografico porta, poi, ad affiancare *The Calling of Katie Makanya* a *Paulina Dlamini Servant of Two Kings*, a *To My Children's Children* e a *Alone Among the Zulus*. Con *Alone Among the Zulus*, *The Calling of Katie Makanya* ha, pure, analogie sotto il profilo dello scritto di viaggio e, come tale, lo si può avvicinare anche a *The Natal Papers of 'John Ross'*. L'espedito di un presunto narratore fa, infine, accostare *The Calling of Katie Makanya* a *To My Children's Children*, o a quei testi che utilizzano uno pseudonimo per l'autore quali: *My Chief and I* e *The Natal Papers of 'John Ross'*.

Carla Comellini

1 Si vedano, inoltre, come esemplificazione, l'analisi della creatività letteraria postcoloniale di J. C. Hawley in *Writing the Nation: Self and Country in the Post-Colonial Imagination* (1996); la rivisitazione di J. Conrad nella prospettiva postcoloniale, *Under Postcolonial Eyes, Joseph Conrad After Empire*, a cura di G. Fincham e M. Hooper (1996); l'approccio letterario, *Rethinking South African Literary History*, curato da J. A. Smit, J. Van Wyk e J. Wade (1996); l'indagine su *Gender and Colonialism*, a cura di T. P. Foley (1995); l'analisi dell'opera di J. M. Coetzee in *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, a cura di G. Huggan e S. Watson (1996), fino a raccolte di saggi critici, come: *Postcolonial Identities in Africa*, a cura di R. Werbner e T. Ranger (1996) e *Transgressing Boundaries, New Directions in the Study of Culture in Africa*, a cura di B. Cooper e A. Steyn (1996).

2 Cfr. Thomas Mofolo, *Chaka, A New English Translation* by Daniel P. Kunene, Oxford, Heinemann, 1981 e cfr. Jane Wilkinson, "Introduzione" a Thomas Mofolo, *Chaka*, traduzione italiana di R. Duranti, a cura di Itala Vivan, Roma, Edizioni Lavoro, 1981.

3 Cfr. Donald Burgess (a cura di), *Shaka, King of the Zulus in African Literature*, Washington D.C., Three Continent Press, 1976.

4 Le opere storiche di F. Colenso sono: *History of the Zulu War and Its Origins* (1880) e *The Ruin of Zululand: an Account of British*

*Doings in Zululand Since the Invasion of 1879* (1884 e 1885), cfr. M. J. Daymond, "Introduction" a Atherton Wylde (Frances Colenso), *My Chief and I Or Six Months In Natal After the Langalibalele Outbreak and Five Years Later A Sequel*, a cura di M. J. Daymond, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1994.

5 Cfr. *Ibidem*, p. 15 e cfr. Itala Vivan, "Nota critica" a *Il lungo viaggio di Poppie Nongena*, traduzione italiana dall'inglese di Bruno Armellini (Firenze, Giunti, 1987) per quanto riguarda Elsa Joubert, pseudonimo di Elsa Steytler e il suo romanzo, *Die Swerffjare van Poppie Nongena*, che, scritto e pubblicato in *afrikaans* nel 1978, è stato, poi, redatto in inglese dalla stessa autrice per la pubblicazione del 1980.

6 Cfr. Patricia L. Merrett, "Introduction" a Catherine Barter, *Alone Among The Zulus, The Narrative Of A Journey Through The Zulu Country, South Africa*, a cura di P. L. Merrett, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1995, pp. 9-36.

7 Cfr. S. Bourquin, "Introduction" a *Paulina Dlamini, Servant of two Kings*, compilato da H. Filter, tradotto e curato da S. Bourquin, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1986, pp. 1-7.

8 Cfr. Stephen Gray, "Introduction" a Charles Radwen Maclean, *The Natal Papers of 'John Ross', Loss of the Brig Mary at Natal with Early Recollections of that Settlement and Among the Caffres*, a cura di S. Gray, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1992, p. 3. A proposito dello pseudonimo di 'John Ross' è singolare il fatto che, nel 1836, esso fosse attribuito, dagli statunitensi bianchi, pure al Capo della delegazione dei Pellerossa Cherokee che presentò al Senato americano una rivendicazione dei diritti dei nativi (Cfr. *Ibidem*).

9 Cfr. Nathaniel Isaacs, *Travels and Adventures in Eastern Africa*, 1836, ripubblicato nell'edizione a cura di Luois Herman e Percival R. Kirby, Cape Town, Struik, 1970, p. 103. Per gli altri testi alla base della leggenda di John Ross, fra i quali la serie televisiva, *John Ross: An African Adventure* (1987), si veda S. Gray, "Introduction" a *The Natal Papers of 'John Ross'*, cit., pp. 22-30.

10 S. Gray, "Introduction", cit., p. 30.

11 Cfr. Stephen Watson, "Introduction" a *Return of the Moon, Versions of the /Xam*, Cape Town, The Carrefour Press, 1991, p. 10.

Sugli usi e costumi degli /Xam, o *Bushmen*, si vedano: A. Jackson, *The Bushmen of South Africa*, Oxford, U.P., 1956, o C. Malherbe, *These Small People*, Pietermaritzburg, Shuter & Shooter, 1983. Tale popolo entra pure nell'immaginario poetico di Peter Strauss che, nel 1974, ha pubblicato la raccolta di poesie,

dal titolo *Earth Goddess of Mottled Granite* (Johannesburg, Bataleur Press), che contiene liriche sui Boscimani, quali, per esempio: "Bushman Woman eats a Tsama Melon", pp. 5-6, o "Tsama Melon, on their vines, are almost hidden in the yellow grass, but Dasina and Twikwe find them", pp. 7-10.

12 S. Watson, *Return of the Moon*, cit., contiene, per esempio, le liriche: "Sun, Moon And Stars", p. 24; "Prayer To The New Moon", p. 25; "What is the Moon?", p. 39, o "The Maiden And The Rain", pp. 40-41.

13 Sindiwe Magona, *To My Children's Children*, Clearmont, South Africa, David Philip, 1990, p. 1.

14 Margaret McCord, *The Calling of Katie Makanya*, Cape Town e Johannesburg, David Philip, 1995, p. 10.



### Segnalazioni Africa

**William Boyd**, *Brazzaville Beach*, Milano, Frassinelli, 1996, pp. 283, Lit. 13.000.

Romanzo dello scrittore del Ghana uscito in inglese con lo stesso titolo nel 1990. La traduzione italiana è di Eileen Romano.

**William Boyd**, *Un pomeriggio blu*, Milano, Frassinelli, 1996, pp. 324, Li. 28.500.

L'ultimo romanzo di Boyd, uscito in inglese nel 1993. La traduzione italiana è di Francesco Saba Sardi.

**Nadine Gordimer**, *Scrivere ed essere*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 180, Lit. 28.000.

Contiene saggi della Gordimer su autori africani, Nagib Mahfuz, Chinua Achebe, Amos Oz.

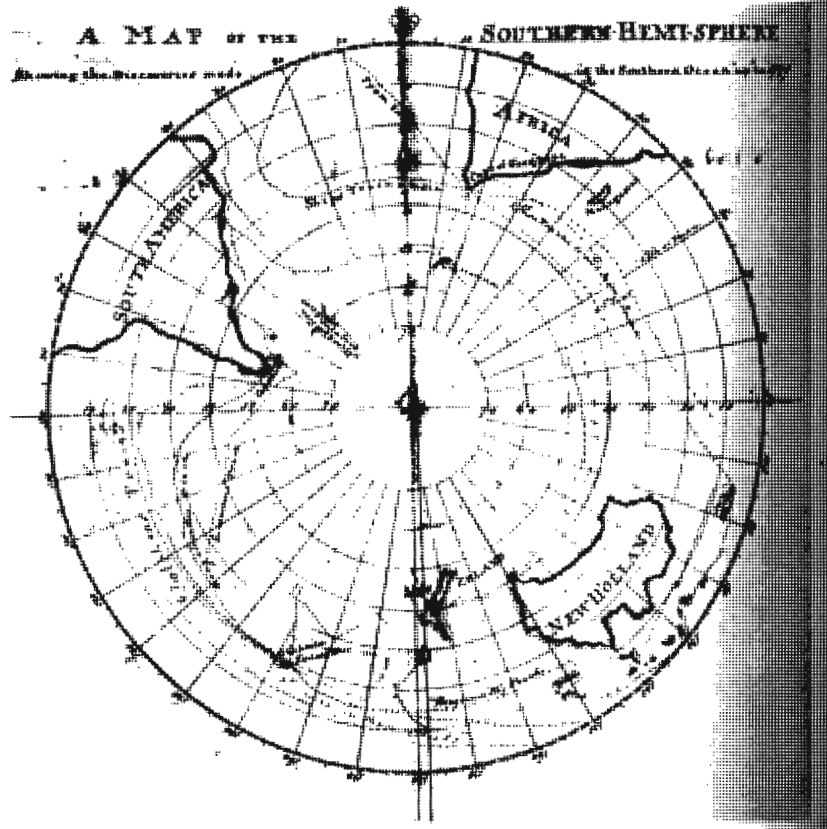
**Thomas Mofolo**, *Chaka Zulu*, Milano, Il Saggiatore, 1996, pp. 116, Lit. 12.000.

Racconta la figura storica del leader zulu Chaka. L'opera era già uscita, con una diversa traduzione, per le Edizioni Lavoro nel 1981.

**Armando Pajalich**, *Filiazioni e Affiliazioni (nel testo periferico africano)*, Venezia, Supernova, 1995.

**Itala Vivan**, *Sudafrica dalle strettoie dell'apartheid alle complessità della democrazia*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 400, Lit. 35.000.





17. 'A Map of the Southern Hemisphere'  
 By Cook; showing his proposed route by a strong continuous line (yellow in the original)

## Australia

### *An Australian Muster*

1996 has been a good year for Australian literature, if the quantity of titles coming off the presses can be taken as a guide. In poetry alone, AUSTLIT, the on-line database maintained by the Library of the Australian Defence Force Academy, records nearly forty titles as having appeared during the past twelve months. Publishing statistics for the other literary forms are equally impressive.

Poetry, however, seems as good a starting point as any for this round-up of current Australian writing. Among recent books of verse, there can be little doubt that the most important is Les Murray's *Subhuman Redneck Poems*, whose appearance was given a particular piquancy by so closely preceding its author's nearly fatal illness. Murray, buoyed up, so the report has it, by a flood of sympathetic mail, survived his sojourn in hospital; his book has received what might be described as a mixed response. A number of reviewers have been offended by what they take to be the reactionary stance of some of its individual pieces; others have identified (rightly, it seems to me) some of the most telling autobiographical work Murray has ever produced. Love him or hate him, however, there is no denying the fact that Murray proclaims himself a major presence in every line he writes. *Subhuman Redneck Poems* is the sort of volume which no future assessment of Murray's work will be able to ignore.

In addition to his own new work, Murray has also enlivened the current scene by bringing out *The New Oxford Book of Australian Verse*, a revision of his 1986 anthology. His personal tastes in Australian verse since 1945 must, for the moment at least, compete with Peter Porter's *Oxford Book of Modern Australian Verse*, which takes the end of the Second World War as its starting point. Between them, the two selections offer a lively, sometimes idiosyncratic, but always fascinating conspectus of the post-1788 sweep of Australian poetry. They cannot, of course, make readers fully aware of the most up-to-date Australian versifying. Neither can this review. The work of Peter Kirkpatrick, Judith Beveridge, John Kinsella, and Lisa Bellear certainly commands attention now, and seems a fair bet to continue to do so. All have produced books this year.

During 1996 at least three collections of verse appeared which begin to look like *summa*

of entire careers. Alan Brissenden has edited and introduced *Angry Penguins: Selected Poems of Max Harris*. Two of our senior poets, happily still with us, have brought out fairly comprehensive selections from a lifetime's output: David Rowbotham in *The Ebony Gates: New and Wayside Poems* and Bernard Smith in *Poems 1939-1993*.

Of those poets who, having established personal reputations, seem to be in the midst of full, confident, and mature production, these bear particular mention for the work they have produced in 1996: Robert Gray for *Lineations*, John Foulcher for *The Honeymoon Snaps*, Alan Gould for *Mermaid*, Philip Salom for *The Rome Air Naked*, Pi O for *24 Hours*, Eric Beach for *Weeping for Lost Babylon*, Peter Goldsworthy for *If, Then*.

It is worth noting that at least three of these writers — Gould, Goldsworthy and Salom — have achieved reputations in fiction as well as in poetry. The capacity of writers to cross over between the two forms has for some time now been a strong feature of the Australian literary scene. It can be seen for instance in *The Cry of the Goldfinch*, Peter Skrzynecki's account of the inner torments which his Polish protagonist brings with him from Nazi-occupied Europe to his life and death as a migrant in postwar Australia. Probably the most high profile example of the phenomenon, however, is David Malouf who, after a splendid early achievement in poetry, has turned his attention for the past twenty years almost exclusively to fiction. Sustaining a remarkable and remarkably constant output, Malouf published *The Conversations at Curlew Creek* early in 1996. This new work, like *Remembering Babylon*, seeks its material in Australia's colonial history, and has commanded high respect ever since its appearance. It will certainly rate as one of the most significant novels of the year.

It will, nevertheless, face stiff competition, for 1996 has been as strong a year for fiction as it has for poetry, seeing an impressive output from some of our best established and most highly regarded novelists. Simply to list authors and titles is to suggest something of the quality of the recent crop of prose fiction: Rodney Hall's *The Island in the Mind*, Thea Astley's *The Multiple Effects of Rainshadow*, Janet Turner Hospital's *Oyster*, Glenda Adams' *The Tempest of Clemenza*, Sara Dowse's *Digging*, and Peter Goldsworthy's *Keep It Simple, Stupid*. Bill Reed made a return to the publishing scene after some years' silence with *Tusk*, a fast moving narrative that moves between Australia, Hong Kong and Sri Lanka. Perhaps the most feted and long awaited novel of 1996 was Robert Drewe's *The Drowner*, which draws heavily on the life of C.Y. O'Connor, the engineer responsible from

constructing the pipeline which carries a water supply from Perth to Kalgoorlie in Western Australia. A new name that has also attracted some attention is that of John Stephenson. His *The Optimist* fictionally re-creates the life of the young Christopher Brennan during his brief stay in Goulburn before his departure for Europe.

While there have been no anthologies of fiction to match in weight or substance those of Murray and Porter in poetry, George Papaellinas' *More Beautiful Lies* and Kerryn Goldsworthy's *Australian Love Stories* deserve mention. Papaellinas deliberately echoes Brian Kiernan's title of 1977 to introduce his crop of younger writers; Goldsworthy finds more high quality Australian writing on more varieties of love than might have been expected. Other anthologies deal with more specialised themes — Peter Corris, for instance, offers some tales from the world of boxing in *Ringside*; Matthew Condon and Richard Lawson similarly oblige in *Smashed* with respect to Australians' drinking habits.

On balance, works of criticism and commentary devoted to Australian literature have in 1996 been overshadowed by the rich and varied additions to the literature itself. *The 1890s: Australian Literature and Literary Culture*, a collection of essays edited by Ken Stewart, however, seems likely to ignite renewed interest in that formative decade. Another gathering of essays, *And What Books Do You Read?*, edited by Irmtraud Petersson and Martin Duwell, brings together some pieces on a range of topics all more or less closely related to the interests of Laurie Hergenhan, whose recent retirement this festschrift quite properly honours. Judith Armstrong's *The Christesen Romance* is a more personal tribute to a couple (Clem and Nina of the title) who have been a formidable presence in Australian literary and intellectual culture for half a century. Robin Burrows and Alan Burton shed new light on Lawson's outback trip of 1892 in *Henry Lawson: A Stranger on the Darling*, as well as unearthing a sheaf of hitherto unidentified poems.

Few years go by in any literary culture without producing at least a few titles which defy easy generic identification. Australian writing in 1996 was no exception to that rule. Probably the two outstanding hybrids of the year were Robert Dessaix's *Night Letters*, a kind of personal meditation woven round a European visit, and Alan Frost's *East Coast Country: A North Queensland Dreaming*, which combines its author's historical expertise with geographical information and impressionistic feeling to produce a highly acclaimed evocation of a region of Australia which bulks surprisingly large in our literary consciousness. This survey should not conclude without mention of Gerard Windsor's account of his early Jesuit training,



## Australia

*Heaven Where the Bachelors Sit* and there's *Dear Kathleen, Dear Manning*, a selection of the correspondence between Manning Clark and Kathleen Fitzpatrick edited by Susan Davies. This last title provided a welcome antidote to the unseemly debate initiated by the Brisbane *Courier Mail* and picked up by most of the other metropolitan dailies as to whether Clark ever received the Order of Lenin, was a Soviet agent of influence, was, in short a traitor. This trumped-up scandal was eclipsed as the year drew to its close by the news that the Literature Board's grant to *Meanjin Quarterly*, probably Australia's most prestigious journal of literary and cultural comment, was to be cut in 1997 by something more than 40%. A cut of a similar order of magnitude was also imposed on *Australian Literary Studies*. There seems a very real possibility that, unable to absorb such severe financial blows, both journals may be forced to cease publication.

1996 ended also on a note of personal sadness for the many friends of Alec Bolton, the husband of Rosemary Dobson, printer, publisher, and proprietor of the Brindabella Press. Alec died in Canberra on November 18.

Harv Heseltine

**Sara Dowse, *Digging***, Ringwood, Victoria, Penguin Books, 1996.

Since the publication of her first novel, *West Block*, in 1983, Canberra-based Sara Dowse has been largely recognized as one of the most original and fine Australian women writers. Her fifth novel, *Digging*, attests to Dowse's talent for delicately interwoven plots and for a rich and evocative language.

The meeting of Dowse's female narrator with the ghost of her tan-and-white English setter bitch, Carly, is the starting point of a narration which flows along the streets and through the parks of a quiet Australian suburban town. In the novel, Carly, who died years before and for whom the unnamed narrator felt a sort of ineluctable bond, is the thread which gradually allows Dowse's protagonist to unravel her tangle of recollections of the past, failed love relationships and inner conflicts she had both as woman and as mother. Carly is depicted as a silent co-protagonist and her canine world becomes the catalyst of a multilayered prose constantly informed by and interspersed with Japanese legends, Flemish painting and ethological notions. Dowse recurs to the dog's digging as a device with which she creates a *mise-en-abyme* of excavations. The scientific digging of X — the father of the narrator's child who is an archaeologist — and the instinctive digging of Carly are contained within the recollections and the writing of Dowse's female protagonist who attempts to unearth her past so as to re-order the pattern of her life and to negotiate eventually her role both as woman and as writer.

These different kinds of digging are ultimately included within the frame of Dowse's novel, whose main preoccupation, I would argue, is the excavation and preservation — by means of writing — of both a private and a public past (that of the first inhabitants of the Australian land) as a challenge against the "time of forgetting" (p.29) in which we live.

Dowse deals with a topic which is not new, yet her narrative is always convincing and original. Her way of telling stories is compelling; her style is polished and strikingly visual. Dowse's fine eye for detail and her pictorial language contribute to portray landscapes whose vivid reds, browns and intense blues scattered with the grey and black spots of galahs and magpies are distinctively Australian.

In *Digging*, real topographies often blur into landscapes of the mind and into those frozen by the camera — pictures which stand for the unresolved inner conflicts of Dowse's female narrator. As she says: "There are shadows in these pictures but I was never sure, nor am I now, exactly where they fall. Light and dark. Chiaroscuro on a

theme" (p.22). The darkness of the cave in which X dug up and the brightness of the Australian summer form the final chiaroscuro which Dowse describes in the closing passage of the novel, which has the narrator standing "at the entrance of the cave but having no desire to enter, only to gaze at it and ponder on its mysteries" (p.194).

I wonder whether in her next novel Dowse will be endeavouring to explore these mysteries. For the time being, I stand at the entrance of a dark cave, that of Italian publishing houses, I gaze at it and ponder on its mysteries. I wonder why Italian publishers keep neglecting the translation and distribution of remarkable contemporary Australian novels such as *Digging!*

Roberta Buffi



## Australia

**Robert Manne, *The Culture of Forgetting: Helen Demidenko and the Holocaust*, Melbourne, The Text Publishing Company, 1996, pp. 196**

*The Culture of Forgetting: Helen Demidenko and the Holocaust* di Robert Manne è una ricostruzione equilibrata e stringente di un falso sociologico-letterario che ha suscitato notevole scalpore in Australia negli anni 1992-1995. Al di là delle polemiche infuriate intorno al singolo caso, è una riflessione sul potere dei media di attirare l'attenzione e fomentare le tendenze innate dei mitomani, che spesso hanno un istinto naturale per 'bucare' il video, e un ridimensionamento dell'uso indiscriminato del criterio della *political correctness*, che può spingere le istituzioni sociali o letterarie a dar spazio a pseudo-verità o pseudo-talenti in omaggio a principi di equa distribuzione tra aree etniche e gruppi politici.

L'autore, storico e giornalista, racconta la registibile ascesa di Helen Demidenko, la supposta autrice di *The Hand that Signed the Paper*, romanzo vincitore prima del Vogel Award nel 1993, poi del Miles Franklin Fiction Award nel 1995, e infine insignito della medaglia d'oro della Australian Literary Society. Helen Demidenko è certo il personaggio più realistico inventato dentro e fuori dalla pagina dalla giovane scrittrice Helen Darville, che spacciandosi per figlia di madre irlandese e padre ucraino, racconta nel romanzo i presunti ricordi delle vicende della sua famiglia durante la guerra, gli orrori dei massacri degli ebrei, le complicità degli ucraini nei campi di concentramento.

Il libro, giudicato dalla critica un "bruciante resoconto veritiero delle atrocità della guerra e insieme un'opera creativa di straordinaria virtù redentrice", narra come il padre della protagonista, arruolatosi nelle SS, prendesse parte al massacro di trentamila ebrei a Babi Yar, poco lontano da Kiev, nel 1941, come una zia avesse sposato in prime nozze il comandante tedesco a capo dell'operazione di sterminio, come lo zio Vitaly fosse guardia del campo di Treblinka, prima di rifarsi una vita in Australia e di essere sottratto dalla malattia al processo per crimini contro l'umanità sollecitato dalla "lobby ebraica che controlla l'informazione". La Darville/Demidenko precisava in un'intervista che lo zio viveva tuttora ad Adelaide, ma aveva preferito farlo apparire morto per tenerlo lontano da vendette sioniste.

*The Hand that Signed the Paper* abbraccia la tesi che il voltafaccia degli ucraini da Stalin a Hitler si spiega come vendetta dei contadini in seguito alla carestia del 1932-33, la cui responsabilità andava attribuita agli ebrei

bolscevichi che circondavano Stalin. La partecipazione all'Olocausto diventa così una rappresaglia per la recente oppressione ebreo-comunista, anziché l'ultimo anello di una catena secolare di persecuzioni anti-ebraiche.

Pur suscitando sconcerto, irritazione e disgusto in lettori non solo ebrei, il libro veniva contemporaneamente lodato dalla critica per il punto di vista anti-convenzionale sull'Olocausto, per la capacità di mettere a nudo dall'interno il lato oscuro della storia personale di una famiglia o di quella collettiva di un gruppo etnico, per il distacco calcolato con cui presenta i dettagli più cruenti di stupri e di esecuzioni di massa, per la capacità di mostrare la quotidianità del male, la banalità del mostruoso, e pertanto di "opporci a presupposti monolitici sulla cultura e l'identità".

La notorietà apportata dai media all'autrice, che dopo il premio venne intervistata da giornali e televisioni, le fu tuttavia fatale, mettendo i giornalisti intenti ad approfondire la sua storia e l'universo mondo di fronte al fatto che si trattava di una mentitrice congenita, figlia di agiati immigrati inglesi, che tra altre fantasie di auto-incensazione si era a un certo punto fissata sui crimini di guerra contro gli ebrei, come quella che meglio rispondeva alle sue pulsioni inconscie o ai suoi calcoli pubblicitari.

Naturalmente, se una persona è mediamente tenuta a citare in pubblico fatti reali, un libro è sempre autorizzato a raccontare una storia fittizia. Tuttavia l'uso di una forma pseudo-realistica tende ad aggirare le resistenze del lettore e far accettare per veri non solo emotivamente ma anche storicamente dei fatti non dimostrabili come tali, dispensando l'autore dall'obbligo della prova.

Il successo editoriale del libro si spiega inserendolo in un contesto "culturale" più ampio, volto a cancellare la memoria delle colpe storiche, o addirittura a rivendicarle orgogliosamente, ad accumulare i combattenti di tutte le cause, a reclamare per i morti di ogni fronte il diritto allo stesso rispetto. Ora, se è vero che individualmente si trovano uomini di buona fede in qualsiasi schieramento, e se è vero che anche il più incallito criminale è un essere umano, è peraltro vero che giustizia e ingiustizia, innocenza e violenza, libertà e tirannia, non potranno mai essere sullo stesso piano. Le atrocità di cui a volte l'uomo è capace suscitano il desiderio di dimenticare in oppressori e vittime, ma la memoria è la miglior garanzia perché la storia non si ripeta, e questo vale per l'Australia impegnata a risolvere i suoi problemi di convivenza multi-etnica, quanto per l'Italia impegnata a rileggere la storia della guerra nella prospettiva creata dai suoi nuovi equilibri politici.

Paola Bottalla

**Dorothy Porter, *The Monkey's Mask: An Erotic Murder Mystery*, New York, Arcade Publishing, 1994, pp. 261**

Australiana, Dorothy Porter ha scritto *in versi* un detective novel che ha per protagonista l'investigatrice privata Jill Fitzpatrick, lesbica e femminista. Ognuno di questi parametri sembra sfidare apertamente la logica del "canone" o dei "canoni" che purtroppo rischia di incasellare e atrofizzare sul nascere la carica innovatrice e liberatrice delle letterature postcoloniali o emergenti, che dir si voglia.

Andiamo con ordine. *Australiana*: l'alterità agli antipodi di uno status di opposizione all'interno dell'Impero è iscritta nella storia stessa di un popolo "—particularly the working classes—thumbing their noses at authority", come ci viene detto in una nota introduttiva al glossarietto posto in appendice. *In versi*: la riappropriazione di una soggettività poetica alle soglie del Duemila è tanto più dirompente in quanto a farla è un "io" fortemente problematico e "marginale" quale quello di Jill, detective ex poliziotta, donna e lesbica. *Romanzo poliziesco*: la trama imperniata sulla scomparsa della giovane Mickey che verrà poi ritrovata cadavere, riporta prepotentemente in primo piano la "cenerentola" degli studi letterari e accademici, quel genere amato e praticato da Poe e da Baudelaire e che poi stranamente verrà confinato nelle zone "contaminate" del largo consumo, dimenticando e occultando il contributo alla modernità dato dai grandi giallisti americani e dal "noir" francofono. *Lesbica e femminista*: lo scandalo di una parola erotica *perversa* e sessualmente diversa pone anche me donna eterosessuale di fronte al divenire delle culture e dei loro linguaggi, in un processo dinamico e inarrestabile che è di grande creatività e innovazione.

Jill, "now thirty-eight/ all muscle, street smart/ no education" (p. 17), si confronta con il mondo a lei alieno—"I read/ thrillers myself"—della studentessa Mickey che si diletta a scrivere poesie, quelle "long fucking things" (p. 24) che appaiono anche sui giornali. Dopo un volontario esilio sulle Blue Mountains—"I came for the quiet/ I don't mind the cold"—si fa impellente il richiamo di Sydney ed insieme il rigetto dei "luoghi comuni" sull'*australianità*: "I don't like bush walks/ or Devonshire Teas" (p.5).

Durante il suo nuovo incarico alla ricerca della ragazza scomparsa, Jill incontra Diana, insegnante di letteratura di Mickey, e sente un'attrazione fatale per lei, "Her name climbs/ from my toenails/ to the bite of my teeth/ and blooms/ in my mouth/ like a black-red rose" (p. 32), ottenendo, in questo e in altri momenti del "romanzo", una felice rivisitazione della



## Australia

lirica saffica e dell'ode catulliana "A Lesbia", confermando anche l'atteggiamento di aperta sfida "anticristiana" e radicale riaffermazione di un neo-paganesimo liberatorio portato avanti dalla Porter. Nella poesia "How do you talk to poets?", Jill interroga Mr. McDonald, influente letterato, e ne sottolinea la fredda ipocrisia: ".../ He's tall, pale and limp / like the kind of pasta/ that dribbles on your shirt/ on a first date/ his mouth is arrogant/ and nervous/ he licks his thin lips/ with a whitish tongue/ [...] / he plays with the cross/ around his neck/ oh christ, a Christian/ ..." (pp. 90-91).

Il *mystery* si dipana intorno al ritrovamento del cadavere di Mickey e l'esposizione impietosa del "fatto" nella cronaca nera:

Mickey's murder on Page Three  
under the big black headlines  
the photo taken by her dad  
at her eighteenth birthday party

"petite, pretty and only nineteen"  
like a line from a sixties song  
"sexually assaulted, strangled and dumped."

Mickey in a police lens  
chunks out of her arms and legs  
from the pack of dogs that found her

barefoot, her shirt round her neck  
no pants,  
her face swollen with rot

laid out by her killer  
in the fetal position. (p. 52)

In un crescendo di grande tensione e dopo l'omicidio di un poeta, Jill arriverà alla verità che si rivelerà, come in un buon giallo d'autore, amara e ambigua. Usando le poesie scritte da Mickey ad un ignoto amante come *clues* per svelare l'identità dell'assassino, Jill scoprirà che "reckless, careless/ sex killed Mickey" (p. 249), realizzando una peculiare simbiosi tra arte e vita vissuta, un'arte che però uccide:

I never knew poetry was about  
opening your legs  
one minute  
opening your grave  
the next  
I never knew poetry  
could be  
as sticky as sex. (p. 140)

Autrice di otto libri, fra cui un altro romanzo in versi, *Akhenaten*, la Porter ha sicuramente colto nel segno con *The Monkey's Mask*, vincitore del "National Book Council Award (Australia's Pulitzer Prize)", presentando in modo inedito un universo metropolitano

crepuscolare e marginale, la Sidney dei "dyke bars", i ritrovi per lesbiche, dei circoli di poesia, intellettuali e "alternativi", dei campus universitari e del sottobosco studentesco, con *drop-outs* drogati e anoressici, dei tristi quartieri di periferia dove vivono i genitori di Mickey. Poche sono le concessioni all'esotico e allo stereotipo, se non per alcuni termini come "short black", l'espresso ristretto che circola a fiumi fra le liriche insieme ai pacchetti di sigarette, "fags", consumati avidamente da Jill, da brava esponente della categoria degli investigatori, fra le note a volte stridenti o cupe emesse dai "currawongs" o dai "koel", uccelli dello strano bestiario agli antipodi. Quello che a me personalmente rimane come messaggio forte e attuale è la rappresentazione di un mondo femminile inquietante e torrido che viene alla luce nei versi, di grande efficacia drammatica, di un'autrice di talento pronta a cogliere in tutta la sua crudezza lo scandalo, purtroppo sempre più frequente, delle donne, ovunque nel mondo, ammazzate, stuprate, ferite, i cui fantasmi inappagati tornano a tormentarci e a chiedere una giustizia spesso negata. Il mio pensiero non può non riandare alla memoria di Ida Pischetta, sensibile artista e fine pittrice, uccisa e bruciata su un campo della periferia romana nel gennaio del 1977: a tutt'oggi, nessun colpevole.

Mickey's ghost walks  
in this tropical rain  
she swings in the fig trees  
her voice  
glistens green and wet  
she's growing dark  
she's wearing a monkey's mask. (p. 261)

Paola Galli Mastrodonato







## Canada

*Altre Terre*, a cura di Branko Gorjup, Supernova, Venezia, 1996

La raccolta presenta una raccolta di racconti contemporanei del Canada anglofono, e fa seguito ad una precedente pubblicazione dello stesso genere, ma molto più breve, che ha avuto il merito di essere la prima antologia di narrativa contemporanea anglocanadese pubblicata in Italia (*Musica silente*, Abramo, 1992).

La scelta dei 28 testi di *Altre terre*, composti prevalentemente negli ultimi 20 anni da autori già affermati e da altri meno noti, rientra pur sempre nel numero ancora limitato di opere che intendono offrire al pubblico italiano — che poco conosce la letteratura canadese — una panoramica della produzione letteraria contemporanea di quel vasto e complesso paese. È una rassegna quanto mai significativa, ricca e ben articolata, in quanto offre delle interessantissime chiavi di lettura di quella narrativa, un genere di straordinaria vitalità e, attualmente, in piena fioritura in una nazione relativamente giovane, la cui letteratura è ancora alla ricerca di una propria identità culturale.

Non occorre infatti essere degli specialisti per cogliere anche ad un primo approccio il vigore e la notevole immaginazione che connotano questi racconti, l'ampia gamma dei temi e delle interpretazioni, e l'alta qualità della scrittura. Il lettore comune ne rimarrà tanto catturato quanto colto di sorpresa. La visione tradizionale di una realtà canadese dominata da una presenza mitica della natura con cui l'uomo si è dovuto confrontare nello spirito degli antichi pionieri, in quanto uno dei temi dominanti della tradizione letteraria canadese fino alla metà del nostro secolo, è ancora diffusa nella nostra cultura. Ma la visione romantica e manierista del Canada viene del tutto smentita nell'antologia appena pubblicata, in cui il quadro della società contemporanea di quel paese è principalmente delineato sullo sfondo della vita quotidiana delle grandi metropoli, là dove al giorno d'oggi vive la maggior parte dei canadesi.

A colpire è appunto questo inaspettato contesto urbano fortemente connotato per le problematiche esistenziali ad esso inerenti, tipiche non soltanto della specifica realtà canadese, ma della società postindustriale in genere. Prevale in molti racconti una visione cupa, spesso caustica ed ironica dei problemi

che investono la nostra quotidianità e nei quali anche il lettore italiano facilmente si immedesima. In questo contesto il tormentato rapporto uomo-donna, trattato da più autori in chiave diversa, si concentra sul tema dell'incomunicabilità, della frustrazione e dell'antagonismo fra i sessi, ed evidenzia dunque la profonda solitudine dell'uomo di oggi che dolorosamente si dibatte in un mondo disgregato di valori.

Bellissimo e icastico è il breve racconto di James Reany, "La scatola per la festa" in cui il tono leggero e gaio della storia — che meticolosamente indugia sul ricco e sgargiante addobbo di una scatola che una studentessa intende regalare ad un suo compagno durante una festa di scuola — si ricopre di agghiacciante ironia per la sorpresa e l'orrore del finale quando il destinatario, e con lui finalmente il lettore, scopre che il contenuto del festoso pacchetto altro non è che il corpicino rattappato di un bimbo nato morto, avvolto in un giornale insanguinato. Si può dire che la sofferenza è uno degli aspetti della realtà contemporanea che sono più presenti nel libro, si tratti di storie di ordinaria solitudine o di situazioni drammatiche collegate all'invalidità fisica o alla malattia terminale. "Robert in piedi" di John Metcalf e "Oltre la sbarra" di Janice Kulyk Keefer colpiscono non tanto per la singolarità delle situazioni quanto per la fine analisi del dramma psicologico. Un tono distaccato e delicatamente ironico connota invece la storia proposta da Carol Shields, vincitrice del premio Pulitzer del '93; "La signora Turner taglia l'erba", attraverso la brillante giustapposizione dei punti di vista, presenta un quadro inaspettato di silenziosa sofferenza.

Altro aspetto che conferisce originalità a questa narrativa e che certamente costituisce una novità per il pubblico italiano, è la variegata ricchezza di etnie, culture e religioni che sottende tutta l'opera. È una polifonia di voci diverse che, lungi dal ripiegarsi sul proprio retaggio di memorie e tradizioni, mirano invece a dare a quel patrimonio spazio e dignità nella ricerca di una nuova identità della cultura canadese.

Il pluralismo etnico e culturale è un fenomeno effettivamente molto recente nella letteratura di quel paese (come puntualizza Branko Gorjup della York University di Toronto, autore della pregevole introduzione) che si è verificato alla fine degli anni '80 grazie all'accresciuta produzione letteraria da parte di autori indigeni ed etnici. Cosicché al giorno d'oggi non è più possibile pensare alla cultura contemporanea del Canada esclusivamente nel contesto di quella americana o britannica, come infatti sarebbe lecito pensare considerando i racconti di

*Musica silente* che si rifanno ad una cultura monocorde e uniforme di matrice angloprotestante. In *Altre terre*, invece, come suggerisce il titolo, l'apporto di scrittori non occidentali, rappresentati principalmente da autori afrocanadesi e nativi di ceppo indio, ma anche di autori provenienti dagli USA e da paesi europei, è determinante per conferire una nuova dimensione multi-etnica alla letteratura di lingua inglese del Canada contemporaneo.

A questo proposito, ad illustrare l'avvenuta emancipazione dal modello specificatamente britannico è il fatto che i pochi accenni a quella cultura assumono sfumature lievemente ironiche, come si rileva nel raffinato racconto di Barry Callaghan, "La regina nera", con riferimento al raro e costoso francobollo della regina Vittoria in gramaglie che uno dei due protagonisti maschili, amanti e appassionati filatelici, si incolla in fronte nel patetico tentativo di attirare l'attenzione dell'altro. Analogo atteggiamento si ritrova in "Fine dell'Impero" di Isabel Huggan che parla della sua infatuazione adolescenziale per il re Giorgio VI; ma la stessa intensità emotiva la protagonista poi disinvoltamente trasferisce nelle sue fantasticherie del selvaggio Far West.

Oggi il Canada, che ha abbracciato il principio del pluralismo multi-etnico, si configura come un crogiolo delle culture più diverse che, come in un gioco caleidoscopico, si riflette sulla scena letteraria infrangendone l'uniformità culturale offrendo in questo modo una prospettiva più ampia e cosmopolita.

L'esperienza stessa dell'immigrazione è un tema ricorrente nel libro e mette in luce la dinamica complessa relativa alle questioni di identità, dislocazione e alterità inerenti alla sovrapposizione di culture spesso antitetiche. In un racconto, peraltro molto bello, "Esperienza canadese", di Austin Clarke, autore originario delle Antille, l'immigrazione viene effettivamente vissuta in termini tragici; tuttavia negli altri racconti sullo stesso tema l'immigrazione viene presentata come superamento della diversità, nello spirito dell'integrazione e della ricerca di una nuova identità. Questo lo si rileva molto chiaramente soprattutto in riferimento ai problemi degli immigrati di seconda generazione sia in "Kuala Lumpur" di André Alexis, altro scrittore afrocanadese, che in "A metà strada" di Jenny Donati Gunn. Il racconto di quest'ultima, nata a Trieste e trapiantata in Canada, è particolarmente interessante per noi in quanto, grazie a scrittori come lei, Peter Oliva ed altri, l'elemento italiano comincia ad assumere una fisionomia propria nella narrativa anglocanadese. Il titolo bene illustra il dilemma di una vedova italo-canadese che al figlioletto di sei anni si prefigge di inculcare

lingua, cultura e tradizioni italiane, ma a seguito anche della sua esperienza di insegnante che la mette a contatto con le famiglie di altri immigrati, decide di arrendersi al rifiuto del bimbo di parlare una lingua che non è sua: se la madre vive interiormente il dilemma di una doppia identità, il figlio si sente semplicemente estraneo ad un'educazione diversa da quella canadese. Autori etnici nativi sono Basil Johnston e J.B. Joe le cui opere vertono sul tema dell'indianità dei nativi, ora per mettere in luce il melanconico tramonto delle loro tradizioni originarie, come nel colorito e caustico "Cowboy e Indiani" di B. Johnston, ora per rivalutare invece il patrimonio antico della spiritualità nativa così fortemente sentito nell'opera della Joe "La donna di cemento". Nel racconto le percezioni fisiche della realtà presente si alternano alle memorie del passato e al sogno liberatorio del riscatto della cultura originaria con un procedimento tipico della struttura aperta propria della narrativa tradizionale basata sulla comunicazione orale. Infatti la grande varietà degli stili e delle tecniche è un altro tratto distintivo di questa rassegna, un elemento importante per determinarne la sua caratteristica prospettiva multipla.

Accanto alla forma aperta e fluida di opere come quella della Joe o di Gwendolyn MacEwen, il cui racconto "indiano" ha una struttura più poetica che narrativa, lo stile realistico è proprio di autori che si rifanno all'esperienza della vita quotidiana, come ad esempio Sinclair Ross, Mordecai Richler, Carol Shields, mentre le opere di Sheila Watson, Leon Rooke, George Bowering e di altri ancora, si situano sullo sfondo mutevole della fantasia, della memoria e della leggenda, connotate da una forte presenza della metafora e del simbolo. Uno di questi racconti surrealisti è "Come gli uccelli fanno spuntare il sole" di Alistair Macleod, in cui viene vissuto il dramma delle proprie radici: la grossa cagna grigia di origine misteriosa, allevata amorevolmente dall'antenato scozzese del protagonista, è divenuta simbolo di morte per i discendenti della famiglia; è come uno spettro di cui nessuno riesce a liberarsi. L'orrido e allucinante "L'uomo a due teste" di Barbara Gowdy è un brillante *tour de force* di tecnica narrativa giocata tutta sulla relatività del punto di vista: il lettore viene alternativamente coinvolto nel flusso di coscienza di due fratelli siamesi accomunati nell'unico corpo dalle stesse percezioni sensoriali e da una singola esperienza di vita, ma divisi nella coscienza e nei sentimenti violenti di reciproca insofferenza e di odio. Il racconto della Gowdy è uno dei molti che, mettendo in discussione il concetto di verità univoca, si collocano nel filone della narrativa postmoderna. Così

"Assassinio nel buio" di Margaret Atwood verte sul ruolo sempre mutevole dell'autore che altro non può che mentire, mentre vari racconti (di Sean Virgo e di Jane Urquhart ad esempio) sono accomunati dall'unica implicazione che non è possibile rifarsi ad una interpretazione oggettiva della realtà. Lo sperimentismo postmoderno è ampiamente e variamente rappresentato: "Finalmente la vera storia di Billy the Kid" è incentrata sul rapporto tra realtà e finzione; Eric McCormack in "Tristi storie della Patagonia" offre un brillante esempio di metanarrativa, mentre Diane Schoemperlen in "Condanna a vita", basato su una ordinaria vicenda sentimentale, ricorre all'efficace espediente tipografico di lasciare delle parole vuote nel testo, che il lettore può facilmente riempire, allo scopo di coinvolgerlo in una situazione che potrebbe essere anche la sua.

Alla fine di questa rassegna il lettore italiano trae un'impressione vigorosa del dinamismo e della vitalità della cultura canadese che ha ormai trovato un proprio linguaggio autonomo dagli Stati Uniti e dalla Gran Bretagna. Lo dimostra la freschezza e l'esuberanza della narrativa contemporanea che edizioni come quelle di Supernova e di Abramo hanno il merito di far apprezzare al pubblico dei non specialisti.

Costanza Azzi

### Story in the Mirror: A reading of Margaret Atwood's *Alias Grace*

On 23 July 1843, Thomas Kinnear, a young gentleman of Richmond Hill, Ontario, and his housekeeper, Nancy Montgomery, were found murdered on Kinnear's estate. The authorities had no difficulty in identifying the murderers: two servants in Kinnear's employ, James McDermott and Grace Marks, had escaped to the United States under false names. A few months later, they were tracked down, brought back to Canada, tried and found guilty. McDermott was condemned to be hanged; Grace Marks's sentence was commuted to life imprisonment in Kingston Penitentiary. The melodramatic gossip surrounding the case — that Kinnear and his housekeeper had been lovers; that Grace, jealous of Nancy, had driven McDermott to the bloody deed — turned Grace into a freak celebrity, visited in her cell by members of the best society, including the

writer Susanna Moodie.

It was in Moodie's *Life in the Clearings* that Margaret Atwood first came across Grace's story, which Atwood dramatized for television in 1974. Now, twenty-two years later, Atwood has returned to the scene of the crime, older and certainly wiser. The TV story was an entertaining reconstruction; the new novel is a masterpiece, perhaps (though a case could still be made for *The Handmaid's Tale*) Atwood's best, most important novel to date.

The handmaid and Grace are sisters, one in the future, the other in the past. Both locked up in small rooms where they spin out their lives, both defined — or rather labelled — by the male world that has imprisoned them, both cut and fashioned to a shape determined by society, both molded through systems of exclusion, each of these women holds up a mirror to their captors, a convex mirror in which they can see the reverse of the Brown selves. Grace in particular is the inverted image of the men in power: condemned by her sex, her poverty, her Irish blood in the days of the Great Famine, she comes to Upper Canada to discover that the only weapon she possesses to escape life's drudgery is her passion, and she wields it like a small knife. Passion, in the Canadian society of the 1840s, is the ultimate transgression: against stays and corsets, against conventions of quiet voices and female meekness, against "knowing one's place". And to preserve it — and herself — from the world, Grace will keep her passion secret.

*Alias Grace* is made up of the probings of those who wish to uncover this passion: the inquisition led by a spiritual detective, the psychoanalyst Dr Simon Jordan; the oglings of the society ladies and of the prison warden's family; the enquiries of philanthropic curates and liberal-minded citizens; even the mock confessions of Grace herself, as she wades through that which she chooses to tell — and not to tell — Dr Jordan and us, the readers. Three-quarters through the book, in a scene that cannot be revealed without spoiling the sheer fun of the suspenseful plot, Atwood brilliantly turns the tables on the investigators, questioning both socio-psychanalytical explanations and the forces of circumstance. With Lutheran implacability, Grace is shown to be neither a plaything of fate nor a wilful and jealous fury; rather her history (if such a thing were required) is in her own reworking of her circumstances to her best advantage, piecing together the tatters of her life into a coherent, identifiable and personal pattern — like a quiltmaker whose craft is so lovingly described throughout the book.

If this is a crime story, it is one in which the whodunnit is — thankfully — never utterly resolved. Atwood is immensely successful in



## Canada

preserving around Grace a healthy ambiguity. Beyond the trickeries of the law, guilt or innocence have no profound bearing on her story. What matters is the slow growth of Grace's consciousness, the construction of her person from inside. During her first employment, Grace has been guided by an older, more experienced servant girl, Mary Whitney, perhaps the only person truly to love her, certainly the only one to help her recognize herself. It is Mary's name Grace takes when she escapes to the States in the hopes of becoming her own person, since Grace is a creature the world has imagined to keep her in submission, while Mary is self-created, autobiographical in the fullest sense. A touch of the fantastic glows through the novel: a mysterious peddler who reads Grace's palm and declares her "one of us"; ghosts who come and stand by her side; the dead who call to her in distinguishable voices. These too, like the assumption of Mary's name, are Grace's reality, at long last unbound by man's rules and expectations.

Like most crime stories, *Alias Grace* is the account of a search: in this case, the long and arduous process of a woman finding who or what she is, learning to recognize in the changing shapes of her tanglewood mind a name she can call her own, unearthing an unfamiliar face beyond the face in the mirror. There can be no happy conclusion to the story: since Grace's quest (and our quest for Grace) is for something continually changing, it must continue beyond the book's final page.

The documentary chronicle that feeds on the tenants of fiction (or is it the novel that feeds on the facts of documentary chronicles?) has a venerable tradition in the literature in English, at least as old as Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year* which pretends to be a blow-by-blow account of the London epidemic and is in fact an imaginary reconstruction by a master storyteller. Atwood knows that the documents in Grace's case are not enough to flesh out the bare bones of her story: to understand it, we must rely on fiction, on the revelations of "what if" and "imagine that". The writer Stephen Osborne has observed that letters and journal entries are to documentary writing what dreams are to fiction: obligatory landmarks that the reader skips distrustingly. Since *Alias Grace* partakes of both literary fields, Atwood has avoided all awkwardness by including documents that have the quality of stories and dreams that seem as true as documents, rich with the poet's touch, and powerfully haunting.

Hidden in the folds of this complex and exquisitely crafted book, is the story of Susannah and the elders, one of the earliest

detective stories of all time. Accused of lewdness by two old men whose advances she has refused, the virtuous Susannah is exonerated by the intervention of Daniel who proves her innocence by exposing the elders' contradictory testimonies. For Mr Kinnear, the moral of the story is that all you need in life is a clever lawyer; for Grace, however, the moral is simpler: "you should not take baths outside in the garden". Nakedness, the baring of one's flesh or soul, invites danger in a world that demands honesty only from its victims. Survival (the word has long been Atwood's property) lies in concealment, in timing your appearance, in telling, in your own way, your own story.

Alberto Manguel

**Lise Bissonnette, *Choses crues*, Montréal, Boréal, 1995, pp. 142**

Le titre du roman de Lise Bissonnette joue d'emblée sur le double: crudité et imposture. Qui est François Dubeau, mort du sida, qui a organisé ses funérailles comme une mise en scène soigneusement réglée? Que cache cette image soigneusement polie, de spécialiste en art contemporain, prodige de l'Université du Québec, qui aime le corps des garçons? La réponse se trouve dans la "lettre à Vitalie", qui constitue le quatrième chapitre, et que François a demandé à sa mère de lire le jour de ses funérailles. A travers le récit d'une enfance passée dans les quartiers pauvres, avec une mère célibataire, de l'ascension sociale et intellectuelle, de l'indispensable voyage en Europe, des aventures bisexuelles, et de la rencontre avec Marie, se dessine peu à peu l'angoisse d'un homme désespéré, prisonnier de son personnage, qui parcourt toute la trame du mensonge dont est faite sa vie "Il existe un carré, à Montréal, où on ne survit qu'en se faisant l'auteur de son double" (p. 95). Terrible constat, mais que rachète in extremis l'amour de Marie, "Tu es la Marie du Je vous salue Marie qui donne la grâce" (p. 109). In extremis car la mort est là, dans toute son horreur. La lettre, subtilisée par la mère de François, ne sera ni lue aux amis ni donnée à Marie; ainsi se perpétue l'imposture. Mais le héros, dans la vie duquel tout est vain "Sa vie était nulle, et avait été passée" (p. 18) et dont l'ultime désir est floué, trouve sa justification dans la révélation du secret. "Je dis

"l'imposture", écrit François (p. 123). L'écriture maîtrisée et sans concessions de Lise Bissonnette, traversée d'éclairs poétiques que le rythme serré de la phrase court-circuite, fait de ce récit un parcours à la fois douloureux et lumineux. Le face à face avec la mort et le désir de vérité sont transfigurés par la force de la parole.

Dominique Paravel

**Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995, pp. 316 (Prix du Gouverneur Général 1996)**

Les fins de siècle ébranlent la conscience inquiète des écrivains et les rendent prophètes. Marie-Claire Blais, toujours à l'écoute du monde mais visionnaire par nature, y pense depuis longtemps, c'est l'objet de son dernier roman, *Soifs*, un titre monosyllabique pour un long roman de plus de 300 pages qui n'est que le premier volume d'une trilogie annoncée.

Sur une île du golfe du Mexique, véritable jardin paradisiaque mais jamais nommée, une centaine de personnes de différentes races et classes sociales se retrouve pour célébrer pendant trois jours et trois nuits la naissance d'un enfant, de santé fragile, qui symbolise aussi celle du nouveau siècle, on ne le comprend que bien avant dans la lecture, puisque Vincent ne sera présenté que dans la deuxième moitié du livre (p. 250). C'est donc ce climat d'attente, d'épiphanie qui donne toute sa force symbolique à cette immense fresque humaine qui, lentement, se met en place dans et autour de la villa avec piscine de Vincent et des siens, embaumée de fleurs tropicales et peuplée d'animaux. L'entourage est formé de parents proches et lointains de cette famille new-yorkaise transférée en Floride mais aussi d'amis écrivains, peintres, artistes, musiciens de toute provenance, ainsi qu'une ribambelle d'adolescents déchaînés, fils du pasteur noir Jérémie, qui gravitent continuellement autour de cette maison.

Tous, à un moment donné, viennent sur le devant de la scène pour y déposer des bouts d'histoire passée et présente, tous jouissent de la vie ou rêvent à leur propre mort, tous sont assoiffés de désirs et de projets, d'où le titre *Soifs*, au pluriel: Renata, l'avocate et son mari



**Patrick Cady, *Quelques arpents de lecture, abécédaire romanesque québécois*, Montréal, ed. L'Hexagone, 1995, pp. 316**

Patrick Cady, psychanalyste français, est tombé amoureux de la littérature du Québec et a donné forme à sa passion par le biais d'un "abécédaire romanesque" qui regroupe par thèmes ("Naître, vivre et mourir", "Habiter et voyager" etc...) des extraits d'une cinquantaine de textes appartenant à la production littéraire contemporaine. Ainsi exprime-t-il son désir de découvrir la différence que représente cette littérature inconnue et de saisir la psyché collective qui y est inscrite.

Cette activité de déconstruction des textes pour les ramener au dictionnaire semble prendre à rebours l'affirmation de Cocteau, selon laquelle les plus grands chefs d'oeuvre de la littérature ne sont jamais que "le dictionnaire dans le désordre". Patrick Cady trouve une justification de sa démarche dans "l'ambivalence des sentiments" que la psychanalyse met en lumière, où le désir du texte se double d'une rage meurtrière aboutissant à le saccager; mais il ne la juge pas moins sévèrement: "N'étant auteur que de la fragmentation et non pas écrivain du fragment, je m'efforçais de n'être pas aveugle à la mutilation inscrite dans ma lecture". (p. 14).

L'idée directrice choisie par l'auteur apporte un nouvel éclairage sur cette littérature qui se cherche: "La littérature québécoise contemporaine manifeste de plus en plus une levée du refoulement collectif de son métissage culturel et une prise de conscience d'un tel enjeu" (p. 73). Le métissage entre colons et Amérindiens a été vécu comme un péché condamné par l'Église, et comme une trahison envers le Roi de France. Mais cette part obscure de l'Autre que tout Québécois porte en lui, ne constitue-t-elle pas le seul espace de liberté d'un peuple qui a été assujéti si souvent dans son histoire? Cette analyse touche tous les aspects de la littérature et du vécu québécois. Cady décèle dans la production littéraire une tension née de ce métissage originel, qui se déploie à différents niveaux de cette "littérature hantée par le livre absent de l'autre" (p. 146).

L'abécédaire proprement dit semble alors une démonstration de la thèse soutenue. La pratique du "couper-coller" a tendance à transformer chaque fragment en une sorte d'aphorisme, ce qui peut toutefois présenter un certain charme. Les fragments sont par ailleurs très bien choisis et soulignent la qualité intrinsèque de la création littéraire québécoise, à savoir la force des images. La lecture qu'en fait Cady est surprenante et toujours "psychanalytiquement poétique". Il étudie très finement la neige (p.261), "métaphore de tous les silences". Cependant le collage instaure un

lien arbitraire entre des écrivains, des livres, qui de la sorte rayonnent l'un sur l'autre et créent une sorte de nouveau texte autonome. Mais n'est-ce pas apporter là, d'une certaine manière, une réponse au désir si souvent exprimé d'un texte collectif, d'un "texte national"?

Dominique Paravel

**Barry Callaghan, *A Kiss Is Still A Kiss*, Little Brown and Company (Canada) Limited, 1995. 370 pages. Can \$ 19.95.**

This latest sampling of Barry Callaghan's writing — eleven stories of various lengths and a novella — gives further testimony to his growing importance as one of Canada's leading short fiction writers. The whole collection is informed by Callaghan's brilliant sense of place, which in most stories is contemporary Toronto, a city no longer as youthful and as provincial as it once was. The people in these stories are as diverse as Toronto itself — some represent the spent and decadent 'aristocracy' of the rich, most of whom are portrayed as brooding away the remnants of their unfulfilled lives; others, like the extraordinary Cindy Wichita and Abner Deerchild of the title story, evoke the grimy energy of the city's marginalized. Callaghan captures them all, and their separate realities, with sensitivity and authority, making his fictional universe take a tenacious grip on the reader's imagination.

The spirit and the inhabitants of the place are not, however, the only connective tissue in *A Kiss Is Still A Kiss*. Other elements, such as imagery, metaphors, and the use of the language, on the one hand, and thematic concerns, on the other, give the book a sense of continuity and unity. The experience of reading through the collection is above all cumulative as Callaghan bridges natural gaps between stories by expanding certain of his ideas. One of these, for example, investigates the nature of truth which, when considered in the context of ordinary experience, becomes fundamentally a question of trust. Can we trust anyone, or can we entrust ourselves to anyone, as does, for instance, the blind man playing craps in "Up

Claude, le magistrat, ouvrent le roman et s'interrogent sur l'exécution d'un jeune noir dont Claude a prononcé la sentence. Mais elle qui est si forte dans sa défense des opprimés se laisse totalement aller à ses passions pour la cigarette, le jeu et les jeunes hommes, une soif de vivre décuplée peut-être par une récente ablation du poumon. Jacques le professeur atteint du sida, spécialiste de Kafka, laisse ses étudiants et choisit comme dernière demeure ce lieu paradisiaque. Julio, arrivé un jour de Cuba sur un radeau, scrute sans cesse l'horizon pour voir si les siens ne risquent pas d'être engloutis par les eaux. Chacun vit passionnément le présent malgré les fléaux qui l'entourent: les guerres, la menace nucléaire, la violence, la faim, la soif, le sida, la dictature cubaine, si proche géographiquement, enfin les chevaliers blancs du Ku Klux Klan qui, le soir, rôdent autour de la villa, comme au temps les plus sombres de la ségrégation raciale. Tous "cohabitent" avec un "passé chaotique" dont ils ont hérité à leur insu mais qu'ils portent douloureusement et redécouvrent souvent brutalement. *Tutti son pien di spirti maledetti*, ce vers de Dante, véritable leit-motiv du roman, évoque ces âmes damnées qui ont détruit la beauté du monde et sont responsables des maux de l'humanité. En fait, Marie-Claire Blais réécrit le mythe de l'eden d'où l'arbre et le serpent sont absents mais où se joue encore l'archétype de la tragédie de l'humanité. Le livre s'achève sur un chant univoque de Samuel, frère de Vincent, et de Vénus, la jeune prostituée noire, qui chantent ensemble l'oratorio de Beethoven "O que ma joie demeure".

Ces états de conscience sont portés par une narration ininterrompue à la troisième personne, sans un seul retour à la ligne, amplement rythmée toutefois par des virgules et quelques rares points, selon la technique désormais consolidée du *stream of consciousness* que Marie-Claire Blais pratique avec bonheur depuis son roman *Visions d'Anna*. Enfin des musiques viennent enrichir le texte narratif, le *Requiem* de Mozart accompagne l'agonie de Jacques, un oratorio de Beethoven donne au roman sa ligne mélodique et sa fin, avec des variations innombrables qui font de cet immense texte une véritable symphonie musicale.

"Car la vie est plus forte que la mort, "il est essentiel de vivre et de créer" (p. 243) pour "revivre bientôt" dans le nouveau millénaire. Tel semble être le message d'espoir de ce livre fort, exigeant, prophétique: il y aura toujours une arche de Noé pour symboliser la survie, et la beauté du monde est là, présente, qui ne demande qu'à être célébrée.

Anne de Vaucher Gravili

## Canada

Up and Away With Elmer Sadine” to the croupier? When Sadine, a Holocaust survivor, talks of the blind man’s total trust in “life as it is,” — and here the reader cannot, of course, miss the double irony in the notions of ‘blind’ and ‘gambling’ — he is telling us, in fact, something much more profound. He confesses that he could endure the horrors of the concentration camp because he had “learned to sleep in shit with [his] own lice,” because he too trusted life as it was — “a blind shot in the dark.”

In a wonderfully elegiac story, “Intrusions,” the worlds of truth and trust are relegated to the realm of innocence. Only a child’s song can unheedfully speak of the death of empires. Thus Henry, a middle-aged, ‘dysfunctional’ bachelor — who has refused, as his father had before him, to ‘grow up,’ to the chagrin of his spiteful and stiff old mother — disturbs the composure of the present by breaking into a nursery rhyme he recalls from his childhood:

London Bridge  
Is falling down  
Falling down  
My fair lady-o.

And here, too, the irony is potent as Henry reminds his mother that the once-mighty Empire is now only a distorted memory, represented by her sentimental painting hanging crooked on the wall. To the mother, Henry’s childhood memory sounds “lunatic” — she appears frightened of him. For Henry, remembering childhood is revisiting a stage of life that is always “a little on the lunatic side,” and which is lovely and cherished exactly for that reason. However, Callaghan does not let Henry linger too long within his infantile fantasy. When Henry tells his mother that “everything turns into a lie, a good sensible lie, so everybody can get along,” we immediately recognize the familiar world in which we live without consciously acknowledging it as such. Through Henry’s inquiry into the nature of truth, Callaghan examines the fundamental relationship between appearance and reality, between fiction and life. Though truth may be an ideal, for Henry and his mother it represents a disturbing ‘intrusion’ into their worlds that are precariously held together by a web of ‘sensible’ lies. In the story “Nobody Wants To Die,” the inquiry into the nature of truth is more complex and far reaching. Its protagonist, Willard, a retired professor of history, questions the ‘historical’ value of the Bible, seeing it as so much “theological dreaming.” In fact, he dismisses any possibility that historical representation could be truthful. In other words, we invent not only ourselves but also our gods, our “ethical and spiritual” selves. In this way, says Willard, we become immortal — “we defeat death by turning lies into the

truth.” Most important, we free ourselves from the tyranny of reason, as he himself does when he establishes a walkie-talkie connection with his deceased wife.

Ultimately, all of the stories in *Kiss Is Still a Kiss* explore different manifestations of truth and falsehood and the individual’s response to them. And from this central obsession Callaghan leads us, in some stories — such as the autobiographical “Because Y Is a Crooked Letter” — into a dark world of evil intent and orgiastic malevolence in which lies are not ‘sensible’ but sinister. Counterbalancing this, however, is the collection’s title story, which gently compels the reader because of its rugged romance and its heart-warming sense of sharing. It, too, questions the meaning of truth, the truth hidden within contemporary street-talk. The real joy in reading Callaghan’s stories is in getting to know his characters, who can be at once ordinary and exotic, comprehensible and illusive or compassionate and mischievously cruel. Their lives, even when unhinged by loneliness, emptiness or loss, are psychologically accurate, and assume a kind of iconic significance as rigid dignity settles over their bruised egos.

*A Kiss Is Still A Kiss* is a powerful performance by a mature writer who can offer us a world that is manifestly recognizable yet packed with small and big surprises that astonish the reader’s imagination. Each story offers a full and enriching experience through its fine balance of ideas, emotions and a masterful art of telling.

Branko Gorjup

**Sally Clark, *Life Without Instruction*, Talonbooks, 1994, pp.168.**

Il fatto e la protagonista come si sa sono reali: si tratta di Artemisia Gentileschi che subì presunta violenza da parte di Agostino Tassi. L’argomento è stato trattato ampiamente nel passato, dalla scrittrice Anna Banti, dalla commediografa Valeria Moretti, ora da una regista Agnès Merlet. Siamo nel seicento italiano (maggio 1611) epoca identificata con la violenza, l’eccesso, l’intemperanza sessuale, i tradimenti, il maschilismo in campo sessuale e artistico. La storia della giovane Artemisia quindicenne, aspirante pittrice - che viene violentata dal presunto maestro Agostino Tassi addirittura per implicito suggerimento del padre Orazio Gentileschi - si mescola sul palcoscenico con la storia di Oloferne e di Giuditta, le cui parti sono interpretate da Tassi e Artemisia. La vicenda diventa simbolica della moderna sensibilità femminista, l’intenzione è di affermare la personalità della vittima Artemisia nel terrificante scenario familiare e sociale nel quale si trova a vivere. Alla fine affermerà la propria personalità e anche se torturata confermerà contro tutti la colpevolezza di Tassi. Sullo sfondo sta la pittura di Caravaggio, le tinte forti, che Orazio non riesce a riprodurre e che si addicono invece ad Artemisa. Sia nel caso di Giuditta come in quello di Artemisa è la spinta vitale, la interna vigoria, la volontà di non lasciarsi sopraffare che vincono. Passato e presente si fondono a presentare la situazione della donna. Il dialogo è condotto con buona autorevolezza e scioltezza, ma non riesce a creare di per sé un ritmo drammatico e non possiede originalità sufficiente a conquistare l’attenzione del lettore.

Giulio Marra

**Austin Clarke, *There are no elders*, Toronto, Exile Editions, 1993; *The Prime Minister*, Toronto, Exile Editions, 1994.**

Stile asciutto, senza arzigogoli né sbavature; una scrittura fatta di notazioni e di dettagli ‘concreti’ che disegnano con precisione ambienti e personaggi, attenta agli odori, ai colori, e financo agli umori e alle secrezioni del corpo; storie minime, costruite su eventi/non eventi in apparenza insignificanti e spesso segnate dalla rabbia e dall’infelicità, e più ancora dal senso di impotente frustrazione, di



fallimento e di *displacement* che sembra attanagliare tutti i personaggi; e poi, la straordinaria capacità di catturare e riprodurre i ritmi e i suoni, il fraseggio spezzato e la sintassi zoppicante del linguaggio della strada, dei diseredati, dei neri: sono questi gli elementi che contraddistinguono i racconti di *There are no Elders* di Austin Clarke, scrittore barbadiano per nascita e canadese per scelta — come tiene a precisare — autore anche di *The Prime Minister*, un romanzo già pubblicato una prima volta dalla General Publishing nel 1977, ma riproposto nel 1994 per i tipi della Exile Editions.

*The Prime Minister* e *There are no elders* sono opere certamente diverse tra loro, vuoi per la distanza cronologica (i sedici anni intercorsi tra la prima uscita del romanzo e la raccolta), vuoi per la lontananza geografica e culturale del *setting* (un'isola tropicale, lussureggiante e solare in *The Prime Minister*; una grigia e fredda metropoli canadese, qua e là sicuramente identificabile con Toronto, in *There are no elders*); cionondimeno, romanzo e racconti mostrano significative analogie già nella tecnica narrativa adottata da Clarke. Sia nell'uno che negli altri, infatti, la narrazione è condotta con frequente ricorso a scambi dialogici o all'inserimento *tout-court* dei pensieri e delle riflessioni dei singoli personaggi, a volte in un contesto omodiegetico, ma più spesso all'interno di un racconto in terza persona, in cui il narratore si pone come osservatore attento e interessato, ma esterno, degli eventi che descrive.

Pur nella varietà delle situazioni e dei personaggi rappresentati, eloquenti analogie sono rintracciabili poi nella natura dei protagonisti, ciascuno a proprio modo disorientato, emarginato, respinto o spaventato, e comunque a disagio nella realtà che lo circonda. Così è per John Moore, il poeta che, nel romanzo, torna dopo vent'anni nell'isola natia per assumere l'incarico di responsabile della politica culturale del suo Paese e si trova a dover fronteggiare un mondo che, a dispetto delle gioiose aspettative del ritorno, gli è ormai estraneo e nel quale stenta a riconoscersi. Così però è anche per Susan, donna istruita, sensibile, intelligente e fantasiosa, ma al contempo "very uncomfortable" per la sua condizione di nubile trentacinquenne e per le piccole invidie e malignità di cui è bersaglio, che nel racconto "In an elevator" si fa prendere dal panico nel trovarsi chiusa in ascensore con un ragazzo negro, a sua volta terrorizzato dalle possibili conseguenze del suo essere lì con una donna bianca, elegante e profumata. O ancora, per i due amici originari delle Barbados che, in "The cradle will fall", si incontrano per caso a Toronto dopo molti anni, e solo al termine dei

rispettivi racconti di successi e di avventure lasciano trapelare il senso di perdita e la sofferenza che li attanaglia, per la morte della donna amata l'uno, per la malattia della figlia prediletta l'altro. E infine, è così per la donna che, in "They're not coming back", scopre la casa vuota perché le due figlie hanno scelto di andare a vivere con il padre e che solo tra le braccia di sua madre trova un qualche sollievo al proprio dolore; ma così è anche per tutto il resto della varia umanità che popola la raccolta.

Come ricorda lo stesso Clarke, *The Prime Minister* "was banned in Barbados, is still not sold there, and I, myself, was made persona non grata for many years" ("Austin Clarke", in *Contemporary Authors. Autobiography series*, J. Nakamura ed., Gale, Detroit-London, 1992), per ragioni facilmente riconducibili all'intreccio di violenza, ignoranza e corruzione che caratterizza il ritratto della classe politica dell'isola. La terra innominata, splendida e da poco indipendente (proprio come le Barbados) alla quale il protagonista fa ritorno, è infatti una sorta di sinistro paradiso in cui il nuovo *status* di nazione indipendente non ha cancellato l'ignoranza e l'ipocrisia della gente, e dove politici vecchi e nuovi, ministri governativi e pseudo-rivoluzionari si contendono il potere e manipolano l'opinione pubblica e le vite dei singoli senza farsi scrupolo di scatenare un bagno di sangue per i propri interessi personali. Ma al di là della critica a un certo modo di concepire la politica e il suo ruolo nella società, la tragica vicenda di John Moore (che, persa ogni illusione, si vedrà infine costretto a una fuga precipitosa per salvarsi la vita) racchiude altri aspetti della poetica dell'autore che, sia pure con modalità diverse, costituiscono un *leit-motif* della sua produzione. Tra questi, l'attenzione alle complessità e al ruolo del linguaggio. Un'attenzione che passa attraverso la convinzione che "the Barbadian dialect was not only a rupturing of English, but a profound expression of a culture of a people whose way of saying things required the similar formality of style, construction, and visual presentation equal to the respectability reserved for the English language pouring through the Rediffusion box" ("Austin Clarke", cit.). Un'attenzione, ancora, che nel romanzo si riflette anche nell'interesse del protagonista per l'uso particolare della lingua da parte degli isolani — un uso al quale egli deve riabituarsi, decifrando le strane e misteriose ambiguità di "their use of metaphor and imagery. It was the one remaining thing which entranced him, and kept him close to the cultural undercurrent of the country. This way with words. This imagery...." — e che nei racconti si traduce nel tentativo (riuscito) di catturare ritmi e suoni, peculiarità sintattiche

e lessicali del linguaggio dei neri, e più in generale dei diseredati della metropoli.

In comune, ma diverso, anche il gioco dei contrasti come elemento tematico e strutturale di rilievo. In *The Prime Minister*, infatti, il presente del protagonista si scontra di continuo con i ricordi del suo passato, non solo nell'isola, ma anche nella grande metropoli nord-americana dove ha vissuto, e questa disclasia è alla base del suo essere disorientato, straniero in patria, "merely displaced. Alone". Nei racconti, invece, il gioco si fa più articolato, e al contrasto tra passato e presente si sovrappone quello a tratti più sottilmente ironico tra letture diverse della stessa situazione (come nel già citato "In an elevator"), o tra immaginazione e realtà (come in "Beggars", dove un uomo, eccitato dal contatto fisico con una donna che gli è accanto sul metrò, fantastica sulla sua vita, mentre lei rivive la violenza e le percosse inflitte dal marito), o ancora tra intenzioni dichiarate e comportamenti effettivi, come avviene in "If the bough breaks", dove la rabbia e il desiderio di rivalsa di un gruppo di donne nere, prima si traducono in ipotesi e giudizi impietosi su una ragazzetta bianca prelevata dalla polizia, e poi si sciolgono in compassione e solidarietà verso un'altra ragazza bianca che ha subito violenza.

In definitiva, romanzo e racconti si pongono dunque come tappe diverse ma complementari del fruttuoso percorso narrativo dell'autore, un percorso che mentre da un lato invita anche gli emigrati "per scelta" a non idealizzare la realtà della terra d'origine, dall'altro ritrae le speranze e le aspirazioni, e più ancora le difficoltà, degli immigrati delle Indie Occidentali in Canada, costringendo il lettore canadese — egli stesso immigrato o discendente di immigrati — a confrontarsi con alcuni dei propri atteggiamenti e comportamenti razzisti verso gli immigrati neri e più recenti.

Nato nel 1934 a St. James Parish, nelle Barbados, Austin Chesterfield Clarke si è trasferito a Toronto nel 1955 per studiare economia e scienze politiche all'università, e, nel 1981, ha scelto di assumere la cittadinanza canadese. Nella sua lunga carriera è stato docente di *black studies* e *writer-in-residence* presso numerose università nord-americane, *cultural attaché* all'ambasciata delle Barbados a Washington, direttore del *Caribbean broadcasting*, vice-presidente dell'*Ontario Board of Censors*, nonché membro della *Refugee Board* dell'Ontario. Numerose le opere da lui scritte, tra cui i tre romanzi della "Toronto Trilogy": *The meeting point* (1967), *Storm of fortune* (1973) e *The bigger light* (1975), il romanzo autobiografico *Growing up stupid under the Union Jack* (1980) e *Proud Empires* (1986).

Gemma Persico

## Canada

**Timothy Findley, *The Trials of Ezra Pound***, Blizzard Publishing, Winnipeg, Canada, 1995

*The Trials of Ezra Pound*, come preannuncia lo stesso titolo, mette in scena le udienze preliminari tenutesi nei confronti di Ezra Pound a Washington D.C. tra la fine del 1945 e i primi mesi del 1946. Lo scopo di tali udienze fu di stabilire se Ezra Pound fosse psicologicamente in grado di affrontare il processo per tradimento pendente a suo carico in seguito ad accuse basate sui programmi radiofonici di propaganda fascista che egli aveva condotto dall'Italia negli anni della seconda guerra mondiale. Come Findley fa notare nella premessa al dramma, tutto ciò che Pound disse nel corso di quelle udienze fu: "I never did believe in Fascism". Parole dettate dal panico per ciò che lo aspettava. In questo dramma, Findley mette in scena quelli che lui immagina possano essere stati i pensieri, le parole e le azioni di Pound nel periodo in cui ebbero luogo quelle udienze, a conclusione delle quali egli fu dichiarato psicologicamente non in grado di sostenere un processo - il che lo salvò dall'impiccagione - e perciò condannato alla reclusione nel manicomio criminale *St. Elizabeth* a Washington D.C.

Pound rimase a *St. Elizabeth* dodici anni fino a che, nel 1958, fu rilasciato a condizione che tornasse in Italia e non rimettesse mai più piede sul suolo americano. Tornò a Rapallo dalla sua amante, Olga Rudge - salutando l'Italia dalla nave con il braccio destro teso - e morì quattordici anni più tardi, nel 1972, a Venezia - egli aveva predetto che sarebbe morto a Venezia o non sarebbe morto affatto - dove è tuttora sepolto nel cimitero sull'isola di San Michele.

Originariamente scritto per la radio e mandato in onda dalla CBC nel 1990, *The Trials of Ezra Pound* è stato recentemente adattato da Findley per il teatro.

Ma entriamo ora nel merito di quest'opera. Il Pound personaggio vive il suo dramma muovendosi, sia sulla scena che nei meandri della propria mente, al ritmo di una danza che si fa via via più frenetica e più densa di pathos fino a crollare sconfitto e stremato al suolo, ucciso spiritualmente da quella stessa musica che, suo malgrado, lo ha costretto a danzare. Si tratta, infatti, di un dramma intessuto interamente sul filo della memoria - di Pound ma anche di altri personaggi - che si intreccia alle scene delle azioni del presente trasportando i lettori - e i personaggi - di volta in volta in altre dimensioni spazio-temporali per poi riproiettarli, al semplice suono di una canzone o di una voce, sulla scena originaria esattamente nello stesso punto in cui essa era stata lasciata. In particolare, la canzone che

segna il ritmo di questo dramma è un vecchio motivo dal titolo *Banks of the Wabash*. Si tratta di una canzone americana della seconda metà del secolo scorso che canta dell'America come era al tempo in cui Pound era bambino. E' una canzone sentimentale che induce tristezza, perché è in realtà un addio ad un mondo felice che se ne va, sconfitto e cacciato dal nuovo mondo industriale che sta prendendo il sopravvento. Gli improvvisi balzi indietro nel tempo dettati sia dal ritmo di questa canzone che dalle immagini proiettate sullo schermo in fondo al palcoscenico aprono delle porte sui retroscena, sulle cause che hanno condotto la situazione al punto in cui è, e rivelano al lettore - e al lettore soltanto - quale verità si nasconda dietro le false deposizioni di alcuni testimoni a favore di Ezra Pound e i motivi per cui esse vengano fatte. La verità riguardo tali deposizioni si ricongiunge alla domanda fondamentale che questo dramma si pone: *Should a poet stand trial because of things he says?* (p. 17), e in questo stesso testo Findley, per mezzo delle parole di un personaggio tra i più eminenti del mondo della poesia, il poeta e pediatra William Carlos Williams che nella vita fu sincero amico di Ezra Pound, tenta di offrire una possibile risposta:

*Well, he certainly shouldn't stand trial because of what he's written. But for what he's said? A poet, after all, is still a citizen. I do know this: his broadcasts from Italy were lavishly anti-Semitic, but...treason?"* (pp. 17-8).

Come sempre il giudizio ultimo è rimandato al lettore e, ciò che è sottinteso fin dall'inizio, ci sarà un giudizio per ciascun lettore e ciascun giudizio sarà equamente valido.

Alcuni anni fa, durante una intervista con Findley, parlando di Ezra Pound, egli mi disse: *By the time he died, he knew that he had...he knew what he had done, but he didn't have time to embrace as large a gesture of reconciliation as he had made of offensiveness. He couldn't counter that: there was no time, he was too old. But he saw - there isn't any question - he saw what he had done, and he begged pardon. [...] A very famous American poet, Allen Ginsberg -who is Jewish - went to see Pound. [...] He went, and Pound had a reconciliation and he asked the Jewish people to forgive him through his conversations with [...] Allen Ginsberg. And Ginsberg did forgive him, himself. Others haven't, and won't. Rightly or wrong, but, [...] if people died as a result of what Pound said, [...] some could never forgive him. And why should they?*

Il bisogno di perdono è al centro delle azioni e delle parole del personaggio Pound in questo testo e l'impossibilità di trovarlo è ciò che lo uccide nello spirito più di

una condanna a morte. Il fatto di essere dichiarato non perseguibile perché pazzo, e non perché non legalmente perseguibile per ciò che ha fatto, lo tormenta profondamente nell'animo. Quelle menzogne atte a risparmiargli la vita salvano il poeta ma distruggono la sua dignità di essere umano, e lui non può fare nulla per impedire che ciò avvenga. Le sue parole, la sua arringa in difesa di se stesso diventa, paradossalmente, la sua auto-condanna. Le accorate parole di Ezra Pound, che il vero Ezra Pound in effetti mai pronunciò nel corso delle udienze, vengono interpretate dai giurati sulla base di idee preconcepite, non sulla base di ciò che Pound intende effettivamente dire. E' importante far rilevare a questo proposito - come Findley stesso ha tenuto a precisare in una nostra recente conversazione - che *nothing in the play isn't true. Some of the speeches are taken from the real trial, some from poetry, etc. All people are real characters, including the Jewish reporter, Deutsch*. Così pure le parole di Williams, che parlano di perdonare Pound per quello che lui è, sono state tratte da Findley da una lettera che Williams scrisse a Pound.

Quindi, tutti gli eventi narrati in questo dramma sono basati su fatti realmente avvenuti. Questo non li rende necessariamente veri: essi non sono necessariamente fedeli alla realtà e sequenza cronologica dei fatti. Ciò lascia spazio al lettore di muoversi all'interno del dramma in modo indipendente dal testo stesso. Lascia aperto all'osservatore (così si potrebbe definire ciascun lettore delle opere di Findley) lo spazio interpretativo che gli spetta di diritto, per il fatto stesso che attraverso la lettura, l'attenzione prestata all'opera, esso è entrato a far parte del testo, diventandone l'integrante e inscindibile voce soggettiva. Questa libertà di interpretazione inerente al dramma ne fa un esempio di *historiographic metafiction* post-moderna - per usare una definizione coniata da Linda Hutcheon nel suo famoso saggio "Canadian Historiographic Metafiction" del 1984 - in cui il testo sottintende una implicita attività discorsiva nella quale il processo di rappresentazione e quello di interpretazione del testo sono equamente importanti, al punto che il giudizio del lettore è di fondamentale importanza per il completamento dell'opera.

Dunque, alla luce di quanto sopra, ci sono numerose possibili interpretazioni di questo testo. Questa lettrice ha trovato quattro possibili interpretazioni, che le sono apparse tra le più immediate:

1- Se ci schieriamo con coloro che vollero credere alla pazzia di Pound, possiamo trovare conferma di questo punto di vista nelle sue parole e nei suoi gesti concitati e apparentemente inarticolati;



## Canada

2- guardando le cose dal punto di vista di Ezra Pound, allora sentiamo sorgere in noi la rabbia sorda e il tormento dell'uomo umiliato che sta disperatamente cercando di tenere insieme i propri sensi e la ragione;

3- potremmo invece osservare Pound con gli occhi di chi lo disprezza per il suo credo politico: allora liquideremmo le sue parole e i suoi gesti come patetici e incoerenti tentativi inatti a riscattarlo;

4- in opposizione all'interpretazione precedente, potremmo condannare Pound per le sue idee politiche, mantenendo però intatto il rispetto per l'uomo in quanto essere umano, e per l'artista in quanto poeta di enorme levatura. A questo punto riusciremmo a vedere, al di là della confusione delle parole, la dignità e la coerenza di quest'uomo, con se stesso e con i propri principi, che spronano ogni singola parola e gesto del suo discorso di autodifesa.

Il fatto che questo testo sia aperto a molte possibili interpretazioni è la conferma che Findley, nella narrazione di una storia tanto densa di risvolti emotivi, politici e umani è riuscito a mantenere l'obiettività necessaria a lasciare spazio all'osservatore di muoversi a suo piacimento all'interno di essa. Egli è riuscito a creare questo corridoio dotato di infinite porte lungo il quale ogni lettore, ciascuno dotato di un mazzo di chiavi, si inoltra aprendo porte diverse lungo il suo solitario cammino.

Maria Cristina Savioli

Timothy Findley, *The Stillborn Lover*, 1993, *The Piano Man's Daughter*, 1995, *You Went Away*, 1996

One leitmotif links these works together the difficulty of maintaining one's dignity and respect for oneself and for others in the face of life's struggles.

*The Stillborn Lover*, a play about political intrigues, shows the strong limits of friendship in the face of political ambition; *The Piano Man's Daughter* is a saga that embraces three generations of an Irish family emigrated to Canada in the XIX century, dealing, once again, with themes that are recurring in Findley's works, insanity vs. sanity, fiction vs. reality. Finally, with *You Went Away* Findley enters a new genre- the novella, and offers a picture of a Canadian family that lives through the disruptive experience of World War II as the father decides to join the Canadian Air Force and his wife and children are left alone to struggle for their living.

The theme of political intrigue had already been dealt with by Findley in his early novel *Famous Last Words*, where the machinations of a secret cabal - which, incidentally, recent historians' researches revealed to have actually existed, except under a different name! - to take over political power during World War II offered Findley the ground to deal with issues concerning moral integrity and lust for power. In *The Stillborn Lover*, these issues are viewed in the light of values such as friendship and family love. To give a brief summary- it is 1972, Harry Raymond, a highly regarded Canadian ambassador, is suddenly removed from his post in Russia following the mysterious murder of a young man in a Moscow hotel room. He is called back to Canada where he is kept isolated in a "safe house" in Ottawa with his wife, affected by Alzheimer disease, and daughter in her mid-twenties. This awkward situation gives the family the opportunity to review their past life, thus bringing to the surface the deep emotional struggles and fears of each of them. In the background are the Raymonds' friends- Michael Riordon, Canada's Minister of External Affairs running for the post of Prime Minister, and his wife, Juliet. Besides being a tale of mystery and cunning political intrigues, this drama is the picture of a corrupt world that survives by ingesting its own offspring. The dialogues are swift and piercing and the characters gently move as if following the rituals and rules of an ancient Japanese game called Go.

*In Japan, there is an ancient game called Go. Its ritual moves are played on a squared-off board. Every move is made with a round smooth stone. Once the stones have been set in*

*place, they cannot be withdrawn. Their positions are locked, irrevocable. Like the moves and gestures we make with our lives.*

(Prelude)

The play is actually connected to a real event that happened to the Canadian Ambassador in Moscow, John Watkins in the 1960s, Watkins was a homosexual. During his mandate in Russia he had been photographed with a young man with whom he was having an affair. No measures were taken against him at the time; however some years later, after his retirement, and following a new policy jointly conducted by CIA and RCMP to rid the government of all homosexuals present and past, he was brought back to Montreal for interrogation and died while he was under arrest. Suspicion is that he committed suicide. This fact, together with other episodes relating to communist espionage (the play is interspersed with names of historical characters such as Guy Burgess, Donald MacGlean, and others) inspired Findley's play and it stands as a denunciation of acts of betrayal and hypocrisy, which, in this drama, wage a battle and win over values such as friendship, love and respect of human life. Like in a game of Go, the characters, and the readers with them, at the end must turn to the Master to find explanations

*When the game of Go is over, the one who loses must approach the Master of Go and ask him: "Where did I go wrong?" The Master always replies with the same answer: "When did you go wrong? Everywhere." (Coda)*

Who is the master of Go to which one always loses? Is it a god, Life itself or, perhaps, one of those more or less secret "cabals" that rule the world and to which Findley repeatedly refers in his works? Whatever the answer, there is a strong ironic edge to this hopeless game one plays despite the fact one is deemed to lose from the start; but, at the same time, there is something strongly heroic in the acceptance of the challenge.

In *The Piano Man's Daughter*, through Charlie Kilworth's narration, filial and parental love are put very much into question. By means of notebooks through talking to people and by appealing to his own memories, Charlie reconstructs the life led by his epileptic and, later in life, insane mother, Lily Kilworth depicting an image of her both as a daughter and as a mother.

Lily, the character around whom the entire book revolves, is the daughter born of an intense and unfortunate love between Ede Kilworth and Thomas Wyatt, the piano man.

## Canada

She is the connecting element between the three generations that populate the book. Her epilepsy and the insanity of her later years are used by Findley as expedients to induce his readers to consider the difficulties the insane, *the other*, have in surviving in a world of sane people; he also presents insanity as a haven that contains infinite possibilities to cut through reality, see its core and present its own version of it in order to endure it. However, what we are told is that just like Lily's accounts of her life were a mixture of myth and reality, in the same way we, the sane, use our delusions to filter reality. An example is provided by Lily's mother, Ede, a perfectly sane person, who uses fictions to screen herself from reality- *the fictions by which she extrapolated hope from hopeless situations and surprise from certainties: conspiracies. Against reality.* (p. 20) Findley's message is once again that the insane, from whom we keep our distance, are not much different from us, in that their insanity is the exact counterpart of our delusions, our *conspiracies*, our efforts to escape reality. In this work, however, unlike in *The Stillborn Lover*, he is acknowledging that there is a possibility of victory. This lies in our courage to face the bare first-hand reality we experience. This we understand from the statement that, from a personal point of view, stands at the core of this book- *If you can be reconciled to the flesh you are given and the days unfolding with their unique demands of you, then you can have a life as full as anyone's - no matter where or who you are-* (p. 248). We, the readers, are told and made an integral part of this narration by Charlie, who is constantly addressing a *you* with which old readers of Findley's works are already familiar (see *The Wars*). As in *The Wars* this *you* can be no one else but the attentive reader, who is comfortably seated somewhere with his/her book, ready to become an active part of the wide fictive world that tells *the truth! The truth! The truth!* (Findley, T., W. Whithead, "Alice Drops a Cigarette on the Floor..", in *Canadian Literature*, 91, Winter 1981, pp 10-21).

With *You Went Away* Findley once more employs the device of photographs for his narration. The book is compared to a *shoe box filled with photographs* (p.1) from a long-forgotten time, pieces of the past, fragments of life with no sequence *reaching backward, trying to connect - to become complete again.* (...) *Not a puzzle, but a patchwork of unstitched lives.* (p.4). The story we reconstruct through these photographs is that of a Canadian family at the outbreak of World War II- a husband (Graeme), and his wife (Mi) and their two children, nine-year-old Matthew and five-year-old Bonnie. The core of the book is contained in the epigraph— two lines taken from the

1943 hit *You'll Never Know* by Gordon/ Warren, *You went away, and my heart went with you...* These lines apply to Mi throughout the book. First, with Graeme's abrupt departure, both physical and spiritual, from her and from their children, and later with the equally abrupt loss of Ivan, Graeme's roommate at the R.C.A.F. campus, Mi is abandoned by the two men she has loved. Feeling betrayed, like most women in her situation, because of a war she feels has nothing to do with her nor with Canada, Mi's heart ends up emptied of its life force, and of the ability to enjoy life.

*You Went Away* is the most autobiographical of Findley's works. Also Findley's father's decision to join the Army when Canada entered the war had a displacing effect on his family and there is certainly a direct connection between Matthew and Findley as a boy - it is no coincidence that Matthew, like Findley, was born on 30 October 1930. This same autobiographical resemblance is to be found in an earlier short story written by Findley and included in *Dinner Along The Amazon* (1984)- "War". In that story, the decision of a father to join the army at the outbreak of World War II has a shocking effect on his younger son. Drawing on his personal experience of Canada's entrance into the Second World War, Findley blends real life with fiction and builds a story that is endowed both with historical intertextuality and with fiction. What role do the readers play in this book? We are not directly addressed, we are silent witnesses to the vicissitudes of the life of Mi and her family; witnesses, with the author, of the photographs that construct this story. Out of the photographs he found when he was doing research for this book (see Acknowledgements), Findley has created one of the possible stories they might be telling. If we believe that the past real is unknowable- the facts obscure reality, in Findley's own words - we can only construct it, textualize it, by means of the evidence we find of its existence (photographs, newspaper articles, etc.). Such a viewpoint turns a work of fiction into a work of historiographic metafiction. To explain this point I shall turn to L. Hutcheon's words- *The border between past event and present praxis is where historiographic metafiction self-consciously locates itself. That past was real, but it is lost or at least displaced, only to be reinstated as the referent of art, the relic or trace of the real* (in *Future Indicative*, J. Moss ed., p. 173).

The works analyzed in this paper are both an *inscription and an invention of a world* (see Hutcheon *ibid.* p. 171) since they are all founded on the reconstruction of the past by means of photographs, paper-clippings, people's memories and mementos- the photo-

graphs reproduced in the *Piano Man's Daughter* belong to Mr Findley's family album, the cover photo of *You Went Away* was found by Findley in the course of his researches, the story in *The Stillborn Lover* is based on the reports of a real event. After all, as Findley himself points out in the Acknowledgements of *You Went Away*, *fiction is rooted in fact.* It is in the realm of historiographic metafiction, such as that inside which Findley operates, that the boundaries between the supposedly real, actual world of history and the fictive universe that is the supposedly exclusive domain of fiction blur. It is on this common terrain that ends meet and forge a middle path that crumbles the traditional historians' belief in our possession, or possible acquisition, of the real past and that they give writers of fiction access to the universe of the infinite possibilities and facets that characterize "the truth".

Maria Cristina Savioli



## Canada

**David French, *Silver Dagger*, Talonbooks, 1993, pp.134**

Si tratta a prima vista di un intrigo da "detective story", in realtà questo dramma ad effetto ricorda al lettore una precedente opera di David French, *Jitters*, opera per la quale David French va giustamente famoso, opera fondamentale metateatrale sulla condizione dell'autore canadese di teatro e sulla funzione del teatro, un'opera che ha collocato David French tra gli autori più significativi e lo ha reso un esempio di raggiunta maturità del teatro canadese stesso. Il protagonista Steve, autore egli stesso di "detective stories", e marito della facoltosa Pam, non vuole rinunciare al benessere e cerca in ogni modo di nascondere la tresca con Gemma, che gli costerebbe un divorzio. Lo fa spingendosi fino al delitto. L'azione è costituita da una serie di colpi di scena, fin troppo elaborati, che Steve costruisce a spese di Pam, Tony (meccanico e scrittore in erba), di Chris (sorella di Gemma). Nel costruire il suo intreccio Steve immagina situazioni teatrali e fa sì che la scena rifletta e assorba la realtà. Le morti non sono inizialmente vere morti, piuttosto mezzi per ingannare, finché la necessità del delitto arriva sul serio e Steve uccide Gemma. Alla fine Steve rimane intrappolato nel suo spregiudicato intreccio, nell'incapacità di concepire una vita da povero autore letterario. Il gioco tra realtà e finzione, con il quale Steve tiene a bada la sua paura esistenziale, si confronta con la realtà del delitto creando nello spettatore l'aspettativa di una situazione intensamente drammatica. Al contrario, la potenziale drammaticità viene smussata e assorbita all'interno di riflessioni metateatrali che non si fanno avvertire come conclusione soddisfacente. David French mostra qualità brillanti nel dialogo, nel ritmo e nell'acutezza psicologica delle battute: queste sono le qualità che sostengono un'azione fin troppo macchinosa. L'opera vive per il suo senso ironico, per la giocosità con cui si scherza con la vita e con il palcoscenico. Si implica che arte e vita possono corrispondere se non fosse per un inevitabile quanto banale delitto.

Giulio Marra

**Katherine Govier, *Angel Walk*, Little, Brown and Company (Canada) Limited, 1996, pp. 416**

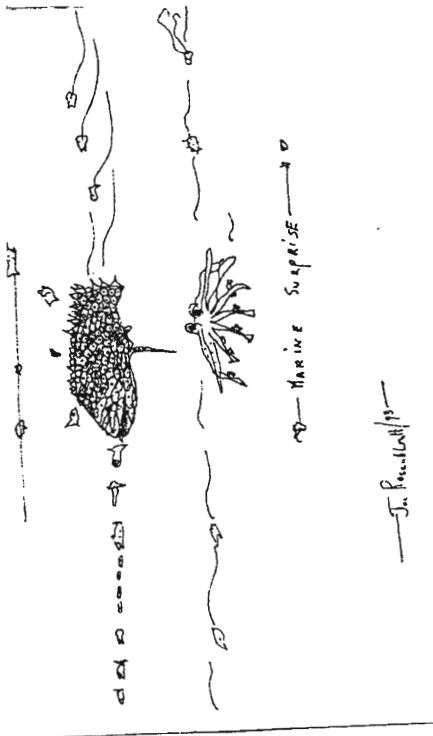
La grande tradizione del romanzo europeo, ormai in estinzione nel vecchio continente, sembra avere trovato nuove radici e freschi sviluppi in letterature un tempo considerate marginali. Gli autori di tali paesi hanno spesso dimostrato come si possa fare tesoro del romanzo classico con l'apporto di idee originali e una creatività linguistica che dà nuova linfa al genere.

*Angel Walk* di Katherine Govier, scrittrice canadese già nota per avere pubblicato quattro romanzi ed una collezione di racconti, ci mostra come in Canada, che pure non è un paese emergente, il romanzo possa ancora proporsi come interprete della modernità. Intendiamoci, il lavoro della Govier non esprime alcun tipo di compiacimento verso una tradizione già acquisita, né, tanto meno, fa concessioni alla letteratura di consumo. L'interesse principale della scrittrice, la materia prima del suo narrare è il tema dell'esilio, della marginalità che si esprime anche con un costante rifiuto di luoghi comuni e convenzioni letterarie.

In tal modo, *Angel Walk* dà una veste originale ad una serie di proposte narrative su cui già si era formato il romanzo inglese dal settecento in poi: esso è, al tempo stesso, ricostruzione di una esperienza di vita evocata sul filo della memoria, riflessione sul contrasto geografico-ideologico che divide la periferia dal centro di quello che pretendeva essere l'Impero Britannico, e, infine, testimonianza diretta della seconda guerra mondiale, una tragedia che sconvolge l'assetto del mondo intero.

Per mettere assieme tali filoni e creare una sorta di reciprocità tra di essi, l'autrice organizza la sua narrazione a partire da una serie di figurazioni fotografiche che, con la crudezza sintetica dell'immagine e l'oggettività del commento didascalico, formano la base della storia. Emblematicamente la sequenza delle foto che forniranno i materiali per la mostra retrospettiva dell'opera di Corinne Ditchburn, fotografa canadese di 85 anni, si apre e si chiude con una immagine della protagonista in due diverse età della sua vita, quasi a voler significare che su questa esperienza, ormai conclusa, si misurano 50 anni di storia tra Europa e Canada.

Nel 1937, dalla nativa Pointe au Baril, isola incontaminata nel nord del Canada, la giovane Corinne Ditchburn si sposta a Londra alla ricerca di emozioni autentiche, *the life polite London did not want to see* (p. 23). A contatto con Albert Bloom, pittore anticonvenzionale ma poco produttivo, tipico esempio del



## Canada

disfacimento fisico e morale della vecchia Europa, la protagonista impara a interrogarsi sulle forme e sul significato dell'arte: *How do I become an artist and a woman too?* (p. 23). Per non tradire questa sua vocazione in una banale quotidianità, alla vigilia del conflitto mondiale, quando sta per diventare madre, Cory sceglie di isolarsi nell'isola nativa, lontano da Albert che pure è il padre di suo figlio e che resterà suo interlocutore privilegiato per tutta la vita. Quando scoppia la guerra, ella lavora in una fabbrica di esplosivi, poi affida il figlio Tyke ad altri per potere ritornare in Europa, come fotografa di guerra al seguito delle truppe canadesi impegnate sul fronte sud. Infine, dopo alterne vicende, ella rientra in Canada per ritrovarvi quella geografia interiore che, sola, potrà guidarla verso la morte.

Il filo conduttore della storia narrata sembra dunque essere la visione retrospettiva che la protagonista ha degli eventi della sua vita, ma, come ripete la stessa Cory, durante l'intervista che segue l'inaugurazione della sua mostra (1985), le fotografie non fanno storia: *there's no chronology in them... they are simply objects, they have no history for me.* (p. 407). Facendo riferimento al motto di Pope, più volte citato nel romanzo, *In vain the Sage with Retrospective Eye/would from the apparent What conclude the Why*, ella paradossalmente sostiene che la mostra non ripercorre la storia di una vita, ma ne coglie solo alcuni aspetti illuminanti; per lei l'identità è una non persistenza, un non essere che si perpetua tra passato e presente: *I am always coming out of one country and into another: the country of the past and the country of the present: the country within and the country without merge into one another and separate at every moment in my mind ...* (p. 103)

La messa a fuoco, l'illuminazione di eventi e persone nella luce del flash instaura una comunicazione che sostituisce il valore delle parole: *she sought the words... no, words were not her medium... not justify, not explain, see, the need to see it all... (p. 5) We see better at the split second when the light flashes. Everything is let loose then, it floats before your eyes and we understand the world, time will only blur and confuse us...* (p. 405)

In questa ricerca al di là della storia e della parola, la vita diviene un rischio perenne, un sentiero minato, che simula quell'*Angel Walk* su cui gli operai della fabbrica di esplosivi si avventuravano temerariamente; anche per la protagonista la sfida vitale ha un senso se la si costruisce pericolosamente con la coscienza della propria marginalità: *She had exiled herself, first across the ocean, and then by living on an island. One of the privileges of exile was to invent one's story, as she did, plant it,*

*deny it, conceal and finally reveal it in the form of one's choice. Yes, self-invention was the privilege and perhaps the purpose of exile...* (p. 405)

Con questa riflessione sulla vita e sulla morte, Katherine Govier ha saputo coniugare la comunicazione sintetica e astorica della *black art* con il bisogno di memoria storica, tanto cara ai narratori del Canada.

Annarosa Scrittore

**Wendy Lill, *All Fall Down*, Talonbooks, 1994, pp.116**

L'opera si incentra sul problema della violenza infantile. I protagonisti sono due nuclei familiari, Ewan e Emma Grady con il figlio Rory e Molly Brewer con il figlio Chad. Chi conduce l'intreccio è lo psicologo, Stewart Connors, che insinua sospetti sull'insegnante di un giardino d'infanzia, Annie Boland, poi esplicitamente accusata di violenza nei confronti dei due bambini. Connors è il motore dell'intreccio e non si capisce esattamente se avanzi le sue accuse per giustificare il suo ruolo e la sua presenza oppure perchè sia convinto delle accuse che sostiene. Si ha l'impressione che le "deformazioni" professionali prevarichino sul buon senso, rappresentato da Ewan Grady. Le sole vittime in ogni caso sono i bambini che vengono sottoposti ad interrogatori e indagini e che alla fine serberanno un ricordo negativo di tutta la vicenda. La pervicacia con la quale Connors insegue la sua preda è sconcertante, dal momento che è pronto a perseguire Annie anche dopo la prima assoluzione per insufficienza di prove. Il gioco psicologico è efficacemente reso e le relazioni che si instaurano all'interno dei nuclei familiari rispecchiano la società in generale. Riesce la società a difendere l'integrità della persona? Le due madri sembrano del tutto aver perso il barlume del buon senso, oppure sono sulla giusta strada nel seguire ciecamente le insinuazioni di Connors? L'intensità con la quale il tema è presentato è quella di un autore

abile nel giostrarsi con i mezzi teatrali, quando episodi sulla scena si alternano a voci dall'esterno - le voci ingenui dei bambini indotti a fornire testimonianze senza ovviamente esserne consapevoli, del tutto in balia delle fobie degli adulti. Crea sospetti l'autorità e la libertà di cui lo psicologo dispone e il metodo con cui procede nella sua indagine, mai perdendo occasione di sottolineare elementi a suo favore anche se a volte del tutto aleatori, sempre insinuandosi nei rapporti interpersonali con cinica sfrontatezza giustificata dall'indagine che sta eseguendo. È un'opera ben costruita che lascia inquieti, che solleva domande non di poco conto, che getta uno sguardo sulla società mettendo in evidenza la terribile inconsistenza dei rapporti sociali, che suggerisce la precarietà del cammino formativo di Rory e di Chad insidiato nel momento stesso in cui sembra protetto. E, infine, è l'individuo, nella persona di Annie, che viene proposto all'attenzione dello spettatore. A questo riguardo la questione della colpevolezza o della non colpevolezza conduce a considerazioni più ampie. È l'individuo nella società moderna sempre potenzialmente indifeso e accusabile? All'occhio di un cinico osservatore e accusatore l'errore è sempre presente, l'eccesso è sempre avvertibile, l'azione compiuta sovrappensiero sempre interpretabile colpevolmente.

Giulio Marra

**Margaret Hollingsworth, *Numbrains*, Victoria (Canada), Reference West, 1995**

Protagonista di questo breve *one-man show* è un ragazzo alla vigilia del suo diciassettesimo compleanno, partito alla ricerca di un linguaggio perduto. Erede di Holden Caulfield, egli non racconta la sua storia, ma la "agisce" su un palcoscenico vuoto attraverso le parole che assumono le sembianze dei personaggi evocati, diventando così i corpi stessi degli attori assenti — l'insegnante d'inglese, il padre, la madre, la sorellina.

Mr. Bentine entra per primo: con un ironico gioco allitterativo con il suo soprannome, "Benny the beau" abbaia (*bellows*) producendo uno stridente suono metallico che il ragazzo tenta di coprire cercando voci, voci qualsiasi (anche confuse purché coprano le parole del professore) nel suo walkman.

Attraverso continui salti tra presente e



## Canada

passato prendono forma gli altri personaggi: dalle poche battute per il giovane che porta a spasso il cane ("either queer [...] or a cop. Or both"), ai *flashback* sui membri della famiglia (*witty* la mamma e la sorella, grazie allo spirito latino, convenzionale divoratore di programmi televisivi il padre, indiscriminatamente avverso ad intere popolazioni ed etnie, Americani, Latini, Arabi), alla presenza muta, ma sempre più insistente, dell'immensa creatura, la balena, arenata sulla spiaggia della costa occidentale (ai margini del territorio) dove si trova il protagonista con zainetto e mountain bike.

Il ragazzo lotta con le stupidità scolastiche degli insegnanti, le imprecazioni paterne gratuite, i commenti contenutisticamente aridi dei curiosi e di quelli sensazionali e iperbolici dei media; lotta con il linguaggio paterno o "simbolico" che si oppone — nei termini indicati da Julia Kristeva — a quello materno o "semiotico", molto difficile da reprimere. Prima di varcare la soglia dell'adolescenza, perciò, egli compie un viaggio di iniziazione nel ventre della balena dal quale riemergerà maturo: "I'm ready. I'm ready man." I suoni emessi dalla balena (*whale sounds*), nel porsi come contrappunto alla realtà, accompagnano il ritorno a casa dell'eroe: sospiri che si mescolano al canto del mare in cui annega, poco a poco, la canzone del protagonista, ridiventato un feto cullato dai suoni — inarticolati ma puri — di un ritrovato utero materno.

Maria Anita Stefanelli

**Michael Ignatieff, *The Russian Album***, London, Penguin, 1988, pp. 191, Can. \$11.99 (1 ed. London, Chatto & Windus, 1987); ***Asya***, Toronto, Penguin, 1992, pp. 364, Can. \$6.99 (1 ed. London, Chatto & Windus, 1991); ***Scar Tissue***, Toronto, Penguin, 1994, pp. 199. Can. \$13.99 (1 ed. London, Chatto & Windus, 1993)

Accanto a A.M. Klein, Sasha Sokolov, Mordecai Richler e Rudy Wiebe, l'emigrazione dall'ex Unione Sovietica ha regalato alla letteratura canadese uno scrittore più giovane ma già interessante, che ha saputo partire dalla propria eredità russa ed europea per tracciare un itinerario personale di esplorazione culturale. Michael Ignatieff è canadese di seconda generazione: figlio di George Ignatieff, diplomatico e storico di fama, appartiene ad una genealogia risalente a due illustri famiglie della Russia imperiale.

Saggista e storico anche lui, Michael arriva alla fiction passando per l'esperienza del racconto autobiografico familiare di *The Russian Album*. L'*Album*, scritto nel 1987 (prima dunque della perestrojka), è la rinarrazione romanizzata della storia di quattro generazioni della famiglia Ignatieff, che ha come protagonisti i due nonni dell'autore, Natasha e Paul. Partendo dalle fonti dei loro diari (scritti l'uno per puro desiderio di tramandare il ricordo di quelle vicende ai cinque figli, l'altro come memorie di una vita di fedeltà allo zar finita con la crisi e l'esilio), e con il supporto delle foto dell'album di famiglia, Ignatieff si addentra nel passato familiare per rivivere e rendere partecipi anche noi di quelle vicende di rivoluzione, guerra ed esilio. E lo fa con la consapevolezza di tutto ciò che quel viaggio a ritroso implica per la sua coscienza occidentale.

Rileggere nelle pagine ingiallite di quei diari e album gli eventi attraverso i quali una giovane famiglia aristocratica viene travolta da una rivoluzione inaspettata e costretta a lasciare la propria terra per affrontare l'ignoto, e sapere contemporaneamente che tutto ciò è storia, quella dei propri avi e quindi la propria, vuol dire per Ignatieff attuare un tentativo di salvataggio di qualcosa che si rischia di perdere. Vuol dire, nelle sue parole, "trasformare il passato dato per scontato in un territorio fantasticato", perché solo con questa trasformazione "quel doppio processo di perdita, perdita di loro (gli avi), perdita di sé stessi" può essere arrestato. "Just as in the moment of flight exiles must grab the treasures that will become their belongings on the road into exile, so they must choose the past they will carry with them, what version they will tell, what version they will believe. From being unconsidered inheritance, the past be-

comes their invention, their story."

Nel capitolo introduttivo di *The Russian Album*, che serve ad Ignatieff per una lunga riflessione sul senso di questa rinarrazione, troviamo una confessione: "per molto tempo ho pensato che (...) dovevo abbandonare la storia e trasformare la vita dei miei nonni in un romanzo." Quattro anni dopo l'*Album*, Ignatieff pubblica *Asya*, frutto del suo indulgere a quella tentazione: *Asya* è dunque la prima vera opera d'invenzione del nostro autore, una fictionalization della storia.

*Asya* è la principessa Anastasia Galitzine, nata insieme al XX secolo il 1° gennaio del 1900. Il racconto, che si apre nel 1905 con la sua infanzia, ci accompagna lungo tutto lo scorrere del nostro secolo sui set più vari e movimentati della storia contemporanea: dalla campagna ucraina a Mosca, da qui a Parigi passando per il Mar Nero e Istanbul, e poi il confine spagnolo, Lisbona, Londra, per tornare infine in Russia, dove la storia si chiude con un episodio del 1990, epilogo di una life-long search del marito scomparso o piuttosto dell'immagine che *Asya* si è fatta di lui.

Notevole è in *Asya* la capacità dell'autore di cambiare tono e stile in concordanza con l'evoluzione della storia: se dunque nei primi capitoli ci sembra di essere in un romanzo femminile di fine ottocento, con l'incalzare delle scene di rivoluzione e di fuga, si passa ad una prospettiva più moderna e disincantata, a volte persino cruda; il lettore viene presto ad assumere lo stesso punto di vista della protagonista (grazie al racconto "focalizzato") e a vivere insieme con lei le angosce e le gioie, le speranze e le delusioni.

Tuttavia, se ne consideriamo l'aspetto formale, *Asya* non è il miglior libro di Ignatieff, poiché in esso l'autore non riesce ad usare né il linguaggio interiorizzato e meditativo di *The Russian Album*, né il realismo e il polimorfismo narrativo al quale arriverà in *Scar Tissue*. In *Asya* il lettore è attratto più che altro dalla fitta sequenza di eventi, mentre il modo in cui essi sono presentati e il vocabolario cedono spesso alla prevedibilità e a un romanticismo eccessivo.

Del tutto anti-romantico si può invece definire quello che si considera il punto di maturazione letteraria di Ignatieff romanziere: *Scar Tissue*. "I could call this the history of my family as the history of our characteristic illness": è la prima definizione che nel libro si dà di questo racconto (altrove lo si chiamerà "a time capsule"), una - ennesima - storia familiare, ma il filtro degli eventi questa volta è una malattia genetica, il morbo di Alzheimer.

*Scar Tissue* è una riflessione sulla sofferenza e sulla morte, sulla malattia e sull'impotenza dell'uomo di fronte ad essa, e infine sui diversi approcci e meccanismi di difesa con cui l'uomo

## Canada

**Lawrence Jeffery, *Who Look in Stove. And the Edgar Christian Diary*, Exile Editions, 1993**

cerca di affrontare il dolore fisico e quello interiore: la scienza e la razionalità, l'arte e la filosofia, la fede e la memoria affettiva.

Figura centrale del romanzo è la madre del narratore, la quale è spesso anche il suo punto di riferimento, cosicché l'insorgere del morbo in lei e lo sgretolamento progressivo della sua memoria e identità sono in un certo senso all'origine della crisi e del fallimento di vita dello stesso protagonista. Nel tentativo di reagire a questa doppia catastrofe incombente, il figlio mette in atto una serie di colpi di ritorno verso la vita e il destino: dapprima si confronta con il razionalismo scientifico del fratello maggiore, un medico, ma, da docente di filosofia qual è, egli vede un'incolmabile distanza tra quel tipo di soluzione e la propria indole. Viene poi a trovarsi di fronte ad una spiegazione-accettazione di tipo religioso, quella di un malato terminale di sclerosi amiotrofica, ed esamina anche l'ipotesi filosofica occidentale del superuomo e del salutismo psicologico americano. Infine tenta la via già battuta da sua madre alla ricerca di un significato più profondo dell'esistenza umana: l'arte, per lui lo scrivere. Dice: "I was using prose the way builders use scaffolding on a derelict building - to keep it from falling into the street."

Ma la prospettiva del libro rimane essenzialmente pessimistica, e a nulla vale al protagonista il confronto con personaggi illustri, reali e non, passati per quella fase prima di lui: Tolstoj, Willem de Kooning, Re Lear. Ecco la sua conclusione: "we can struggle, but we are likely to lose."

Daniela Notaristefano

Tutto è essenziale e minimale in questo dramma, l'arredo scenico quanto la stringatezza del dialogo, qualità alla quale Jeffery ha abituato il lettore in tutta la sua produzione drammatica. Si ha l'impressione leggendo i drammi di Jeffery che egli sappia raccogliere gli "archetipi" dell'esperienza canadese per vivisezionarli. Si avverte sempre nei suoi drammi il doloroso piacere del chirurgo che rivolta il bisturi nella piaga rendendo chi osserva consapevole del fatto che essa è una piaga. Qui l'azione si svolge negli anni '20, in una terra ancora sconosciuta, il Canada, d'inverno, in una "capanna" entro la quale si aggirano tre personaggi legati da un rapporto che richiama quello "archetipico" tra padre e figli. Jack ripresenta i tratti consueti e negativi della figura paterna, sospettosa, dominatrice, fino al punto da imporre ai due giovani, Edgar e Harold, di non parlarsi poiché teme che il fatto stesso di parlare in realtà significhi dire male di lui. Edgar scrive un diario e parla delle sue impressioni, delle suggestioni che le parole, anche quelle di Jack, producono in lui, Jack gli impone di non scrivere. L'idea che l'amore sia anche sesso, "real love has sex", provoca in Jack uno scatto improvviso di collera omicida contro Harold. Edgar accentua il disagio ricordando suo padre, uomo violento, ubriaco, mai presente, torturatore della sua stessa famiglia, torturatore in particolare all'interno della sua famiglia. Jack soffre di incubi. Ritorna dalla caccia pensando di aver visto 100 caribou, in realtà sembra stia rivivendo la guerra e che abbia immaginato nemici. Gradualmente privi di cibo, ridotti a nutrirsi di ossa, pelli e peli, e costretti a usare costantemente il clistere, sognano caribou che non esistono e infine vivono di allucinazioni. Jack muore, seguito a breve distanza da Harold, Edgar prende il suo diario e lo mette nella stufa e su un foglio scrive "look in stove". E' nel frattempo arrivata la primavera, è cominciato a piovere, ma i tre personaggi non possono più accorgersene.

L'opera si dice basata su un vero diario stampato in appendice, nel quale giorno per giorno il diarista Edgar registra ciò che accade. Inizia il 14 ottobre del 1926 e procede fino al primo giugno 1927. Il racconto è di pura sopravvivenza. I personaggi appaiono diversi: Edgar e Harold hanno accompagnato Jack Hornby nell'esplorazione delle Regioni Artiche. Jack non mostra i tratti repressivi e negativi attribuitigli da Jeffery; appare totalmente dedicato a provvedere alla sopravvivenza del gruppo. Le difficoltà ambientali sono estreme, freddo intenso, neve

costante, isolamento, cibo costituito da rimanenze. I tre sono legati dalla sventura, dal loro coraggio, non ci sono lamenti, la morte sopravviene inevitabile. Non c'è sembra nemmeno il tempo di pensare. Questa durezza a mio parere Jeffery non è riuscito a riprodurre. Jeffery come si è detto introduce tematiche familiari e sociali che non appartengono a questo diario. Sono tematiche che si trovano costantemente nella sua opera - ad esempio in *Clay, Tower, Precipice, Children*. Si tratta dei rapporti tra padri e figli, della difficoltà della comunicazione, si tratta di drammi interiori soprattutto della società alto borghese. *Who Look in Stove* è fortemente connotata dall'incapacità di comunicare. Nell'opera si sottolinea la difficoltà di articolazione verbale dei due giovani (18 anni Edgar e 28 Harold) che non riescono a trovare una loro libertà di espressione e una loro direzione. Jack appare un personaggio sconfitto, rivolto al passato, senza legami. Per quest'inglese il Canada diventa un luogo in cui avventurarsi. Come in altre opere la drammaturgia di Jeffery non si fonda sulla esplicita e razionale articolazione dei conflitti; gioca invece sulla suggestività di quanto viene parzialmente detto e rivelato nei brevi scambi di battute che nel loro nervoso susseguirsi costituiscono un essenziale elemento di ritmo drammatico. Il conflitto più profondo, legato all'incomprensione e alle sensibilità dei personaggi, rimane insondato e quindi insoluto.

Giulio Marra

**Janice Kulyk Keefer, *The Green Library*, Toronto, Harper Collins Publishers Ltd., 1966, pp. 272, Can \$26.00**

*The Green Library*, Janice Kulyk Keefer's third novel, is her first to explore the protagonist's — as well as her own — Ukrainian heritage. At the very heart of this book is the story of Eva, which compels for at least two reasons. First, it masterfully recounts a woman's painful but ultimately affirmative journey of rediscovery and reacquisition of her ancestral past. Then, it courageously depicts for us the intricate representation of Ukrainian history that the protagonist 'inherits' together with her recently-found biological father. Through Eva's inquisitive and uncompromising mind, Kulyk Keefer adeptly searches through history's invisible folds, revealing its many secrets, some edifying, some disturbing. Eva's slippery descent into her personal and collective past, and the tension such a descent generates, are the novel's central obsession, its imaginative powerhouse.

Eva's story, like a vortex, absorbs events and transforms them into a rich verbal texture; some of these events are large, such as World War II, the Cold War, Chernobyl, the collapse



## Canada

of Communism, the disintegration of the Soviet Empire, and Ukrainian Independence. At the centre of this whirlpool of time is the fragile individual, whose destiny is inexorably shaped by the times in which she lives, and by the time she inherits through her own and through other people's memories. And it is this sense of determinism, whatever its source or manifestation, that Eva interrogates, rendering her experience poignantly relevant to each one of us as we try ourselves to make sense of a world that we feel controls us.

One of such determining factors that immediately leaps from Eva's narrative is one often described as 'accident of birth.' The specific time, geography, class or gender, into which one is born determines, as is Eva's case, our essential identity. Eva discovers this halfway through her life when she learns that she is not the person she believed she was, i. e., the person she had been told she was — an ordinary Anglo-Canadian, belonging to a well-to-do family, situated within the dominant culture. Instead, she uncovers her true identity — the illegitimate daughter of a Ukrainian immigrant. Eva must now reinvent herself. When, however, Eva encounters Babi Yar, during her visit to Kiev, the 'accident of birth,' assumes a much more sinister aspect. Here it is not only one's identity that is denied, but one's very humanity. We may all be born under the same stars, as the novel implies, but the conditions under which we live may vastly differ. The story told in *The Green Library*, as it swiftly and securely carries the reader towards Eva's reconstituted consciousness, towards her acceptance of a new reality, is a profound meditation on the nature of such constructions as nationality, history, culture, and, above all, individual identity. It is important to the novel, as well as to the reader, that Eva's acceptance of her Ukrainian heritage is accomplished with wise patience and an open heart — that it is a hard-won acceptance, one that does not happen naturally.

Some of the most extraordinary moments in the novel take place during Eva's visit to the Ukraine when she is learning how to be critical without being dismissive, how to be forthcoming without being patronizing. Her strength is that she never falls into vulgar romanticizing of her 'roots' — she never speaks of 'blood ties.' For Eva, Ukrainian blood in the veins is not enough to feel at home in the Ukraine. She learns, as we do, that ultimately all journeys to self-discovery are perilous, not because we might get lost, but because we might find ourselves.

*The Green Library*, as this wonderful title suggests, is a place of hope. When all the walls come crumbling down, and the cities burn,

and the poets are murdered, the green library will remain and the stories will go on to be read and told. Ultimately, Kulyk Keefer's novel is about the artist's responsibility to both the living and the dead, in helping us remember what has been forgotten.

Branko Gorjup

**Janice Kulyk Keefer, *The Green Library*,** Toronto, Harper Collins Publishers, 1996, pp. 274, Can\$ 26.00

*L'histoire*, non il *récit*, comincia con una fotografia recapitata a mano in una busta a Eva, una donna poco più che quarantenne che vive a Toronto con un figlio, un lavoro, un compagno, e una complessa tessitura di infelicità: "This came for me today" (p.19). Nelle pagine precedenti la narrazione era iniziata con brevi passi preceduti da nomi di città, Kiev e Toronto, e da date, 1941 e 1993. Nelle pagine che seguono la narrazione continua divisa per luoghi e per date, muovendosi nel tempo e nello spazio dal 1933 al 1993, dal Canada, Toronto e Porcupine Creek (lontano dalla città, vicino alla *wilderness*), all'Ucraina, Kiev e Soloveyko (in campagna). Ogni sezione spaziotemporale ha un personaggio soggetto che la vive: talvolta la narrazione procede attraverso un io, talvolta in terza persona, ma senza che il racconto esca da quell'io centrale e sentiente che muta però di volta in volta. Janice Kulyk Keefer adopera molti dei mezzi tecnici dello *stream of consciousness*, modificati dalla sua personale sensibilità e dalle necessità del suo progetto; entra nella mente e nei pensieri di quasi tutti i suoi personaggi, talvolta spiega, riordina motivi e comportamenti, gesti e sensazioni, adottando una posizione, sia pur anomala, di autore onniscente; i passaggi reiterati dal passato al presente determinano la curiosa impressione che il passato sia continuamente all'inseguimento del presente, mentre nel *plot* è Eva ad inseguire il passato. Solo vicino alla fine del libro, e non completamente anche dopo la fine, si può mettere insieme i pezzi di una struttura complicata, tutta composta di frammenti di un'*histoire* della quale molti

angoli e pieghe rimarranno comunque oscuri, nonostante i punti di vista siano stati numerosi, come si è notato, o forse proprio per quello. *The Green Library* è il quarto romanzo di Janice Kulyk Keefer, che è anche autrice di racconti, di poesie (due raccolte, delle quali *White of the Lesser Angels* del 1986 contiene composizioni assimilabili a momenti di *The Green Library*), e un numero considerevole di saggi e volumi di critica letteraria. Studioso oltre che scrittore, Janice Kulyk Keefer ha costruito vicende e personaggi di *The Green Library* fondandoli su dati e situazioni storiche, inventando però un meccanismo di interrelazioni che deve aver richiesto una pianificazione e una attenzione rigorosissima ai numerosissimi elementi e dettagli. Altrettanta attenzione è necessaria per leggere questo romanzo, perché la scrittura narrativa non ha le qualità di visione simultanea delle arti figurative, e a questo deve sopporre lo scrittore. *The Green Library*, però, se richiede un certo lavoro per appropriarsi della visione, ha anche la qualità di rendere l'attenzione una risposta spontanea, di accendere il desiderio di risolvere tutti i misteri che la protagonista, Eva, incontra con l'evoluzione delle vicende.

La fotografia, che Eva estrae da una busta che non contiene altro, è un pezzo ritagliato da una fotografia più grande e mostra una giovane donna che trattiene in un abbraccio un ragazzino riottoso che assomiglia in modo inquietante a suo figlio, entrambi però le sono sconosciuti; sulle spalle della donna si vedono le mani di qualcuno che è restato fuori dal ritaglio: "It's an old photo, but a good one: quality camera, quality paper... Taken in some foreign place... not Canada... In fact the picture is a section of a larger one... For what first appeared to be bows or roses on the woman's shoulders are really a pair of hands" (pp.19-20); "...a boy who could be her own son, with a woman who's a perfect stranger, a woman whose face isn't dead at all, but so alive it would cry out if you tried to tear it" (p.55). Un commento del compagno di Eva, gli zigomi slavi della donna, un album di fotografie di famiglia, portano Eva a un primo viaggio, a Porcupine Creek, dove i suoi genitori avevano vissuto per qualche anno fino alla sua nascita, e portano alle prime scoperte, a un primo racconto, affascinante, ma sempre misterioso. Le vite del passato si rivelano intrecciate alle vite del presente, la storia di Eva è cominciata in Europa, in Ucraina prima della seconda guerra mondiale, ma i modi sono ancora avvolti nel buio, e anche l'intreccio del romanzo si complica. Nonostante il numero notevole di personaggi nella storia Eva resta indiscussa protagonista, e anzi centro di coesione di tutto, forza trainante che procede inarrestabilmente con sovrapposizione di

## Canada

volontà e istinto. Eva è un personaggio molto interessante, immaginato a tutto tondo, esposto dall'infanzia alla maturità con attenzione alla coerenza, alla verosimiglianza anche nei paradossi, creato con una personalità umana di profonda credibilità. Dopo i primi emozionanti sospetti, i dubbi, le paure, la vera e propria ricerca di Eva comincia in biblioteca, con libri di storia sulla seconda guerra mondiale e in particolare sui flussi di migrazione dalla Germania e dall'Europa orientale nel nuovo mondo, e ancora più in particolare sul fenomeno delle *Displaced Persons*. Sono pagine dove Janice Kulyk Keefer riesce a infondere note tipicamente canadesi, più ancora che nelle pagine sul lago o su Balsam Island a Porcupine Creek, paragonabili invece a quelle dedicate alla città di Toronto. Anche la storia del Canada e la storia dell'Europa si intrecciano, Janice Kulyk Keefer non è tenera con nessuno: usando le molte possibilità che le vengono dall'aver deciso una struttura a tessere e a punti di vista, mette in luce ingiustizie, sfruttamenti, persecuzioni da parte della Germania nazista e del totalitarismo sovietico, ma anche le risse civili interne dell'Ucraina, l'antisemitismo di alcuni, la tragedia di Babi Yar, ma anche lo sfruttamento economico da parte del Canada, e delle altre nazioni più ricche e fortunate, di persone che venivano letteralmente importate, con modalità differenti, come mano d'opera a basso costo: "Canada needed domestics in private homes, cleaners in hospitals, workers in textile mills" (p.76), e tagliaboschi in luoghi come Porcupine Creek. E taglialegna e donne delle pulizie, come scopre Eva, possono rivelarsi ben diversi da quel che sembrano, e anche vendicarsi. Nazioni ed esseri umani possono essere parimenti crudeli, la linea narrativa della crudeltà non si interrompe mai in questo romanzo; anche le vittime possono essere assurdamente crudeli, nessuno dei personaggi di *The Green Library* è completamente negativo, nessuno è veramente positivo. Per tutti l'amore sarebbe linfa vitale, ma viene quasi incomprensibilmente continuamente richiesto e continuamente negato: "Hate, love: feelings so formless and unshakable" (p.61). Eva è cresciuta con il desiderio inappagato dell'amore di sua madre: "Her mother has always had secrets; for as long as she can remember, this has been Eva's private definition of a mother: someone who keeps the most important things in her life to herself, locked away from you" (p. 66). Tutti i personaggi sembrano vivere in uno stato trasognato, senza raggiungere il fondo e le radici del proprio vivere, come se si muovessero in una nebbia, nebbia di segreti, con improvvise schiarite che provocano instabilità, o fughe, o rassegnazione a lasciarsi

tormentare da grandi e piccole frustrazioni, subendo e forzando sugli altri terribili egoismi, chiusure, vendette. La linea tematica che percorre tutto il romanzo è proprio quella della famiglia negata, dell'amore familiare negato: le circostanze sono varie ma la sofferenza di legami familiari assenti o infranti, di madri che non amano, di mogli e mariti che non accettano amore, di padri che abbandonano, di figli che rifiutano, di amanti che non amano, si abbatte continua su tutti, a turno vittime e attori di crudeltà.

Raccontare le vicende della ricerca di Eva sarebbe tradire il *plot* un romanzo che appunto ha un *plot* complicato, frammentario, ma affascinante, anticipare le scoperte di Eva nella *library*, elencare le persone che cerca, ritrova, interroga, sarebbe togliere piacere alla lettura. Eva scopre, comunque, di essere per metà ucraina, nipote di una poetessa ucraina dissidente - "It is a great honour for you, this connection with Lesia Levkovich" le viene detto (p.102) - una poetessa uccisa a Kiev nel 1941 con altri artisti pericolosi; per metà, quindi, Eva è della stessa nazionalità della donna delle pulizie che lavorava in casa sua quando era adolescente. Janice Kulyk Keefer è molto brava nel creare attese, nel caricare ogni svolta degli eventi di emozione genuina, nel giustificare un certo numero di coincidenze e vicinanze fortuite, che tuttavia a volte sembrano eccessive. Nell'avanzare del percorso di Eva queste debolezze però si dimenticano, perché l'ex donna delle pulizie, con la sua bella e gelida figlia, e con suo figlio avido di sapere e di studi, persino la madre indifferente e bellissima, la figura paterna, e tutti gli altri che Eva incontra o ricorda, escono dalle pagine estremamente vivi e in rapporto dialettico con Eva e tra loro, così come vive risorgono le figure del passato dai frammenti che l'autore offre al lettore, ma che sono ignoti alla protagonista. Janice Kulyk Keefer oltre che a intrecciare storie complicate e sfasate nel tempo è abile nel costruire personalità distinte e verosimili, così come la sua lingua ricca e duttile evoca e caratterizza i luoghi con nitore e sicurezza. Tra i passi più interessanti del romanzo ci sono proprio quelli di notazioni e riflessioni sulla lingua. Quando Eva rivede dopo anni l'ex donna delle pulizie, più ancora che di trovarla benestante e palesemente un'intellettuale, si meraviglia proprio del valore del linguaggio: "Now Eva registers exactly what has changed this woman language. Not just the shift in accent, but fluency and the simple power that goes with it" (p.94). Questo serve a introdurre il problema della lingua ucraina negata, problema che rappresenta il più generale e rovente problema coloniale e postcoloniale della lingua. La stessa Janice Kulyk Keefer, che scrive un inglese

ricco e raffinato, è di origine ucraina. Ma l'argomento è troppo difficile e controverso per commenti brevi. Nel romanzo la posizione nei confronti della distruzione delle lingue e delle culture nazionali è violenta: "Ten years they had, Eva. Teachers and students, painters and writers, actors and musicians - ten years of building something that had never been allowed before. Their own culture, in their own language. Ten years of children going to school in Ukrainian... even at the universities, courses taught in our own language... Publishing houses, newspapers, journals, theatres... And everything they worked for, those ten years - wiped out... Books were hauled off library shelves, plays banned, theatres closed. Even the museums were ordered to dispose of pottery, embroidery - anything identifiable as Ukrainian" (pp.100-101). Ma Janice Kulyk Keefer non risparmia gli intellettuali, che nella desolazione della storia di una ucraina che era sempre "somebody else's property - a colony" (p.181), "the intellectuals arguing about whether calling the bread by its Russian or Polish or Ukrainian name is more important than dividing it up so that all will get an equal share" (p.182).

Francesca Romana Paci



**Thomas King**, *Medicine River*, Toronto, Viking, 1989, e Toronto, Penguin, (1991) 1995; *Green Grass, Running Water*, Toronto, HarperCollins, (1993) 1994

Dai racconti pubblicati a partire dalla metà degli anni '80 e in parte ripresi nella raccolta *One Good Story, That One* (Toronto, HarperCollins, 1993), via *Medicine River* e fino alla sua più recente prova narrativa di ampio respiro, Thomas King — indiano Cherokee con ascendenze greche e tedesche nato nel 1943, scrittore e docente universitario — si è andato affermando come autore di notevole levatura, capace di far convivere e amalgamare tradizioni affatto diverse tra loro, e di trasformarle in efficacissimi strumenti di rappresentazione e di lettura di una particolare realtà. In King, la tradizione orale mitico-favolistica dei nativi nord-americani — di cui lo scrittore riprende ritmi e modalità — si innesta infatti su quella letteraria à la Mark Twain, e immette in una scrittura realistica, intrisa di un umorismo a tratti amaro e dissacratorio, figure mitiche come Coyote, *culture hero* e protagonista delle leggende di molte tribù pellirosse.

Il risultato è un quadro affascinante, oggettivamente 'autentico' e al contempo rivoluzionario e divertente, degli indiani alle prese con le nuove realtà del mondo 'civile'; un quadro che invita a riflettere senza pregiudizi né falsi pietismi sulla condizione dei nativi nel Canada contemporaneo, mentre al contempo regala nuova linfa vitale e dignità letteraria a una tradizione narrativa secolare, ma troppo spesso liquidata come primitiva o come manifestazione collaterale di usi e costumi 'folcloristici'.

Delle due opere indicate, è *Medicine River* (vincitore del PEN Oakland/Josephine Miles Award e del Writers' Guild of Alberta Award) quella in cui l'influsso del romanzo realista è presente in modo più massiccio e uniforme (anche se non esclusivo). Qui, il ritorno del protagonista per partecipare ai funerali della madre dà l'avvio a un racconto in cui i suoi ricordi e la sua storia personale si intrecciano e si sovrappongono alle vicende degli altri abitanti della "unpretentious community of buildings banked low against the weather that slid off the eastern face of the Rockies" situata ai margini della riserva, in cui vive la sua famiglia e dalla quale anni prima si era egli stesso allontanato. Ed è da questa continua altalena di presente e passato che emerge a poco a poco una straordinaria galleria di personaggi, tratteggiata dall'autore anche attraverso dialoghi eccezionalmente fluidi, vivaci e 'naturali', capaci di gettar luce sul carattere degli interlocutori anche in barba alle più elementari regole sintattiche e grammaticali.

Spicca tra tutti Harlen Bigbear, sorta di buon samaritano un po' invadente e pasticciatore, caratterizzato da uno "strong sense of survival, not just for himself but for other people as well", e dalla tendenza ad assumere su di sé parte del fardello altrui, salvo poi tentare di ripartirlo più equamente, nella convinzione che "if you pass misery around and get everyone to take a piece [...] you won't throw up from the taste of too much grief". Ma in realtà, è a ciascuno dei personaggi che King regala, per il tramite del suo protagonista-narratore — un meticcio "master of understated, deadpan humour" (*Books in Canada*), che proprio a *Medicine River* ritroverà infine il senso dell'esistenza —, uno sprazzo di vita, facendone figure a tutto tondo ben lontane dai consueti clichés dell'indiano-eroico/feroce-guerriero o dell'indiano-vittima-di-una-civiltà-che-lo-rifiuta.

Il mitico Coyote, che in *Medicine River* appare solo nel racconto dell'anziano *storyteller* Lionel James, acquista immediata evidenza e centralità nella raccolta *One Good Story, That One* — che, sul n. 1 de *Il Tolomeo*, B. Gorjup definisce "exquisitely crafted, authentically grounded and very funny" — e più ancora nel romanzo *Green Grass, Running Water* (finalista del Governor General's Award), in cui le storie dei singoli personaggi si inscrivono tutte nel suo segno. E va da sé che il Coyote qui evocato e raffigurato è quello delle leggende indiane: *trickster* beffato, creatore confusionario e malaccorto di un mondo affascinante e caotico che a ogni momento necessita di "to be fixed", e — come nota P. Radin in *The Trickster*, New York, Schocken Books, 1972 — "at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself". In altri termini, un Coyote ben diverso dall'entità volutamente negativa e malefica in cui lo ha trasformato la 'rilettura' dei miti indiani originali operata dai coloni (e in certa misura dagli scrittori) bianchi.

Dimensione mitica e attenzione al dettaglio concreto, sogno e realtà, commedia e tragedia, ritmi e cadenze degli *storytellers* nativi e un *plot* intrigante come un giallo e in apparenza costruito nella tradizione del miglior romanzo 'realistico', diventano così gli elementi portanti di *Green Grass, Running Water*, ambientato nella cittadina di Blossom, ai margini della riserva degli indiani Blackfoot. Qui, donne forti e decise e uomini caparbi e sfortunati mettono in atto ciascuno la propria personale ricerca di un *middle ground* tra la tradizione nativo-americana, radicata nel loro stesso patrimonio genetico, e la realtà contemporanea in cui si trovano a vivere. E proprio questa ricerca porterà Lionel Red Dog (che a quarant'anni vende ancora televisori e altri

marchingegni con indosso una ridicola 'divisa' dorata), Eli Stand Alone (professore universitario in pensione che si installa nella casa di tronchi costruita da sua madre, ostacolando i lucrosi progetti di una società immobiliare), Alberta Frank (donna emancipata e docente universitaria che vuole un figlio, ma non le complicazioni e i vincoli di un matrimonio), e gli altri personaggi, a prender parte alla tradizionale "Sun Dance". Ma a Blossom si recano anche Coyote e i suoi misteriosi compagni — quattro indiani vecchi (forse) di secoli, dagli allusivi nomi di Lone Ranger, Robinson Crusoe, Ishmael e Hawkeye —, sicché il loro viaggio di avvicinamento alla riserva e le loro magiche storie scandiscono e accompagnano gli eventi che si svolgono sul piano realistico del romanzo, facendo loro da ironico contrappunto.

Come già in alcuni racconti di *One Good Story, That One*, non a caso, le storie narrate da Coyote e dai suoi compagni riprendono, "contaminandoli", miti indiani originali e miti e credenze (anche religiose) dell'uomo bianco. Il risultato è una straordinaria e paradossale rivisitazione dei secondi attraverso l'ottica dei primi, sicché il racconto della Genesi e la cacciata di Adamo ed Eva, il miracolo di Cristo che cammina sulle acque, la storia di Noé e del Diluvio Universale, ma anche miti 'moderni' come quelli di Moby Dick e di Robinson Crusoe, o il mito della 'frontiera' (qui introdotto nella versione *western à la John Wayne*), e altri ancora, vengono minati e ribaltati, insinuando più di qualche dubbio sulle presunte 'doti' e prerogative dei bianchi — "Whites are patient. Whites are spiritual. Whites are cognitive. Whites are philosophical. Whites are sophisticated. Whites are sensitive" — e in definitiva sul fatto che "Whites are superior, and Indians are inferior".

Nel romanzo, bianchi e indiani, protagonisti e interpreti del mito e uomini e donne in carne e ossa, sono infatti tutti in qualche modo figli di Coyote, e la risata irridente del *trickster* che fa da sottofondo alle singole storie — realistiche e non — è l'elemento unificante di quest'opera in cui i diversi livelli e tempi narrativi, voci narranti, storie e frammenti di storie sono continuamente sovrapposti e mescolati dall'autore con mano sicura ed eccezionalmente felice.

Thomas King è stato per dieci anni docente di "Native Studies" presso l'università di Lethbridge, nell'Alberta. Ha poi insegnato "American Indian Studies" all'università del Minnesota, Minneapolis, e "English Literature" all'università di Guelph, nell'Ontario. Attiva la sua collaborazione con i media, in particolare radio e televisione, per le quali ha curato l'adattamento di numerosi suoi racconti e sta scrivendo la sceneggiatura di due

## Canada

film basati sui suoi romanzi. Nel 1993-94 è stato story editor di "The Four Directions", una serie televisiva della CBC-TV incentrata sui nativi, e sempre la CBC-TV ha di recente trasmesso una riduzione cinematografica di *Medicine River*. King è inoltre editor di *All My Relations: An Anthology of Short Fiction by Native Writers in Canada*, e co-editor della raccolta di saggi critici *The Native in Literature: Canadian and Comparative Perspectives*.

Gemma Persico

**Micheline La France, *Le visage d'Antoine Rivière***, Montréal, l'Hexagone, 1994, pp. 199

Qui est Antoine Rivière? Le roman de Micheline La France naît de cette simple question à laquelle le narrateur Marc Léger, qu'une grande amitié lie au protagoniste, tente de donner une réponse. Il s'agirait donc d'un roman à énigme dans la meilleure tradition du genre et la première partie atteste en effet par son titre la présence d'une "énigme". Le lecteur ne se trouve pourtant pas d'emblée face à un texte tendu vers la résolution d'un mystère. Il y a bien sûr de quoi s'interroger sur les étrangetés relevées par le narrateur dans la vie et dans la personnalité d'Antoine Rivière mais l'évocation des souvenirs se fait en douceur et Marc Léger parle autant de lui-même que de son ami surtout pour montrer à quel point ils sont différents et unis malgré leurs différences. Sur ces différences, le narrateur n'est pas avare d'appréciations et les exclamations, les remarques exprimées au style direct, dans une langue souvent familière et immédiate, animent le récit et lui donnent ce ton mi-attendri, mi-enjoué qui fait son charme.

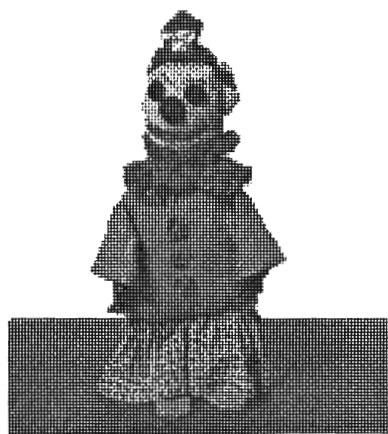
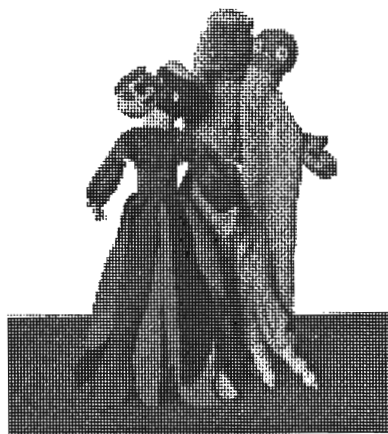
Il faut attendre la deuxième partie pour que se produise l'événement qui fait véritablement avancer l'action. Mais encore une fois, malgré le titre, "L'enquête", la narration ne bascule pas tout de suite dans le policier, elle s'attarde plutôt à une sorte d'épilogue de la première partie où l'enfant Philippe Rivière semble concentrer en lui les motifs de curiosité précédemment disséminés dans l'histoire de son père. Ce n'est qu'après cette entrée en matière qu'est mis en place le scénario conventionnel de référence: l'avocat Antoine Rivière est appelé à défendre un client accusé de meurtre, et dans ce but il utilise les services de son ami détective, Marc Léger. L'affaire se caractérise dès le début par des aspects inquiétants impliquant personnellement les personnages en présence; résolue sur le plan pénal, elle se révèle toutefois lourde de conséquences sur le plan humain: une affaire en cache une autre et non des moindres dans la mesure où l'affaire cachée remet profondément en cause l'identité du protagoniste, ceux qui gravitent autour de lui et la signification de leur existence.

Rétrospectivement le lecteur éprouve la sensation que pendant plus de la moitié du livre il a été préparé, de façon trompeuse parce que rassurante, au véritable noeud de l'intrigue. Le bric à brac traditionnel du roman policier a bien peu de place ici: à peine ouverte, l'enquête policière en soi est vite refermée et liquidée en quelques pages et il y a là un premier mécanisme de déviation par rapport à la typologie habituelle. Les indices dispersés innocemment pendant toute la phase

préparatoire sont maintenant accumulés puis interprétés à un rythme soutenu alimentant une tension dramatique dont le suspense et la surprise sont les ingrédients principaux. L'ami détective, privé de son rôle officiel, en est réduit à celui de romancier, témoin impuissant des faits, et l'ensemble s'achemine vers la vérité qui seule intéressait Antoine Rivière, de son propre aveu, dès sa rencontre avec Marc Léger. Les modalités et l'objectif sont donc effectivement empruntés au roman à énigme mais la résolution de l'énigme ne constitue pas un arrêt, les commentaires dont l'ami romancier a tissé la narration conduisent tout naturellement à l'ouverture finale, toute en questions, qui charge le texte d'un sens "autre" allant bien au-delà des codifications du genre. Cette deuxième déviation est sans doute la plus importante car Micheline La France a utilisé le policier comme une structure narrative malléable et susceptible d'être pliée à ses intentions scripturales. Du XIX<sup>ème</sup> siècle à nos jours la fascination exercée par l'énigme policière est telle que l'opération ne représente certes pas une expérience isolée, elle prend "des formes historiquement différentes"<sup>1</sup> mais rarement elle a été effectuée, comme ici, avec un équilibre ne sacrifiant ni le plaisir du texte ni la gravité de l'interrogation: "Qui suis-je? Ya-t-il sous mon visage un autre moi-même prêt à bondir et à me réduire en miettes?" L'enquête se transforme en une "quête" de soi qu'elle métaphorise, atteignant ainsi chacun de nous.

<sup>1</sup> Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964, p.185.

Christiane Dollo Gaggiato





## Canada

Sky Lee, *Disappearing Moon Cafe*, Douglas & McIntyre, Vancouver-Toronto, (1990) 1991. Wayson Choy, *The Jade Peony*, Douglas & McIntyre, Vancouver Toronto, 1995

L'esperienza dell'essere cinesi in una terra profondamente diversa da quella nella quale affondano le proprie radici familiari e culturali, e la difficile lotta per la conquista di una precisa identità personale da parte di quelle nuove generazioni di cino-canadesi sottoposte alle spinte e ai richiami di tradizioni drammaticamente contrapposte, sono alla base della prima prova narrativa di ampio respiro di due autori per altri versi assai dissimili: Sky Lee e Wayson Choy. Entrambi esponenti di quell'ampia schiera di *ethnic writers* che stanno apportando nuova e più ricca linfa vitale al romanzo canadese contemporaneo, Lee e Choy fondano infatti la loro scrittura su un comune *background* storico-sociale, nonché geografico e culturale — quello della Chinatown di Vancouver, la più antica e importante del Canada — salvo però scegliere di affrontare realtà in buona misura coincidenti con modalità e intenti affatto diversi. Il risultato è un racconto dalla struttura complessa e dal ritmo serrato, denso di intrighi e di passioni, ma anche di ironia, e che non disdegna neppure i toni cupi del romanzo *noir* e della *revenge tragedy*, o quelli avvincenti del *detective novel*, nel caso di Sky Lee. Al contrario, Wayson Choy ci regala un'opera dall'architettura meno ambiziosa, concentrata in un arco cronologico assai più ristretto e su un più limitato numero di personaggi, ma nondimeno un'opera dai toni intensamente lirici, capace di ricreare con sapiente realismo e con un tocco di magia una comunità che i pregiudizi razziali vorrebbero composta di "not full-fledged human beings", nonché l'infanzia e la giovinezza dei membri più giovani di una famiglia cinese alle prese con la difficoltà di crescere senza essere "neither this nor that", né del tutto cinesi né realmente canadesi.

Nel *background* di entrambi i romanzi, si staglia la lunga storia di sopraffazioni, emarginazione e pregiudizio degli immigrati cinesi in Canada. Una storia che ha visto, tra l'altro, il mancato rispetto dell'impegno della CP Rail di pagare il viaggio di ritorno in patria ai propri operai cinesi una volta ultimata la costruzione della ferrovia. E ancora, una storia che ha spesso segnato in modo ancor più indelebile il destino delle donne immigrate, assoggettate a una sorta di patriarcato geograficamente trasposto anch'esso all'interno della loro stessa comunità. Ma con una significativa differenza, che se in *Disappearing Moon Cafe* la saga familiare dei Wong ha inizio nel 1892, a poco più di trent'anni dall'arrivo nella British Columbia della prima

immigrata cinese (1860) e dalla nascita del primo bambino cinese nella nuova patria (1861), in *The Jade Peony* la maggiore distanza, cronologica ed emozionale, da quel periodo tragico, ne smussa l'impatto immediato e ne ammantava il ricordo di una dimensione mitica, riservando piuttosto all'Immigration Act del 1923 (abrogato solo nel 1947), e al conseguente blocco del flusso migratorio proveniente dalla Cina, il ruolo di cartina di tornasole dell'ostilità del potere e della società *wasp* nei confronti della comunità cinese.

La saga familiare di *Disappearing Moon Cafe* — vincitore del City of Vancouver Award per il 1990 — si apre, come già detto, nel 1892, e abbraccia con continui balzi temporali un arco di oltre un secolo (l'ultimo frammento narrativo in ordine di tempo porta la data del 1896), intrecciando senza posa le storie personali, e i racconti omodiegetici, dei membri di quattro generazioni della famiglia Wong. A dare il via alla narrazione è un prologo dai toni mitici e fiabeschi, e al contempo delicatamente ironici, in cui si racconta di come il giovane Wong Gwei Chang, destinato a divenire il potente e rispettato patriarca della famiglia Wong e il membro più influente della comunità cinese di Vancouver, si innamori della bella indiana Kelora Chen — figlia a sua volta di una nativa e di un cinese — e, con il suo aiuto, riesca a portare a termine la straordinaria impresa affidatagli dalla Tang's People Benevolent Association: recuperare le ossa delle centinaia di compatrioti morti molti anni prima durante i lavori della CP Rail e riportarli a Victoria, da dove saranno rispediti in patria per ricevere le onoranze funebri.

Quindi, con il capitolo 1, "Waiting for Enlightenment", la narrazione si proietta nel presente (1986), con Kae Ying Woo, pronipote di Gwei Chang e scrittrice, alle prese con la difficoltà di accudire al figlio appena nato, e più ancora di ricostruire la propria 'storia familiare'. Il racconto, o meglio 'i' racconti che seguono, intersecandosi e narrando ciascuno un frammento di verità, disvelano per l'appunto la complessa trama di questi rapporti familiari, portando gradualmente alla luce la rete di inganni e di tradimenti, di relazioni incestuose o presunte tali, di odi e di sopraffazioni, e financo un suicidio sempre negato, che 'discendono' in fondo dal primo tradimento: quello perpetrato da Gwei Chang quando rinnega il proprio amore per la mezzosangue Kelora e la abbandona insieme al figlioletto Ting An per una moglie e una famiglia 'cinesi'. In seguito Gwei Chang chiederà accanto a sé Ting An, ammettendolo, secondo l'uso cinese, nella grande famiglia 'allargata' dei Wong; ma solo poco prima di

morire gli rivelerà di essere suo padre, e anche questa verità a lungo taciuta peserà inesorabile sul destino dei Wong.

Più ancora che sulle figure maschili — il patriarca e i suoi due figli: Ting An e Choy Fuk, quest'ultimo suo erede legittimo e scialba controfigura di uomo — il fuoco narrativo si concentra tuttavia sulle donne: figure tragiche e terribili come la matriarca Mui Lan, che trasforma la sua brama d'amore in frenesia di controllo e di potere; o come la nuora Fong Mei, che nel ritrovato orgoglio di una maternità frutto della passione e dell'inganno trova la forza per opporsi all'odiata Mui Lan. O ancora come la giovane Suzie, sorta di vittima sacrificale per colpe non sue, o come sua sorella Beatrice — madre di Kae — che nell'amore per Suzie trova il coraggio di sottrarsi alle imposizioni di Fong Mei. Significativamente, di generazione in generazione, le donne della famiglia Wong si trovano a confrontarsi con gli stessi problemi. Ciascuna li affronta però a proprio modo, evolvendosi sempre un pochino di più, fino a Kae, la scrittrice che reclama il potere del linguaggio "in its simple truth" contro il potere del silenzio come mezzo per mantenere "strict control against the more disturbing aspects in our human nature". Quella Kae consapevole che il linguaggio "can be manipulated beyond our control, towards misunderstanding", e che tuttavia si interroga sui molti possibili "ways... to tell stories" e 'gioca' con la tragedia familiare che le è appena stata rivelata inventando per essa nuovi 'scenari' e trasformandola nello *script* di una immaginaria tavola rotonda televisiva sull'amore con protagoniste le donne della sua famiglia.

Alla ricerca di "authenticity" — "All my life I saw double. All I ever wanted was authenticity; meanwhile, the people around me wore two-faced masks, and they played their lifelong roles to artistic perfection", dice Kae — fa così da contrappunto nel romanzo la consapevolezza delle possibilità manipolatorie del linguaggio, sicché sugli stessi frammenti di 'verità' offerti dai singoli personaggi aleggia l'ombra del dubbio: nessuno è completo, né oggettivamente affidabile. Come dice Gwei Chang a proposito delle "strange, elusive stories" raccontate da Old Man Chen: "who knows which ones were true and which ones were fragments of his [her] own fantasy?" Financo la ricostruzione della 'storia' delle due implacabili matriarche, Mui Lan e Fong Mei, è forse frutto di una mistificazione. "Perhaps... they were ungrounded women, living with displaced Chinamen, and everyone trapped by circumstances", ammette Beatrice Wong. Cionondimeno, ella sceglie "to romanticize them as a lineage of women with passion and fierceness in their veins", facendo

## Canada

del *romance* il mezzo per nobilitarne la storia, e accettarne la lezione: "In each of their woman-hating worlds, each did what she could. If there is a simple truth beneath their survival stories, then it must be that women's lives, being what they are, are linked together."

Al complesso disegno di *Disappearing Moon Cafe*, che — come sottolinea Bennett Lee, nell'introduzione a B. Lee and J. Wong-Chu eds., *Many-Mouthed Birds: Contemporary Writing by Chinese Canadians*, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1992 — "reinvent[s] the past as domestic melodrama, borrowing elements from the Chinese popular oral tradition and weaving in incidents from local history to tell a story of the Wong family which is part soap opera, part Cantonese opera and wholly Chinese Canadian", si contrappone in *The Jade Peony* un racconto dalla struttura più semplice e dai toni non di rado intensamente lirici, che rievoca la vita della Chinatown di Vancouver — la Hahmsui-fauh, o Salt Water City, dei cinesi — attraverso le esperienze e le prospettive, diverse e complementari, di tre fratelli.

A "Jook-Liang, Only Sister", "Jung-Sum, Second Brother" e "Sek-Lung, Third Brother" sono infatti affidate le tre parti in cui il romanzo è suddiviso, in ciascuna delle quali il narratore (o narratrice) omodiegetico rievoca retrospettivamente usi e credenze, eventi e sensazioni, nonché modi diversi di essere cinesi in Canada negli anni bui dell'Immigration Act e della Depressione e quando l'incombere della guerra mondiale acuisce sospetti e pregiudizi contro la comunità cinese, mettendone in pericolo la stessa sopravvivenza.

Anche qui, la figura di una matriarca, o Poh-Poh, domina la scena; e anche qui una giovane donna povera e ignorante fatta giungere appositamente dalla Cina per far da sposa al figlio della matriarca, è assoggettata al suo potere. Ma qui il potere della matriarca e la sua autorevolezza in seno alla famiglia e alla comunità sono fondati sulla sua conoscenza delle antiche usanze; e la giovane, che con la sua silenziosa dolcezza si conquista l'affetto di suocera e marito, diviene ben presto "more a stepdaughter than a house servant" per l'una, e "more a wife than a concubine" per l'altro. Sicché, a regolare i rapporti all'interno della famiglia è nel romanzo di Choy l'amore, non l'odio o il risentimento; e la matriarca è piuttosto una sorta di 'burbera benefica', che, a dispetto del crudele trattamento subito da lei stessa bambina nella sua amata Cina, sovrintende con affetto alla vita della propria famiglia: il figlio e la sua seconda moglie, i piccoli Juk-Liang e Sek-Jung, ma anche Kiam, nato dal primo matrimonio del figlio, e l'orfano

Jung-Sum, adottato dopo l'assassinio della madre.

I racconti dei tre fratelli si dipanano così rievocando una quotidianità punteggiata di piccole cose: l'eccitazione per l'abitino di taffetà e le scarpette con i fiocchi creati dalle agili dita della matriarca per Juk-Liang; la perplessità di Jung-sum per il dono di una giacca ancora troppo grande per lui; le mille piccole attenzioni che circondano il malaticcio Sek-Jung; le storie e i detti cinesi che Poh-Poh sfodera a ogni occasione. Una quotidianità in cui i grandi eventi di quegli anni bui parrebbero non avere diritto di cittadinanza, e che pure li riflette nello stesso percorso di crescita dei tre narratori, che di quegli eventi subiscono indirettamente le conseguenze, pur senza comprenderne la natura o la portata. Così accade, ad esempio, per il Chinese Exclusion Act, causa immediata del rimpatrio forzato del più grande amico di Juk-Liang e dei sotterfugi con i quali l'intera comunità tenta di sottrarsi ai controlli dei funzionari dell'Immigrazione; e persino per la guerra, di cui Sek-Lung avverte l'eco prima nel dolore della madre per la morte dell'amica Suling, e poi nei giochi di guerra dei ragazzi del quartiere. Una quotidianità, infine, rievocata con toni realistici, ma spesso anche autenticamente lirici e/o fiabeschi, come nel racconto della "Only Sister", in cui rivive tutta la magia dello straordinario rapporto della piccola con Wong Bak — Old Wong —, il vecchio dal viso di scimmia che ella 'riconosce' immediatamente come il "Monkey King of Poh-Poh's stories, disguised as an old man bent over two canes", eleggendolo senza timore a suo amico del cuore.

Significativamente, si tratta però di una quotidianità tutt'altro che immune dal veleno del pregiudizio razziale, sicché *The Jade Peony* è anche e soprattutto un romanzo sul dramma di tutti "those of us recently born in Canada, born 'neither this nor that', neither Chinese nor Canadian, born without understanding the boundaries, born *mo no* — no brain", come dicono gli adulti di Chinatown; e dunque, sulla difficoltà di crescere e di costruirsi una precisa identità personale in una realtà dominata dallo scontro tra modelli culturali antitetici e in cui il desiderio di integrazione si scontra con la logica del rifiuto. Un problema, questo, che ciascuno dei giovani narratori sperimenta e racconta a suo modo, ma che trova più consapevole e articolata espressione nel racconto di Sek-Lung, dove si evidenzia la sua lotta per 'to belong' a quel Canada che sente come la sua patria, e insieme l'accettazione dell'eredità dell'amata Poh-Poh: le sue storie e la *jade peony* simbolo del legame con la Cina.

Sky Lee è nata a Port Alberni, Vancouver Island, nella British Columbia. Membro dell'Asian Canadian Writers Workshop, è artista figurativa (ha conseguito un B.A. in Fine Arts all'università della British Columbia) e scrittrice dichiaratamente femminista. Ha al suo attivo numerosi racconti, pubblicati nell'antologia *Vancouver Short Stories*, e su alcuni periodici. Ha anche illustrato un libro per bambini: *Teach Me How To Fly, Skyfighter*, e recentemente ha pubblicato la raccolta di racconti *Bellydancer* (Press Gang, 1995) in cui il fuoco narrativo si sposta, per dirla con uno dei suoi personaggi, "from Chinatown to Commercial Drive, or 'from race to gender'" e abbraccia un universo femminile eclettico e straordinario, popolato di donne bianche, nere, indiane, messicane, giapponesi, cinesi e financo da un alieno.

Wayson Choy è nato nel 1939 a Vancouver, dove ha vissuto gran parte dell'infanzia e della fanciullezza presso le numerose famiglie di parenti e amici ai quali i genitori erano costretti ad affidarlo. Attualmente vive a Toronto, dove insegna inglese allo Humber College. Oltre a questo primo romanzo, vincitore del "Trillium Book Award", ha al suo attivo anche alcuni racconti inseriti in diverse raccolte antologiche.

Gemma Persico



**Bryden MacDonald, *Whale Riding Weather*, 1994, *The Weekend Healer*, 1995, Talonbooks**

*Whale Riding Weather* è un drama incentrato su tre personaggi, Lyle, Auto e Jude. Si tratta di omosessuali che, esaminando i rapporti che li legano, ripercorrono la vita passata e così facendo rivivono il dolore delle esperienze subite. Il testo presenta passi certamente efficaci, e un notevole sforzo linguistico nel rendere la diversità e l'estraneità. Si sofferma su coscienze che appaiono nude, rivelando egoismi e passioni a cuore aperto, sensi di colpa e una componente masochistica. Il testo fatica in questo senso a reggere fino alla fine, soprattutto perché spesso si proietta in speculazioni poco comprensibili e anche perché la tecnica dei silenzi, delle ripetizioni, dei vuoti è cosa che il lettore e lo spettatore conoscono già. Si avverte la sensazione di percorrere una strada già percorsa, senza che si forniscano veramente le motivazioni per farlo. Il teatro di Beckett trovava ben più motivata radice ideologica e umana.

*The Weekend Healer* è un'opera invece che, come molte altre nel teatro canadese, si incentra su angoscianti situazioni domestiche al centro delle quali sta una negativa figura paterna in questo caso fisicamente assente e tuttavia condizionante la vita dei tre personaggi, il giovane Curtis, la madre Lindalou e la nonna Betina. Lindalou ha alle sue spalle esperienze atroci. Ha subito violenza da parte del padre, a cui sin dall'inizio larvamente si accenna; si è ritrovata madre a 15 anni e successivamente la sua storia registra ancora violenze, questa volta da parte del marito. Il giovane Curtis, privo di modelli paterni, è disorientato: da un lato è legato a sua madre e dall'altro è preso da un adolescenziale desiderio di libertà e di fuga. Accanto a madre e figlio sta la figura di Betina, madre di Lindalou e nonna di Curtis. Disprezza la figlia forse perché ha dovuto essere complice delle violenze del marito. L'impressione è quella di una situazione stereotipata, non ci sono novità, né dal punto di vista della caratterizzazione né da quello della tecnica drammatica. La situazione ad un certo punto si chiarisce quando dopo la fuga di Curtis madre e figlia si confrontano. In una serie di brevi scene Lindalou mostra di perdere ogni freno inibitorio e gradualmente madre e figlia si trovano nella situazione di parlare della violenza che Lindalou subiva dal padre. Ma anche questo è alquanto ovvio. Alla fine la situazione trova una sorta di riappacificazione, quando Curtis malconco ed esausto riappare a casa. La ricerca di eventi sensazionali, la rappresentazione di violenze, a cui non segue un approfondimento psicologico, lasciano

alquanto insoddisfatti. Ho l'impressione che questo filone del teatro canadese che richiama la matrice calvinista nella figura paterna e la distorsione dei rapporti familiari non offra più particolari novità.

Giulio Marra

**Alberto Manguel, *A History of Reading*, London, Harper Collins, 1996, pp.171.**

Non è un caso forse che proprio in questo scorcio di fine secolo quando sembra che al testo scritto di sostituiscano le meraviglie tecniche dei CD Rom, delle possibilità aperte da Internet di avere accesso ad informazioni sepolte in remote biblioteche, si sia sentito il bisogno di scrivere una storia della lettura. L'autore è Alberto Manguel, brillante critico, scrittore, poliglotta canadese il cui *background* culturale straordinariamente ricco gli permette di muoversi a suo agio nel mondo multiforme dei libri e dei lettori, elemento portante della nostra civiltà. Come ci si sarebbe aspettati il testo che abbiamo davanti è infatti una miniera di notizie e un vivacissimo *excursus* su vari aspetti della lettura dal mondo classico alla contemporaneità, diviso in vari capitoletti, molto indovinati, a seconda degli argomenti o dei punti di vista trattati. Pur essendo molto ben documentato, grazie anche alla formidabile erudizione dell'autore, rimane un volume di gradevole lettura, sia perché spazia con naturalezza in epoche e paesi diversi sia perché è molto personale, il frutto di chi chiaramente ama la lettura di un amore viscerale, una passione che molti di noi condividono. Non si tratta quindi di una storia sistematica, ma piuttosto di un mettere in luce vari aspetti di questa nobile occupazione, legata a chi scrive ma anche a chi legge perché come si chiede Diderot in *Jacque le fataliste*: "Ma chi sarà il padrone? Lo scrittore o il lettore?"

Oggi a noi sembra naturale leggere silenziosamente, da soli, possibilmente in un luogo tranquillo; ma questa non era l'abitudine in passato, né nell'età classica quando i testi erano scritti su rotoli senza punteggiatura, né nel Medioevo quando i libri erano cari e pochi sapevano leggere. Delizioso è il capitolo su come si imparava a decifrare la parola scritta, un procedimento che l'autore paragona a un atto di iniziazione, a un rituale che conduce da una situazione di dipendenza assoluta a una

prima possibilità di comunicare al di là dell'immediato ambito familiare, oltre ai confini limitanti di tempo e di spazio. Mentre è facile ricordare le tante raffigurazioni pittoriche di Sant'Anna che insegna a leggere alla Madonna bambina o della Vergine con un libro e Gesù sulle ginocchia, giunge come una sorpresa leggere il rituale ebraico medievale quando il bambino, per la festa di Shavuot, veniva accostato per la prima volta all'alfabeto e a un passaggio delle Sacre Scritture; il maestro le leggeva, facendole ripetere all'allievo. Successivamente sulla tavoletta veniva spalmato del miele che il bambino leccava associando in tal modo una particolare dolcezza alle lettere. Come è interessante il discorso sul ruolo della memoria, esercizio fondamentale nei tempi passati e ora considerato inutile. Senza ricorrere a esperienze drammatiche come quella citata da Manguel a proposito del padre del suo professore rinchiuso dai nazisti a Sachsenhausen che conoscendo a memoria molti classici si era offerto come biblioteca vivente ai compagni di sventura o alla moglie di Mandelstam che per conservare le poesie del marito, le aveva imparate a mente, non fidandosi dei testi scritti che avrebbero potuto facilmente essere presi e distrutti, credo sarebbe opportuno ritornare a questa disciplina, per crearci una sorta di biblioteca personale dei pensieri e dei versi favoriti, ricomponendo così un testo, un *collage*, un'antologia di ciò che ci è più caro, secondo la nostra volontà, aspirazione o desiderio. Sotteso a queste divagazioni sul tema, così personali e così deliziosamente accattivanti c'è la domesticità dell'autore con la pagina scritta, dalle tavolette mesopotamiche in terracotta ricoperte dalla scrittura cuneiforme, ai rotoli del mondo classico, ai codici in pergamena più o meno splendidamente illustrati fino alla rivoluzionaria invenzione della stampa. Tante sono le forme del libro, tanti sono i lettori e i modi accostarsi al testo scritto. L'approccio personale, spesso autobiografico è il filorosso che tiene unita questa vasta massa di materiale che sebbene fondamentalmente basato nella tradizione occidentale non trascura gli apporti del mondo islamico e di quelli dell'Estremo Oriente esemplificati dall'opera di due donne, due dame di corte giapponesi, che scrissero due grandi libri *Il racconto di Genji* e *il Libro del cuscino di Sei Shonagon*. Il riferimento alla letteratura femminile induce Manguel a sottolineare la divisione anche nei libri fra gruppi diversi di lettori, la letteratura 'seria' pensata per l'ambito maschile, quella più leggera, il romanzo soprattutto, per quello femminile secondo una prassi che risaliva all'antica Grecia. Come si è detto il rapporto dell'autore con i libri è intensissimo, quasi

## Canada

AAVV *Miscellanées en Honeur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, pp.432

carnale, perché effettivamente i libri ci accompagnano nella nostra vita, contribuiscono a creare quello che Manguel chiama un inventario del proprio passato, con la data del dono o dell'acquisto in prima pagina, un biglietto di tram o una cartolina illustrata come segnalibro che ci riportano a tempi e ad emozioni lontane, a persone scomparse nel tempo. Le biblioteche, è vero, sono utilissime ma ben più fondamentale è la biblioteca di casa con i libri che hanno segnato la nostra vita soprattutto quando con l'età la memoria diminuisce, e diviene sempre più importante conservare "this repository of what I've read, this collection of textures and voices and scents. (p.238)

A molti il volume potrà apparire poco organico, troppo basato sugli aneddoti, sulle digressioni e sui ricordi personali; ma a mio parere è proprio questa sua scioltezza e apparente casualità a renderlo gradevole, come storia non solo della lettura ma dei lettori, a cominciare da Manguel stesso, delle loro scelte, delle loro passioni e idiosincrasie, ma sempre del loro amore profondo per i libri. Non è un caso infatti che in ogni tempo e in ogni paese i roghi di materiale scritto siano stati popolari con i tiranni tutti impegnati a distruggere il passato e la sua memoria storica per creare un 'loro' mondo nuovo, solitamente distopico. Molto opportuno infatti nel ricco materiale illustrativo che accompagna il testo è stato inserire la bellissima ed emblematica fotografia di una libreria di Londra semidistrutta dalle bombe in cui tre signori dall'aspetto borghese nel mezzo della desolazione generale leggono o osservano gli scaffali ancora intatti.

They are not turning their backs on the war, or ignoring the destruction. They are not choosing the books over life outside. They are trying to persist against the obvious odds; they are asserting a common right to ask; they are attempting to find once again - among the ruins, in the astonished recognition that reading sometimes grants - an understanding. (p.306)

Quale commento migliore al significato che la lettura può avere ancora oggi per noi?

Alberta Fabris Grube

Queste "choses mêlées", come i curatori del libro, Benoît Melançon e Pierre Popovic le hanno chiamate, danno l'immagine di quest'opera fatta di "cadeaux": testi scritti non su Gilles Marcotte, ma per Gilles Marcotte che si ritira dall'insegnamento universitario.

L'atmosfera è quella della festa dove amici, colleghi e studenti del passato come del presente si sono ritrovati per rendere omaggio ad uno dei critici più brillanti del Québec, ad un intellettuale che si è nutrito di letteratura, ma anche di musica e d'arte e, infine, ad un professore che ha sempre offerto la sua grande competenza con semplicità ed umiltà. Ben trentadue collaboratori hanno dato vita a *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte* (Montréal, Fides, 1995, pp.432). Alcuni testi qui raccolti sono stati presentati nell'aprile del 1995 in occasione del convegno "Une journée dans la vie d'un socio-critique: Gilles Marcotte" svoltosi all'Università di Montréal ed organizzato nel quadro delle attività del CIADEST (Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes). La varietà di generi, di toni, nonché di argomenti fanno di questo libro un vero e proprio luogo di incontro dove si respira "une impression de liberté d'esprit, de pensée, d'écriture". Il lettore vi accede seguendo l'invito alla lettura di Pierre Vadeboncoeur che ci presenta un Marcotte "foisonnant d'idées". Le sezioni del libro appaiono come veri e propri spazi dove i collaboratori si sono riuniti per scrivere attorno ai temi più svariati. Accanto alle riflessioni di Georges Leroux sulla "Trilogie de la solitude" de Gleen Gould, troviamo quelle sul cinema fatte da Jacques Godbout. Nella sezione intitolata "Le temps des poètes" Pierre Nepveu, Gaston Miron, Fernand Ouellette, Jacques Brault e Robert Melançon sono presenti con le loro poesie e le loro prose, mentre in "La fiction qui se fait" Jean Larose, Régine Robin, Lise Gauvin, André Brochu e Pierre Popovic offrono i loro racconti. Non mancano gli studi critici sulla letteratura quebecchese, attorno a quest'ultima si riuniscono i saggi di Jean-François Chassay sullo spazio ducharmiano, di Guy Laflèche che sostiene che Jeanne Mance sia la vera autrice di *L'Histoire du Montréal* de François Dollier de Casson, di Michel Biron sulla poesia di Alfred DesRochers, di Benoit Melan, con che si interessa della leggenda Mauriche Richard, di Pamela V. Sing che offre uno studio comparativo tra Poulin e McLuhan, di Micheline Cambron che indaga il diciannovesimo secolo di François-Xavier Garneau ed infine di Louise Frappier che

studia utopia e satira in Napoléon Aubin. Altrettanti saggi sono dedicati invece alla letteratura francese, Laurent Mailhot analizza *Le premier Homme* di Albert Camus, Jacques Dubois presenta uno studio sul celeberrimo personaggio d'Albertine nella *Recherche* di Proust, Marc Angenot propone una riflessione su letteratura e discorso antisemita, Michel Pierrssens, dal canto suo, analizza i rapporti tra Ephraïm Mikhael e la prima Pléiade, Anne-Marie Fortier legge René Char avvicinandolo a Rimbaud, Alain Charbonneau si sofferma sul poeta Francis Ponge, infine François Ricard annota di riflessioni interessanti *La Lenteur* di Milan Kundera.

Come in una festa che si rispetti la parola finale spetta al festeggiato, è infatti Gilles Marcotte stesso che chiude questo splendido libro-incontro con "Le gros animal". Non si tratta come avverte l'autore ironicamente, di un autoritratto, ma dell'immagine di quell'insidiosa ed animalesca tentazione di ridurre la letteratura ad un messaggio facendole perdere la sua "souveraineté".

Paola Puccini



**Yann Martel, *Self***, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 1996, pp. 331

Nei risvolti di copertina *Self* viene detto il primo romanzo di Yann Martel, ma in realtà Yann Martel si è già messo alla prova con *The Facts Behind the Helsinki Roccamatios* del 1993, che pur essendo parte di un libro dove è il primo di quattro racconti, è per impostazione e struttura, e anche per dimensioni, più vicino a un romanzo che a un racconto. In Italia infatti è uscito da solo come *Io, Paul e la storia del mondo* nel 1995 per le edizioni e/o. Comunque, primo o secondo, *Self* è un'opera di iniziazione, un'opera che comincia qualcosa, un'epitome esemplare da manuale di un *bildungsroman* contemporaneo. Yann Martel è un giovane colto, cresciuto in un ambiente colto, con disponibilità economiche e culturali piuttosto notevoli; figlio di diplomatici, è vissuto in varie parti del mondo, e altre ne ha conosciute viaggiando. Di famiglia canadese francofona, ha studiato in scuole anglofone, scrive in inglese e parla altre lingue oltre le due menzionate. Ha evidentemente letto molto delle letterature delle lingue che conosce, e senz'altro delle altre in traduzione. Senza pesantezze, ma indiscutibilmente, la sua cultura filosofica e letteraria entra in quello che scrive. Ho trovato *Io, Paul e la storia del mondo* un libro ben costruito, ben scritto, emozionante, più che interessante, di eccezionale equilibrio, trovo *Self* concertante, studiato e audace in un certo senso, e da apprezzare per questo, certamente scritto bene, ma anche ridondante e con intere porzioni che lo appesantiscono. Il disegno totale è ambizioso, e nello stesso tempo candido, così come i mezzi stilistici e linguistici con i quali il progetto è perseguito. Come il titolo *Self*, indica, appunto con franchezza e candore, è un romanzo di ricerca, un *bildungsroman* con il quale si deve trovare un *ubi consistam*, o un quasi (ma solo quasi) cartesiano *cogito*. La struttura più che peculiare è monolitica: un primo capitolo di trecentoventinove pagine, ulteriormente indiviso se non dal salto di una riga di stampa quando si chiude un episodio e se ne apre un altro, e un secondo capitolo di quattro righe. Il manierismo di questa scelta è naturalmente motivato dal *self*, come una cometa rovesciata, della quale la coda preceda il nucleo. Un io narrante, ragionevolmente dell'età dichiarata nel secondo capitolo, trent'anni, presiede al racconto.

L'inizio porta un ricordo del joyciano *Portrait of the Artist as a Young Man*, pur se come vedremo a *Self* meglio si addice *as a Young Person*, ma è meno disteso, anche se il procedimento dell'apprensione del mondo attraverso i sensi e la conseguente elaborazione

dei dati da parte del bimbo-soggetto al centro corre sulle stesse linee, e la situazione (etimologicamente) è similmente e inevitabilmente antropocentrica: "And we are only on this planet? I said, looking out the window, as if the edge of the planet were just beyond the field" (p.23). Martel, come ha fatto in *Io, Paul...*, sceglie di raccontare tutto, non allude, lascia poca indeterminatezza, anzi spiega motivazioni, caratteristiche, atteggiamenti: c'è un'urgenza di dire tutto: "The details annoy me and bore me...but still I must relate them" (p.42). In un certo senso questo libro può essere guardato come un'enciclopedia del crescere, una *summa* di una parte della vita che serve a procedere dal disordine all'ordine; scrivere è un mezzo di ordinare: "At odd moments during my trip I started work on a new story. My life lacked any structure, any pattern...But this would steady it" (p.236). E mettere in ordine significa trovare il *self*, secondo canoni classici, trovare se stessi. C'è un passo su una immagine apparentemente triviale di ordine in un armadio che è così netta, pulita e ben scritta da diventare emblematica dell'ordine del mondo: "There was something about that closet, so cosy, so orderly, that I found comforting" (p.120); segue una descrizione accurata e un'elencazione meticolosa di *items* contenuti nell'armadio, di fatto una piccola enciclopedia: "Everything in a perfect little order. It was like looking at a city from high above, with its buildings and streets. None of it for sale. All for giving" (p.121). Un piccolo miracolo di armonia. Non ultima preoccupazione infatti dell'io narrante è riconoscere "the balance between body and spirit that I was seeking" (p.174), un equilibrio tra corpo e spirito, e un equilibrio dell'insieme nella natura e nella società. Oltre a quella già menzionata il romanzo presenta un'altra struttura le cui dimensioni sono abbastanza significative: da pagina uno a pagina a pagina centosei l'io narrante è di sesso maschile, da pagina centosette a pagina trecentododici è di sesso femminile, da pagina trecentotredici alla fine del capitolo ritorna di sesso maschile; la conclusione è in realtà un inizio, ed è contenuta nelle quattro righe del secondo capitolo, tanto semplice e spoglia di trucchi da diventare una forma di manierismo. Dopo aver ricordato Joyce, quindi, è inevitabile ricordare *Orlando* di Virginia Woolf. Tanto però la Woolf è idiosincratca e di mano leggera, tanto Martel è omniinclusivo e pertanto talvolta un poco tedioso. Alcune parti del libro sono percorse da un *undercurrent* di lieve umorismo, come se l'io dicesse: così ero ora sono cresciuto; altre parti sono spesse di un dolore che esclude ogni altra cosa; ma non è questo a determinare il senso di ingombro e stasi, quanto l'apparente

indiscriminato accumulo di troppo. Ci sono comunque pagine eleganti e luminose, ma anche pagine di peso eccessivo, che se da una parte sono un opportuno correlativo oggettivo (mi permetto questo utile recupero!) della congerie confusa di materiali da cui deve emergere la persona adulta, sono d'altronde anche un ostacolo proprio al loro scopo. I passaggi in sé da uomo a donna prima, e il ritorno da donna a uomo poi, sono invece tra i punti migliori del romanzo, trattati con mano ferma e leggera, con ritmo serrato, senza sbavi.

Un elemento che si impone immediatamente, tra l'altro proprio per la scelta di narrare in prima persona, è quello dell'autobiografia. Ben ferma restando la mia convinzione che comunque l'autobiografia esiste solo come astrazione, come il triangolo nei teoremi della geometria, perché la traslazione di contesto trasforma il racconto autobiografico in *fiction*, Yann Martel usa in tutta libertà dati ed eventi della propria vita per costruire i suoi personaggi, ma li manipola, interpola altri eventi, insomma trasforma appunto in *fiction*, come per esempio fa Joyce nel *Portrait*. Non è quindi un criterio autobiografico, o un criterio di verità-realtà quello che può guidare una lettura di *Self*. Il principio di verità è invece parte di un altro aspetto di *Self*, che è anche un libro su come si scrive un libro, e sulla fatica che costa scrivere un libro, con tutte le "questions" e le "hesitations" (p.215) che sono contenute nell'esercizio della scrittura. Voce narrante e scrittura sono collegate nel *self* dall'inizio: "I became aware of a voice inside my head. What is this, I wondered. Who are you, voice? When will you shut up? I remember a feeling of fright. It was only later that I realized that this voice was my own thinking, that this moment of anguish was my first inkling that I was a ceaseless monologue trapped within myself" (p.2). L'uso del pronome personale è notevole, come significativi sono il "feeling of fright" e il "moment of anguish", perché la fondazione del *self* in Martel non è certo gioiosa, e il percorso è continuamente attraversato da *fright* e *anguish*. La linea della creazione letteraria, inoltre, è irta di crudeltà, di frammenti bizzarri e raccapriccianti. Come si è accennato il libro può essere visto come un'enciclopedia del crescere, in essa il sesso ha una parte preponderante, se non eccessiva, enfaticamente insistita, soprattutto nei suoi aspetti meno aperti. Il piacere fisiologico è un dato di fatto riconosciuto, indulto, ma non organico al contesto, non mezzo di collegamento con gli altri, appunto chiuso e talvolta distruttivo. Gli episodi legati alla sessualità, intercalati agli episodi che riguardano la scrittura e la conoscenza del mondo, sono la linea portante del romanzo, e

## Canada

**Anne Michaels, *Fugitive Pieces*, Knopf, Westminster MD, 1996, \$23**

Che cosa ci si aspetta da una autrice nota per la sua poesia lirica quando ci sforna una prima prova di romanzo in prosa, se non che si tratti di una prosa artistica, o magari di un poema in versi? Facile previsione, e puntualmente rispettata. Il titolo rimanda tra l'altre cose ai giovanili *Fugitive Pieces* di Byron. Inoltre, il genere di poesia cui far risalire il romanzo della Michaels è quello della 'confessional poetry', ovvero intimista, fondamentalmente autobiografico. Ma l'autrice è scrittrice di vaglia, perfettamente cosciente di tutti gli artifici della scrittura. E così usa una risorsa tecnica per depistare il lettore, e trasferisce la sua voce in un personaggio, quello che usa la prima persona, maschile. Con risultati credibili, debbo dire, e quindi sorprendenti. Certo l'uomo protagonista non è un uomo dalla sensibilità comune, bensì ha un animo poetico, carattere mite, maniere dolci, malinconie nelle quali indugia. A dire il vero i protagonisti sono due, perché il libro si compone di due parti. Nella prima è un bambino polacco che assiste alla sparizione fisica della sua famiglia, viene raccolto da uno scienziato greco che lo nasconde in patria fino a fine guerra e lo cresce, per sbarcare infine a Toronto, dove alla morte lo lascerà alla sua carriera in Canada. Nella seconda è un figlio di russi, con un consimile retroterra drammatico, e di una generazione più giovane, ad incrociare la sua vita con il primo protagonista sempre a Toronto.

Predominano le memorie d'infanzia, e gli episodi d'orrore dei lager, o di disperazione nei ghetti ebraici esposti alle retate dei nazisti, narrati sempre in forma asciutta, quasi austera, che toglie qualsiasi senso di sadico compiacimento. Fan da contraltare le vicende collocate in Grecia o in Canada, nei quali la banalità di vite confortevoli che ben conosciamo è sollevata dal potere incantatorio della poetessa Michaels, che fa di ogni incontro di amicizia o di amore qualcosa di mitico, lirico e sensuale insieme. Il tono elegiaco è onnipresente. La lingua è complice, l'autrice non disdegna di usare *refrains* incantatori, e inizi di paragrafi che suonano come elencazioni in atti giudiziari, o in palinsesti, in memoriali, del tipo "That they were... etc.", che aprono a fatti e situazioni completamente nuovi da quanto raccontato qualche riga sopra.

Romanzo di contrasti, paesaggio polacco di foreste, paesaggio mediterraneo di isole, paesaggio urbano di strade sotto la neve di Toronto. L'Europa della miseria bellica, delle stragi, il Canada paese prospero e accogliente. Il dolore di vivere, che l'uomo porta con sé, ha

una valenza diversa. È inenarrabile, qui temperata.

C'è, al di sotto della veste di avanzata ricerca poetico-letteraria, un animo che registra emozioni e sentimenti di un palpito vivo, che si comunica prepotentemente, che allietta il cuore e la mente. Indimenticabile, una scrittrice giovane a cui si augura di far ancora molta strada.

Giorgio Miglior

**Anne Michaels, *Fugitive Pieces*, Toronto, McClelland & Stewart Inc., 1996, pp. 294, can\$ 19.99**

Per quasi un decennio Anne Michaels, che è anche autrice di due poco docili e impegnative raccolte di poesie, *The Weight of Oranges* (1986) e *Miner's Pond* (1991), ha lavorato alla scrittura di questo suo primo romanzo. Se dal suo concepimento *Fugitive Pieces* ha richiesto tanti anni di lavoro, appena pubblicato, nella tarda primavera del 1996, ha procurato alla sua autrice giusta ricompensa, perché è un romanzo ricco e magnetico. Anne Michaels è stata nominata fra i finalisti di vari premi letterari, è stata accolta con apprezzamento dalla critica internazionale, e ha anche risvegliato l'attenzione di un pubblico di lettori. Editori internazionali si sono velocemente assicurati i diritti sul romanzo, e per una volta una operazione editoriale coincide con una operazione culturale autentica per un libro che è senza ombra di dubbio un libro notevole; in Italia *Fugitive Pieces* uscirà presso l'Editore Giunti di Firenze, più o meno entro un anno. Prima ancora di affrontare una lettura d'insieme del romanzo mi sembra giusto dire fin d'ora che chi traduce *Fugitive Pieces* non affronta un lavoro facile, ma in compenso scopre, e deve imparare e ricreare, una lingua notevolmente raffinata, audace, intellettuale, ma per nulla astratta, concreta anzi il più possibile, viva, stratificata, poetica, colma di storia, di sofferenze, e di amori. Anne Michaels scrive bene, sa quello che vuole e come ottenerlo con i suoi mezzi linguistici; la sua prosa è la prosa scritta da un poeta in deliberato controllo, come, per inciso, ebbe a dire Borges commentando il modo di scrivere di James Joyce. E non è certo uno scrittore di lessico limitato: usa un grandissimo numero di vocaboli sottilmente differenziati tra loro, posti in rapporto con altri vocaboli contigui per un effetto preciso, per un effetto a catena, anzi, per cui se muta il punto di partenza tutta la

dati i mutamenti di sesso dell'io sono variati, percorrendo quasi tutto il gamut delle manifestazioni eterosessuali e omosessuali. Hanno in comune una fondamentale assenza di felicità, pur con abbondanza di piacere fisiologico, salvo la storia dell'io, in quella porzione di libro femminile, con il giovane ungherese Tito. Questo è il momento più aperto dell'io, ma è interrotto dall'episodio di uno stupro, episodio tanto più terribile in quanto uno dei migliori pezzi di scrittura del libro; strutturato anche graficamente in doppia pista, quello che avviene, e quello che l'io vive e pensa nella mente, è straordinariamente vivido e acceso, pur libero da quelle indulgenze che ci sembra siano manifeste altrove. E' da notare che l'io di *Self* non ha nome, maschile o femminile, mentre, come si è accennato, ci è data più che ampia dovizia di altre informazioni; tra l'altro le informazioni sulla canadeseità, un elemento non dominante ma presente, soprattutto nelle pagine su Ottawa e su Montreal, sul multilinguismo, sull'università. Tra gli episodi degni di nota, lungo la linea di *Self* come studio della maturazione di uno scrittore, sono da ricordare le pagine dedicate al *Roget's Thesaurus*, che sono brevi (pp.276-281), ma molto belle e nelle quali si trova una sinossi compiuta del senso della lingua e della letteratura per l'io narrante, che possiamo qui, salva la traslazione di contesto, considerare *persona* di Martel: "I was astonished. I suddenly marvelled at this book, previously so lacklustre to me. Roget's accomplishment struck me as equal to God's at Babel, but in reverse. Where He had divided and confused, he had classified and harmonized.... This boundless, ethnocentric optimism would wreck itself against the shores of the Congo River, against Kurtz's hoarse 'The horror! The horror!' Nonetheless I was taken by his vision. What secular nobility it had!" (p.280). A un certo punto del libro l'io narrante dice di un progetto di romanzo: "My novel was a dream... It was a form of rehearsal" (p.178); cento pagine dopo, a conclusione delle meditazioni sul Roget, dice: "I would write a novel about Peter Mark Roget. It would be called *Thesaurus*, and it would take place on the same boat on the river Thames as *Heart of Darkness*... It would be a short novel. An evening in the life of a man of good cheer, convinced of the unity of life" (pp.280-281). L'ultimo corsivo è mio, anche se poco dopo nel libro ha inizio la lunga scena dello stupro.

Francesca Romana Paci



catena subisce un mutamento. E' un difficile compito, quindi, restituire in lingua italiana la sua opera di minuzioso e alto artigianato delle parole. Sarebbe quasi più facile rendere al lettore il centro intellettuale del suo pensiero, se questo in realtà non fosse, come del resto è canonico, solidale con la sua scrittura. Tanto più è così in quanto Anne Michaels ha fatto delle figure strutturali di *Fugitive Pieces*, Jakob e Ben, due scrittori, dei quali Jakob, che traduce poesia, afferma: "La traduzione è una specie di sostanziazione... Il poeta si muove dalla vita alla lingua, il traduttore si muove dalla lingua alla vita" (p.109).

Questo racconto del nuovo mondo, come tanti altri racconti del nuovo mondo, ha radice affondate profondamente nel vecchio mondo. Il tema centrale e portante di *Fugitive Pieces* è la coscienza della storia, dove la coscienza implica conoscenza e un soggetto umano senziente e volontariamente alla ricerca della coscienza. Nella seconda metà del libro Anne Michaels afferma attraverso un suo personaggio "La storia è amorale: gli avvenimenti capitano. Ma la memoria è morale; quello che noi consciamente ricordiamo è quello che la nostra coscienza ricorda" (p.138). I personaggi principali del libro sono ebrei, ed è la loro tragedia nel novecento che rappresenta emblematicamente per Anne Michaels la storia; la tragedia è sovrastrutturale, incomprensibile, come la follia del male, come la risata dei soldati mentre uccidono, ma tutto è stato, ed è immerso nella storia. "La storia è il pozzo avvelenato, che si infila nella falda acquifera. Non è il passato che non conosciamo che il fato ci porterà a ripetere, ma il passato che conosciamo. Ogni evento registrato è il mattone di un potenziale, di un precedente, gettato nel futuro... Questa è la duplicità della storia" (p.161), duplicità che la scrittura combatte con la propria testimonianza. Un sottotitolo per *Fugitive Pieces* potrebbe essere: vita e senso della vita nella storia. Il senso della vita è anche senso della verità e per questo si afferma reiteratamente nel romanzo l'altissima responsabilità morale della scrittura; il linguaggio, che ha anche quei poteri, non deve dare falsa testimonianza: "Conoscevo già il potere del linguaggio di distruggere, di omettere, di obliterare. Ma la poesia, il potere del linguaggio di ricostruire: questo era quello che tutti e due Athos e Kostas cercavano di insegnarmi" (p.79), dove poesia è più che mai *poiein*, fare. Le ferite raccontate da Anne Michaels bruciano come appena inferte; non c'è mai sdrammatizzazione della crudeltà nel suo romanzo; il comico non interviene nella intensità tragica, neppure per un attimo di sollievo; anche gli affetti e la tenerezza hanno una intensità passionale che

non si allenta mai. In questo Anne Michaels è molto greca, classicamente greca. Oppure si può dire, constatando le sue citazioni musicali nel romanzo, che Anne Michaels, almeno in questo periodo della sua vita, è beethoveniana piuttosto che mozartiana. Ricordiamo, per inciso, che Anne Michaels è anche pianista e ha composto musica per teatro, una circostanza che ricorderemo spesso constatando come sia esperta in versi e in prosa nell'uso interrelato dei suoni e dei silenzi.

*Fugitive Pieces* è diviso in due parti, la prima narrata da un io adulto, Jakob Beer, scrittore, poeta, traduttore, che ripercorre buona parte della propria vita dagli eventi tragici della sua infanzia fino a un momento di pienezza, a sessant'anni, e che poi interrompe il racconto senza apparente ragione. Capiremo nella seconda parte, completando noi stessi una nota ante-narrazione ma parte integrante del romanzo, che Jakob Beer è morto improvvisamente poco dopo aver scritto le pagine interrotte, e che il racconto viene da un diario, una autobiografia fattuale e intellettuale, ritrovato dopo intense ricerche da un altro io adulto, Ben, scrittore e studioso, che ora a sua volta racconta la propria vita fino al ritrovamento dei taccuini di Jakob Beer, in un contrappunto continuo con la storia narrata nei taccuini stessi. La struttura del romanzo è lavorata con attenzione, quindi, bipartita, cesellata nei dettagli; le due parti, la storia di Jakob e la storia di Ben, mormorano con insistenza un ricordo delle storie della Bibbia, e non è l'unico che troviamo nel libro. Sono di lunghezza non uguale, hanno però una evidente simmetria e sono collegate direttamente dal ripetersi nella seconda parte dei titoli dei capitoli della prima, ma soprattutto le due parti si integrano in profondità, nel loro essere storie di maturazione attraverso, come direbbe Thomas Mann, il "pozzo del passato".

La storia di Beer comincia nel 1940 in Polonia dove a sette anni sopravvive alla distruzione della sua famiglia da parte dei nazisti; si rifugia nella zona acquitrinosa dove si sono svolti scavi e ritrovamenti archeologici della antica città di Biskupin, ed è proprio un archeologo, il greco Athos Roussos, che lo trova, lo salva, e lo porta di nascosto in Grecia, nell'isola di Zacinto. A Zacinto i due vivono una *consummazione* del mondo nelle luci, nei profumi e nella cultura del mare greco durante tutto il periodo della guerra. Athos ama e istruisce Jakob, gli dischiude modelli del mondo, regge per lui lo specchio alla natura, spiegandogli segreti botanici e geologici, riversando su di lui quanto ama e conosce, ma Jakob non dimentica: tornano intermittenti e brucianti i frammenti della vita con suo padre, sua madre, e sua sorella, Bella, bruna e musicale, giovane e passionale pianista

che appunto suonava Beethoven, immagine di tutto quello che poteva essere e non sarà mai. Dopo la guerra si trasferiscono in Canada a Toronto, dove Athos Roussos ha trovato un posto di professore di geografia all'università. Toronto, "un mercato, un caravanserraglio", è vissuta da Jakob come se Novalis soffiasse attraverso i secoli sulla scrittura di Anne Michaels, lasciando intatta la modernità e la quotidianità della città, e scoprendone anche attraverso lo straniamento le *ravines*, romantiche forre, belle e favolose come un'etimologia, e proprio in questo romantiche, le acque, le maree del verde, la fermezza irochese, i segni e le radici del passato. Jakob studia all'Università di Toronto e diventa poeta e traduttore di opere provenienti dal vecchio mondo: leggiamo nel romanzo intarsi di sue traduzioni, storie nella storia, ancora una volta come nella Bibbia. La sua personale storia si complica dopo la morte di Roussos, strato dopo strato come per un processo geologico ingloba altre vite, altre storie, altre persone con le loro storie. Si sposa una prima volta, ma non ricomponne il modello familiare frantumato nel 1940 e continua a ricordare con sofferenza inesausta: "La distruzione non crea il vacuum, trasforma semplicemente la presenza nell'assenza" (p.161). Non più giovanissimo incontra la seconda moglie, Michela, saggezza e forza vitale, e, per quanto metastabile sia per l'uomo la conquista, ora Jakob raggiunge una sorta di mitopoietica pacificazione con il pozzo profondo del passato. La vita negata di Bella, l'assenza, trova un posto nel mondo "Non c'è assenza, se resta anche solo la memoria dell'assenza. La memoria muore se non le viene data una funzione. O come avrebbe potuto dire Athos: Se non si ha più la terra, ma la memoria della terra, allora si può disegnarne la carta" (p.193). Come in un *thriller* ben fatto solo dopo aver letto ogni parte di *Fugitive Pieces* si vede e si capisce la cifra nel tappeto, il disegno che mentre la tessitrice lavorava, e il lettore leggeva, non appariva nella sua bellezza e nel suo equilibrio. Di una storia come questa si deve rispettare i segreti e non rivelarli anzitempo, così tanto basti per suggerirne la coreografia.

Ma ci sono molti elementi della visione intellettuale di Anne Michaels e molti momenti del racconto che non si lasciano tacere. Lo stesso capitolo iniziale del libro, per esempio, dal bellissimo titolo *La città sommersa*, il racconto di Jakob di se stesso fuggiasco nella zona paludosa dove un tempo era fiorita una città, è una lunga, intensa poesia fenomenologica, promanante da un io teso e caparbiamente tolemaico, fermo al centro della sfera delle sue possibilità sensoriali, soggetto consapevole anche nel "delirio di sonno e attenzione", all'erta perfino nell'immaginare

## Canada

i sensi dei morti: "Fino da quei minuti dentro il muro, mi sono immaginato che i morti dovessero perdere ogni senso eccetto il senso dell'udito" (p.6). Mente e corporeità, intelletto e fisiologia si abbarbicano all'imperativo dell'autoconservazione in Jakob, e se l'adulto racconta del bambino con precisione quasi maniacale del dettaglio, sovrimprime alla narrazione anche conoscenze adulte, tanto mitizzate, misteriose, quanto reali. Come sono il Tollund Man e il Grauballe Man, gli affascinanti ritrovamenti nello Jutland di corpi di giovani uomini sacrificati alla divinità, perfettamente conservati dal *bog* che, attraverso il famoso libro dell'archeologo danese Glob, hanno fortemente colpito anche Seamus Heaney, che ad essi ha dedicato due poesie forti (sacrifici, dice Heaney, di "parrocchie assassine") che parlano di morte e resurrezione. Interessante coincidenza perché i sacrifici erano fatti alla dea della terra per garantirne la fertilità: si deve accettare la morte per rinascere. Jakob racconta: "Nessuno nasce una volta sola. Se si è fortunati, si riemerge nelle braccia di qualcuno... Io sgusciai fuori dal terreno acquitrinoso come l'Uomo di Tollund, l'Uomo di Grauballe, come il ragazzo che sradicarono nel meandro della Franz Josef mentre riparavano la strada, con una collana di seicento grani di conchiglie intorno al collo e un elmetto di fango. Gocciolante degli umori color succo di prugna della palude trasudante torba. Placenta della terra" (p.5). Il tappeto cresce con moduli e simmetrie sul telaio di Anne Michaels: quando Athos trova Jakob lo mette contro il proprio corpo, sotto i vestiti, mimando una maternità che si protrae durante la fuga avventurosa verso il Mediterraneo; e quando arrivano in Grecia, è portata a compimento la gravidanza, e Athos estrae il bambino dalle sue vesti: "Fuori dai suoi calzoni Athos estrasse il piccolo rifugiato di sette anni Jakob Beer" (p.14).

Il racconto degli anni di Zacinto e del rapporto tra Athos, scienziato, studioso, 'inguista, artista, madre e padre, e Jakob ancora ferito e traboccante di passato, è una delle parti più belle, di tenerezza e dolore dilanianti. L'uomo, il bambino, l'isola della storia nella storia - e nuovamente i sensi che dal soggetto, per il soggetto, costruiscono e fondano il mondo: "Mi era offerta una seconda storia" (p.20). Il tessuto della soggettività si appropria del presente e del passato, la storia di uno è anche la storia dei morti, Jakob vive la vita dei morti, ma il mondo rinasce ogni volta nuovo per ogni soggetto senziente; Athos è un grande scienziato dell'immaginazione: la geologia terrestre, le piante fossili, il mare, il mito, il cielo e la luce, la sua "biblioteca vecchia e matura" ma con "capricci giovanili", si combinano in un modello grandioso e

minuzioso che si riversa su Jakob: "...dalla geologia alla paleontologia alla poesia", fino a che Jakob adulto dice di Jakob bambino: "La sua cosmologia diventò mia" (p.49), "Athos mi aveva dato un altro regno dove abitare, grande come il globo e vasto come il tempo" (p.29). E in questo modello del mondo e della storia del mondo (storia geologica, storia umana) la dimensione tempo si estende e si sincronizza in eterno presente: "Lo Zohar dice: 'Tutte le cose visibili rinasceranno invisibili'" (p.48), la rinascita è misteriosa e reale, non è metafora, come non è metafora sentire i morti parte sincronica del mondo, e non è metafora la ricerca scientifica. Athos insegna anche che la bellezza deve essere parte del modello, la bellezza non è solo un regalo o un piacere, per Athos la bellezza è un dovere dell'uomo: "Trova il modo di rendere la bellezza necessaria; trova il modo di rendere la necessità bellezza" (p.44). Implicito nel rendere la necessità bellezza il senso dell'eroico, che riconosce e agisce la bellezza, come l'esploratore antartico dei racconti di Athos, amante di quelle vicende, che dipinge acquerelli nelle "situazioni di più grande pericolo", o come il canto di Liuba Levitska o la canzone *Moorsoldaten*. L'eroico non ha parte incombente in *Fugitive Pieces*, ma lancia improvvisi barbagli tra gli eventi, più legato alla forza e alla profondità del pensiero e del senso che all'impeto. Non solo queste pagine sono di straordinaria armonia, sono anche pagine di altrettanto straordinaria semplicità; accurate nei continui interscambi di parti e autoriferimenti, limpidissime nel disegno e nella scrittura. Sono inoltre trascinati, come un racconto di avventure e di mistero, il lettore vuole sapere cosa succede e come finisce, ed è questa una qualità certamente non trascurabile in un libro.

Non c'è, come si è detto, un intreccio centralizzato, non c'è unità d'azione, non ci sono appoggi formulaici, e non sempre c'è una organizzazione del tempo secondo la catena di causa ed effetto; la simmetria è riconoscibile, ma imperfetta. La storia di Jakob e la storia di Ben sono le storie principali, ma la storia dei padri di Jakob e di Ben, la storia di Kostas e Daphne, la storia di Michela, moglie di Jakob, la storia di Naomi, moglie di Ben, la storia di Zdena, e altre storie ancora, si aprono nel racconto una dietro l'altra e una dentro l'altra come nella Bibbia. Sono tutte separate e interrelate, uniche e simili, tutte contenute in *tà biblia*. Pure il romanzo è sostenuto da una struttura talmente forte che l'immagine generale è di unità e compattezza. Questo procedimento 'a storie' costituisce un forte legame tra *Fugitive Pieces* e le poesie delle due già citate raccolte, *The Weight of Oranges* e *Miner's Pond*, che Anne Michaels

ha pubblicato prima del romanzo. Anche le sue poesie, infatti, sono biografie, o frammenti di biografie, quasi tutte di personaggi storici reali, persone del vecchio mondo, da Johannes Kepler e Tycho Brahe, a più recenti, come lo scrittore tedesco Alfred Döblin, la pittrice Paula Becker, Karen Blixen, Amedeo Modigliani e Lucia Czechowska, Marina Tsvetaeva, Osip Mandelstam, Anna Akhmatova. Ma anche quando sono dedicate a vite meno illustri, vicine a lei, o alla sua propria vita, il procedimento è quello del romanzo: quello della costruzione del mondo da parte di un soggetto, che proprio in quel procedimento si identifica come soggetto. Tutte le biografie, o frammenti di biografie, nel romanzo e nelle poesie sono biografie del "desiderio inappagato", sono "la complessità incarnata di desideri eternamente negati" (p.24). Se mai si può affermare, cosa anche concettualmente dubbia, che esista qualcosa come una chiave di lettura, questa potrebbe essere la chiave di lettura di Anne Michaels: "Ora vedo che quello che mi affascinava non era l'archeologia e nemmeno la forensica: era la biografia. I volti che mi guardavano attraverso i secoli... Mi guardavano e attendevano, muti. Era mia la responsabilità di immaginare chi fossero" (p.221). Vivere, ricordare, e scrivere "come se si potesse onorare ogni grammo di carne con le parole" (p. 163) è la pace con il passato che Jakob intuisce in Michela, portatrice di futuro, e Ben alla fine in Naomi, Michela, che suona non dissimile a Michaels, e Naomi, la dolce, che resta sempre dolce in *Fugitive Pieces* e non diventa Mara come nella *Storia di Ruth*. La pace che non vuol dire dimenticare, ma ricordare e vivere non eludendo l'esistenza con spiegazioni.

Francesca Romana Paci



**Anne Michaels, *Fugitive Pieces***, Toronto, M&S, 1996, pp. 294, can\$ 19.99

Prima prova narrativa di Anne Michaels, giovane e promettente poetessa di Toronto (è nata nel 1958), *Fugitive Pieces* si aggiunge ad altre fortunate novità canadesi del 1996: *Last Seen* di Matt Cohen, *Alias Grace* di Margaret Atwood, *The Cure for Death by Lightning* di Gail Anderson-Dargatz, ecc. Come sta accadendo ormai piuttosto spesso nel panorama contemporaneo (si pensi solo a *The English Patient*), anche la Michaels qui si cimenta sul romanzo "storico".

Si tratta nel suo caso di una rievocazione dell'olocausto, un frammento delle vicende polacche, una scelta mossa dall'assunto che, come ricorda la prima pagina, durante la Seconda Guerra Mondiale numerosi manoscritti (diari, memorie) furono celati, sepolti, murati da chi non sopravvisse per restituirli alla luce. Sembra legittimo allora chiedersi: la storia narrata in *Fugitive Pieces* —il lungo diario che la costituisce in buona parte— è uno di questi manoscritti? La Michaels non lo dice. Ma se così fosse, tanto basterebbe a giustificare la decisione di gestire in una costruzione narrativa un tema complesso e non certo alla portata di tutti.

A meno che, come pare ci si possa convincere via via, durante la lettura, più che evento l'olocausto sia qui piuttosto una metafora della Storia, della nostra Storia occidentale, ben radicata nella memoria di tutta la razza. Anche perché, se quella "indicibile" tragedia costituisce l'involucro esteriore di *Fugitive Pieces*, il suo grande tema, le movenze intime della struttura sembrano indicare un interesse preciso per il puro e semplice *interplay* di storia e memoria, tempo e spazio, archeologia sommersa e superfetazioni.

*Fugitive Pieces* si divide in due parti: la prima più lunga si articola in otto capitoli: è il diario di Jakob Beer, il protagonista, un sopravvissuto all'olocausto; la seconda, più breve, consiste di quattro capitoli che riprendono alcuni dei titoli della parte precedente: si tratta ora del diario di Ben, anch'egli un ebreo-polacco-canadese, figlio di sopravvissuti, che recupera il diario di Jakob e in esso si specchia fino a ritrovare la propria memoria e la propria storia (il tono della voce nelle due parti è perfettamente identico). I due diari sono preceduti da un prologo: quattro brevi paragrafi ("fugitive pieces"), frammenti cui il seguito tenderà di dare forma compiuta.

Il titolo pare alludere a frasi musicali, che richiamano frammenti di memoria, storica e individuale, frammenti ripetuti, in quanto essi rappresentano l'unica eredità dell'infanzia del protagonista, da cui, come da uno spartito

musicale, egli spera possa prima o poi risultare un intero ordito: "But when she was finished memorizing [...] and played the piece without stopping, I was lost; no longer aware of a hundred accumulated fragments but only of one long story" (pp. 137-38), scrive Jakob, ricordando la musica che sua sorella usava studiare e memorizzare.

La metafora musicale è centrale nell'economia del romanzo, tutti i personaggi hanno un rapporto preciso con la musica (Jakob, Alex, Ben e suo padre, Naomi): in particolare per il protagonista la memoria musicale si rivela il cordone ombelicale che lo tiene legato all'infanzia, alla Polonia, e in special modo all'adorata sorella Bella (il nome non pare casuale), vittima dei nazisti (ironicamente, quella che essa ama di più è musica tedesca: Brahms e Beethoven...!).

Se il tempo storico è "amorale", assassino e ingannevole ("Time is a blind guide", così inizia il diario di Jakob), e la Storia è "Totenbuch", la Memoria per Jakob è "morale", perché è "what our conscience remembers" (p. 138), e quindi i "pezzi in fuga" vanno salvati, ricomposti e conservati. Memoria e musica dunque qui sono strettamente legate: nella musica, che si fa carico e veicolo del passato "morale" (e non di quello "amorale"), il tempo non è una "cieca guida", ma "an instruction" (p. 255). Ed è attraverso il tempo e la memoria musicale, che il protagonista approda infine, dopo lungo esilio (un esilio anche da se stesso), a un porto sicuro: alla scrittura del diario.

Anche per Ben, doppio del protagonista, ci sarà in serbo nella seconda parte del romanzo, nel secondo diario, un'epifania musicale: "Truth grows gradually in us", questi ammette, "like a musician who plays a piece again and again until suddenly he hears it for the first time" (p. 251).

Ma in questo romanzo i "pezzi in fuga" non sono solo brani musicali: "fugitive pieces" sono effettivamente anche i sopravvissuti, gli esuli, gli orfani senza patria, ai quali il nuovo mondo (il Canada, nel caso specifico), così simile al vecchio almeno, come si vedrà, nella struttura geologica, non offre quiete, né redenzione dalla Storia.

Jakob Beer sfugge all'olocausto nascondendosi in un armadio, e poi nel fango che copre l'antica città sommersa di Biskupin, una "Pompei" polacca ("The Drowned City", il titolo della prima sezione), dove viene rinvenuto da Athos, un archeologo greco. Insieme si rifugiano sull'isola di Zacinto (nota patria di esuli). Qui l'orfano cresce negli ultimi anni della guerra (straordinarie sono le pagine sull'occupazione tedesca nelle isole Ionie), impara il greco e, a contatto con l'amore e la cultura di Athos, diventa "mediterraneo",

senza mai dimenticare quei suoi primi rudimenti di polacco e di yiddish, come non dimentica la città sommersa di Biskupin, i genitori, l'amata sorella con il suo pianoforte e la sua musica.

Alla fine della guerra Athos e l'ormai adolescente Jakob salpano alla volta di Toronto, dove Athos è chiamato a insegnare all'Università. E qui, nel nuovo mondo, scegliendo di fare affidamento sul tempo "geologico" più che su qualsiasi altro "tempo", i due si dedicano alla ricerca e allo studio delle stratificazioni geologiche di Toronto e della "floodplain" su cui essa sorge (il bacino di un lago preistorico): la città sommersa di Biskupin sembra riemergere ora in Toronto, una città nuova che cresce su un suolo antico.

Anche Jakob cresce in questi anni, nutrendosi di lingua inglese: "The English language was food. I shoved it into my mouth, hungry for it. A gush of warmth spread through my body, but also panic, for with each mouthful the past was further silenced" (p. 92). La lingua inglese, all'inizio solo un alfabeto senza memoria (p. 101), diviene via via per Jakob "a sonar, a microscope, through which I listened and observed, waiting to capture elusive meanings buried in facts" (p. 112). È l'inglese a educarlo alla pratica della poesia e della traduzione, due attività che ricordano la condizione dell'immigrante: "The poet moves from life to language, the translator moves from language to life: both, like the immigrant, try to identify the invisible, what's between the lines, the mysterious implications" (p. 109).

È il tempo geologico per ora (più avanti sarà il tempo e la memoria musicale), a ristabilire legami con il passato, a creare i giusti richiami e i giusti contrappunti: la natura acquatica del territorio ricorda, si è detto, Biskupin, la città sommersa ("Laurentian People were contemporaries of the inhabitants of Biskupin", p. 102); sommerse sotto le fondamenta di una moderna scuola giacciono anche le strutture primitive di un villaggio irochese. In Canada Jakob è alla costante e istintiva ricerca di ciò che vive sepolto sotto la superficie. Al contempo, le voci senza volto che emergono anonime dai ghetti di Toronto riportano alla sua mente parole antiche: in yiddish, polacco, greco. Tutta l'esperienza canadese, quasi in un contrappunto fugato, si trasforma gradualmente in una guida ai frammenti dell'infanzia. Il ritornello in queste pagine è: "Every moment is two moments".

Il rifugio canadese sarà tuttavia transitorio: Jakob non sfugge al destino dell'erranza. Egli tornerà in Europa, in Grecia, non in Polonia, a contatto con il Mediterraneo dove, sempre da "straniero", cercherà di venire a patti con l'"amorosità" della Storia attraverso lo studio

## Canada

**Alice Munro, *Selected Stories*.** McClelland & Stewart. \$37.50 cloth. pp. 560

e la poesia (una strada che evidentemente il Canada non gli offre fino in fondo).

Solo in tarda età, e questa volta attraverso l'amore e la scrittura del diario, egli cercherà una redenzione dal Tempo. Ed è tale lascito (il diario, un "fugitive piece"), che Ben (il cui nome in ebraico significa "figlio", p. 253), troverà, dopo la morte accidentale di Jakob, e porterà in Canada.

Più debole è la seconda parte del romanzo, meno solida nella struttura rispetto alla prima; quasi che nel gioco (a tratti lievemente forzato) di specularità dei due diari venga meno un poco della freschezza dell'invenzione, dello slancio costruttivo.

Non così per la scrittura di Anne Michaels, una scrittura sempre molto ricca e pulita, istintivamente lirica e evocativa, anche quando indugia in campi semantici vicini alla cultura scientifica.

Caterina Ricciardi

No reader of fiction in English needs to be informed that Alice Munro's stories have brought new meaning to the form, that they are distinguished both by complexity and accessibility, that they repay frequent rereading, and that the more widely you read, the better they become. The appearance of her *Selected Stories* is not an occasion for an unnecessary appreciation or summing up. It is rather an opportunity to see what a writer of her craft is up to in this very act of selection.

Briefly, she is offering her readers a cyclical way of reading her work. She is placing herself among the great story-tellers, those narrative quilters who reweave their patches and pieces into endless, kaleidoscopic renewal. Grasping this process is well worth a reader's effort.

Munro tells this one on herself: the twelve moons of Jupiter engage her at the time of her father's death. They give her a title for a story set at that time, and for the collection in which the story appears. He is a story-teller as well as a parent: his daughter dedicates her first collection to him, makes use of his material in "A Wilderness Station" (*Open Secrets*), and sees to the publication of some of his tales. He opens this "Selected" volume as the Walker Brothers Cowboy commercial traveller. Much of the author's imaginative life orbits about this man.

The moons that the narrator sees in her story are not the planet's actual moons; she would need a powerful telescope and a lot of time for that. What she sees are the images of the moons of Jupiter that dazzle the audience for the show at the Toronto planetarium, set near the hospital where her father waits. Those moons—actual or imaginary—swirl in a complex gravitational pattern fitting all of them into a single system. However disparate in age, size and path, they each play their role within a cycle. They can beckon to us at a crucial point in our lives, seeming to figure patterns vaster than our personal ones. Those patterns, however, are remote, indifferent to our own phasing. Yet in their beguiling complexity, in the figure that they make, in the call that they make upon our own interpretive powers, they image the nature of this collection before us.

### I

Like Wallace Stevens' snowman, any author's "Selected" writings are as much about what is not there as what is. Munro, a tireless editor of her own work, often revises the periodical version of a story before hardback publication. According to her publisher, this

has not taken place here, in the transition of twenty-eight stories from their original hardback collections to this "Selected" volume. What has happened, however, besides the obvious exclusion of many items, is the rearrangement of the order of appearance in much of what remains. Since Munro has never arranged her stories casually, this intermittent shift merits attention.

As an example of this relocation, pay close attention to the selections here from her first collection, *Dance of the Happy Shades*. The original opens with "Walker Brothers Cowboy," and closes with the title story. In between come "Images" and then "Postcard." Not so here: "Walker Brothers Cowboy" is instead followed by "Dance of the Happy Shades," and then by "Postcard" and "Images." Her father moves in this sequence from the gentle flirt of the first story to the confident figure who can defuse a threatening situation involving an outcast in the sequence's final story.

"Selected's" readers may wonder about the criteria that eliminated such splendid (and frequently anthologized) pieces as "Thanks for the Ride" and "The Peace of Utrecht" from the *Dance of the Happy Shades* selections. They may also wonder whether that shift in the order of appearance is as simple as I make it seem. Complicating this further, "Selected" maintains the order in which the collections first appeared, even though (in three times out of seven) altering the order in which the stories themselves were listed.

Something is going on in the construction of this Table of Contents, something that she is meaning to tell us. This volume is not some Greatest Hits album re-assembled into a medley. Without even trying, I made up a list of a dozen excluded stories that are as good as anything included. Unless my taste is abysmal, something is being said by the stories included here that the excluded do not. Finally, not every previous collection is equally represented: some contribute as many as five items to this "Selected," two of them, only three. Yet the first story in every collection appears here, and in that order. The conclusion seems irresistible: we have to read this as a new presentation in itself, as a narrative on its own, and as a defense of her art, rather than just as a self-selected Munro miscellany.

### II

Some readings are non-starters. Here is the first: the stories do not share a common theme, setting, character, or situation. For example, not every one of the stories about the narrator's mother and her lingering illness appears here. Nor do we have all the stories featuring her father. Not all the stories deal with Jubilee or



## Canada

Hanratty or Dalgliesh or middle age or horrible relatives or adultery or artistic performance or the equivocality of experience or the failure to love or bereavement or any of the other commonalities of Munro's fiction. Any stylistic features in common? Multiple narrative foci, subplots, poetic imagery, temporal and focal shifts: these layerings are found, all or singly, in most of the stories here, but they are also found in most of the stories that do not appear here. They are found in most stories published today, whether by Munro or anyone else. Where does this leave us? In a search for the hole in the doughnut? Perhaps; yet all this evidence of selection and arrangement exists, and it seems sensible to seek a reason for it.

In her selections, Munro has pruned here a suite from each of her collections. Each successive suite builds upon what has gone before, as subjects, themes, and stylistic motifs recur, often in more complex a fashion. To move from music to narrative, a grand, often dark cycle of myths emerges from this composition, so that in the end the Selected Stories takes on that monumentality that we have always sensed in Munro's fiction, but which is now unmistakably apparent.

I have already observed that we might build a sequence out of the selections from her first collection. Let me try, in the space that I have, to convey some of this by outlining and then juxtaposing two other such gatherings. I will then leave to you the task of assessing the cumulative effect of seven gatherings after your own reading.

I choose two suites, each of four stories.

2. "Wild Swans"
3. "The Beggar Maid"

- I. Carried Away
2. "The Albanian Virgin"
3. "A Wilderness Station"
4. "Simon's Luck"
- 4- "Vandals"

Begin with a few likenesses between opposite numbers in each sequence: A1 & B1 contain tales within tales, involving grotesque violence (a public beating, an accidental decapitation). A2 & B2 involve sexual initiation and protective disguise (a child molester seems a clergyman; a woman cross-dresses to save herself from rape). The third in each sequence deals with cross-purposes in sexual relationships, with sad marriages and disputations about fact (an upper-class man misreads his socially inferior girlfriend's embarrassment in the face of his snobbish family; the identity of the killer of a brutal husband remains in doubt). Each final piece features one character's total misreading of another (Rose finds out too late that Simon has cancer; Bea

fails to realize that the Liza whom she befriended is a destructive beast), and the humiliation of a woman by a masterful male.

Of course, these resemblances are abstract; close observation of the actual stories shows them about as identical as a horse chestnut and a chestnut horse. So let us catch these unlikenesses by observing a developmental aspect or two within each sequence: A) moves in chronological order from childhood to adolescence to maturity to middle age, yet each unit can be seen as a meditation on the ambiguities of powerlessness and the satisfactions of victimhood. B) offers variations on the theme of happenstance, as protagonists are thrust into new lives by random events. A) depicts experience as developmental, B) as random in nature. Or do they? Is there not a randomness to Rose's emotion-driven misperceptions? Haven't B)'s characters earned their disasters through their very selfhood?

Each of these suites moves toward a conclusion, but the conclusions differ as greatly as they resemble. While the stories in one suite vary widely from the other (A1 is set in Ontario, B2 in the Balkans; B3, unlike every other story in both suites, is set in a remote past), likenesses skitter back and forth. B3 is set back in time, but in Ontario. A1, B1, and B3 feature multiple voices and plotting, including the use of purportedly "outside" texts." All the stories in A concern Rose, while a character, Bea, in B1 gets her own story in B4. A1 and B4 feature theatricalized acts of banal cruelty. A4 and B2 alike bear observers without the moral weight to comprehend what they behold. The clergyman in A2 is probably a fraud; the one in B2 is genuine. The first corrupts a young woman, the second preserves her, only to be diminished by the new life she brings to him. Draw a line between the columns from story to story whenever you detect a resemblance. Then draw a dotted line each time you recognize a difference. You have produced a cats-cradle impossible to untangle, which is the stuff of myth. Robert Calasso's 1993 best-seller, *The Marriage of Cadmus and Harmony* took many of the familiar classical myths and retold them as part of the same sequence. He lit up with a searchlight everything that I had ever read. He taught his readers the great lesson that we do not continue to read things in the order in which we first read them, and this restless recombination is what good reading requires. Try your own rearrangement of Selected Stories. twenty-eight stories in seven groupings: start with every fourth story, then try every seventh, then every second, and so forth (my version of numerology esteems even numbers, yours may not). You will find

yourself holding a different text than the one I am talking about.

Putting this in another fashion turns this volume into Munro's answer to her critics. Yes, her setting is narrow, yes, her situations repeat themselves, yes, her motifs recur. Yes, her work is not avant-garde in style. But this selection, like some judo master, turns those seeming weaknesses into strengths. What we have instead is not narrowness, but intensity; not repetition, but variation upon a theme; not sameness, but ceaseless reshuffling. Here is contemporary fiction with all its obsession over the provisional nature of fact and the randomness of experience, but in prose that doesn't give you a headache. Here, in a word, is story itself, as powerful in seducing new readers as in delighting veterans.

Dennis Duffy

Currently Craig Dobbin Professor of Canadian Studies at University College Dublin, Dennis Duffy is the author of *A World Under Sentence: John Richardson and the Interior* (ECW Press).

## Canada

Alice Munro, *The Love of a Good Woman*, The New Yorker, Dec. 23 & 30, 1996, pp. 102-49

In un recente numero del "The New Yorker" è apparso un nuovo racconto di Alice Munro, "The Love of a Good Woman".

Il sottotitolo che con precisione didascalica annuncia a *crime, a mystery, a romance*, e la suddivisione della storia in schede designate rispettivamente come *Jutland, Heart Failure, Mistake, Lies*, alludono ad una realtà che sporge accidentata e fraintesa fortemente marcata da eventi, ma che rimane evasiva ed ambivalente rifuggendo, nonostante l'inequivocabile esattezza del dettaglio, da ogni definitiva classificazione.

Per i lettori di Alice Munro questa realtà non può che risultare familiare.

E' la realtà provinciale di cittadine dell'Ontario, restituite alla finzione letteraria sotto vari nomi ricorrenti, con i quali, si tratti di Jubilee o di Walley, esse si affrancano e si elevano dai contorni regionalistici per assumere una dimensione universale. Ed è anche quella realtà, tipica di tante storie della Munro, dove ingombranti fardelli di verità si riassorbono e si disperdono nel quotidiano ed il quotidiano si colora, inaspettato, di sorpresa e mistero come i pezzi di civiltà frantumata (relitti di barche, rotoli di filo di ferro, badili piegati, stai per il grano, ossa di mucca) che la piena del Wawanash, o del Peregrine River di questa storia, ogni anno disperde sui piani al disgelo di primavera.

La città di provincia che in "The Love of a Good Woman" si chiama Walley è un microcosmo in cui si intessono motivi e comportamenti sempre riconoscibili nello scenario umano della Munro. In questo microcosmo si riconoscono i moti che spingono l'animo femminile a beffarde accettazioni, ad aspre ironie, a consapevoli rinunce e, talvolta, a tacite speranze; vi affiorano sentimenti di insofferenza, odio o disgusto dove ci aspetteremmo pietosa partecipazione, come di fronte alla morte od alla malattia; vi incontriamo l'impulso allo scherno tra coetanei, alle subdole umiliazioni inferte ai compagni di scuola più deboli, la 'gioia dell'oltraggio' e la trasgressione liberatoria; oppure vi troviamo il senso di coesione tra adolescenti nell'evadere con brevi ordinarie avventure dal grigiore di obblighi faticosamente assolti in interni di famiglie dove la figura paterna può opprimere con la minaccia e quella materna portare inquietudine, i fratellini rappresentare un dispotico ingombro e le sorelle maggiori un inutile fastidio; vi troviamo anche il senso della inutilità di simili evasioni perché i

ritrovamenti all'esterno, non portano a consapevolzze nuove e, semmai, denunciano solo un grottesco già noto, come nel caso di Mr. Willens, l'optometrista, la cui faccia non desta stupore o timore nei tre ragazzi che lo trovano annegato nel Peregrine River, dato che: *This was a face already grotesque to them, in the way that many adult faces were, and they were not afraid to see it drowned.*

Grottesca è la faccia dell'optometrista annegato a Jutland, un luogo che evoca la famosa battaglia combattuta durante la seconda guerra mondiale ma che di fatto deriva più ingloriosamente da vecchie tavole gettate a formare una instabile palafitta sul fiume. Ugualmente grottesca è la materia di cui è fatto il mondo degli adulti tra i quali si consuma il delitto di cui Mr. Willens è stato presumibilmente vittima per errore, *mistake*. Se la parola *mistake*, con la quale si intitola la terza parte della storia, alluda ad un errore nel giudizio di chi ha commesso il delitto o nel comportamento di chi ne è stato la vittima, al lettore non è dato chiaramente sapere; così come non è dato sapere per certo se il delitto sia stato realmente commesso. Enid, forse la vera protagonista della storia, *the good woman*, riflettendo su 'ciò che era accaduto - o che le era stato detto che era accaduto' con un resoconto particolareggiato e brutale, si domanda 'se una persona può essere capace di inventare una cosa tanto diabolica e con tale precisione di dettagli'. La sua risposta è sì. In conseguenza di un *heart failure*, una mancanza fisica o forse morale del cuore, una persona malata - come Mrs. Quinn che in punto di morte le confida il segreto - può essere capace di 'disgustose invenzioni', di menzogne, *lies*. E così il lettore è lasciato nell'incertezza se chiamare la storia *murder* o *mystery*, se si tratta di un chiaro delitto o di un più intrigante mistero. Ma dobbiamo ritenere che è proprio in tale incertezza che Alice Munro vuole lasciarlo; infatti, secondo quanto dichiarava in una recente intervista, ella si aspetta la perplessità dei lettori su quanto accade nelle sue storie, poiché - ella vuole *to move away from what happened to the possibility of this happening or that happening, and the kind of idea that life is just not made up of the facts, the things that happened ... but all the things that happen in fantasy, the things that might have happened, the kind of alternate life that can almost seem to be accompanying what we call our real lives.*

Il tentativo di suggerire una *alternate life*, del resto, ha sempre fatto parte del metodo narrativo di Alice Munro. Nell'epilogo "The Photographer" in *Lives of Girls and Women*, la narratrice spiegava il suo modo di cogliere immagini della vita di Jubilee: *All pictures. The reasons for things happening I seemed*

*vaguely to know, but could not explain; I expected all that would come clear later. The main thing was that it seemed true to me, not real but true, as if I had discovered, not made up, such people and such story, as if that town was lying close behind the one I walked through everyday.* La scrittrice indicava così, anche allora, quello che è evidente in "The Love of a Good Woman": la tendenza ad una rappresentazione che sembra richiedere nello scrittore, nel lettore ed anche nei personaggi qualcosa di non dissimile da una sorta di *negative capability*, una capacità di stare tra dubbi e misteri senza ansia di stabilire una univoca ed oggettiva ragione dei fatti. Anche se i fatti ci sono, segnalati da vivide immagini fotografiche o da oggetti, tra i più impensati, quali l'astuccio dell'optometrista Mr Willens.

L'astuccio dell'optometrista è conservato nel piccolo museo di Walley tra foto e strumenti agricoli ed altre testimonianze della vita di una comunità in cui i responsabili degli avvenimenti possono rimanere anonimi come l'*anonymous* donatore di questa scatola sfuggita alla catastrofe quando 'Mr. Willens annegò nel Peregrine River nel 1951'. L'astuccio, isolato nei precisi contorni della nota che ha accanto, ci ricorda le persone e le cose 'splendidamente destinate alla finzione' che la narratrice di *Lives of Girls and Women* elencava con 'frenetica e dolorosa precisione' nella speranza di trovarvi qualcosa di 'illuminante e duraturo'. Anche questo oggetto di 'considerevole significato locale', la cui circostanziata descrizione apre "The Love of a Good Woman", sembra funzionare come tante altre immagini nella narrativa di Alice Munro e del nostro secolo: si impone all'attenzione e allo sguardo e sembra denunciare un segreto ed invitarci ad andarlo a cercare, mentre è, nella sua fissità, riluttante a lasciarlo scoprire.

Enid è prima decisa a scoprire il segreto che circonda l'annegamento dell'optometrista, con una strategia che significativamente allude all'uso di una macchina fotografica; poi sembra rinunciare al suo intento, rimanendo immobile sulla riva del Peregrine tra il suono dei passi di Rupert, il possibile esecutore del delitto, ed il movimento della barca che forse l'avrebbe portata a constatare la verità dei fatti, e con quello *slight and secretive motion* 'tutto, nell'ampia distanza intorno, le sembra placato'. Solo in questa sospensione tra realtà alternative, o comunque accettando di non riconoscere una verità con certezza, può esser consentito che la storia di *murder e mystery* diventi per Enid *romance e love*; a meno che la definizione *romance*, l'ultima che si dà della storia, non sia altro che una beffarda allusione ed una amara ironia.

Laura Forconi Ferri



**Corrado Paina, *Di corsa*, Vibo Valenzia, Mapograf, 1996, pp. 94, Lit. 12.000**

*Di corsa* è il titolo della raccolta di racconti che segna l'esordio come narratore di Corrado Paina, milanese di nascita ma da anni ormai residente a Toronto, dove esercita la professione di giornalista televisivo (è anche uno degli animatori di *Viceversa*, rivista tra le più attente a cogliere i fermenti di novità che si agitano di qua e di là dell'oceano), di traduttore e di poeta (ha appena completato un'opera multimediale, *Honest Ed's and the Temples of Sweat*, che, miscelando sapientemente poesia e musica, italiano e inglese, vuole essere un omaggio alla comunità italo-canadese di Toronto). Un esordio assai promettente, va detto subito, nel quale Paina, come per esempio Mistry (e con lui molti altri), sceglie di privilegiare il paese di origine. Questi brevi racconti di stampo minimalista, ambientati per lo più in una Milano estiva, afosa e wastelandiana, eppure universale nello squallore che connota le sue periferie, hanno successo nel tracciare un affresco di una umanità composita e degradata, rassegnata, dopo aver riguadagnato per un attimo la propria dignità, a ritornare, nel silenzio della disperazione, nei ranghi della propria dolorosa sconfitta. Ora sono i due tossici di "A cuore aperto", il racconto che apre il volume, e i poliziotti che danno loro la caccia, in un continuo scambiarsi di ruolo tra *victim* e *victimizer*; ora sono i bambini che, senza averne consapevolezza, affrontano le loro prime battaglie con la vita; ora è una donna che, avvolta nelle proprie fantasie e perseguitata dai fantasmi della propria esistenza, si immagina al centro di un'avventura che è destinata a rimanere soltanto il prodotto della sua mente contorta; ora è un perdente che razionalmente rifiuta ogni opportunità di sollevarsi dalla propria condizione; ora, infine, è un uomo che sogna di affidare un messaggio di amore al mondo. Tutti, indistintamente, rispecchiano lo stato della società contemporanea, di un Occidente malato che appare sempre più senza confini, unificato dal grigiore che lo pervade e che, solo a tratti, è rotto dal flash di un colore: il nero dell'emarginazione urbana, il rosso di un'automobile che passa sfrecciando, il bianco di una corsia d'ospedale, il cenerino della vecchiaia che incombe. Tutti inequivocabilmente appaiono tessere di un mosaico che di continuo si compone e si scompone, come un caleidoscopio, dinanzi agli occhi dello scrittore, il quale dalla casa della narrativa di jamesiana memoria che si colloca al centro di "Certi scrittori", li osserva e cerca di coglierli, di trasformarli, di aprire insomma una finestra sulla speranza, su di una rinnovata condizione di uomo e di artista che,

## Canada

se per stanchezza esistenziale non può sognare, può almeno scrivere "i sogni degli altri".

Alessandro Gebbia

**Morris Panych, *Other Schools of Thought*, Talonbooks, 1994, pp. 125**

Autore interessante, dalla sottile surreale comicità, Morris Panych è già noto per opere come *7 Stories* (1990) e *The Ends of the Earth* (1992), nelle quali presenta situazioni teatrali irrealistiche proiezioni dei desideri, delle ossessioni, delle idiosincrasie dei suoi personaggi. Nell'abilità di dar forma scenica e linguistica a questo mondo dai tratti onirici e fantastici sta la qualità maggiore di Morris Panych, piuttosto che in una storia ben costruita. *Other Schools of Thought* è una raccolta di tre opere brevi. La struttura è monologica. Si tratta di ricordi, di riflessioni sulla vita e sulla condizione giovanile. Il primo pezzo, *Life Science*, e il terzo, *Cost of Living*, si articolano in un seguito ininterrotto di meditazioni. Il pezzo centrale, *2B WUT UR*, è certamente quello più interessante ed ha come protagonista un adolescente alle prese con la famiglia, con il mondo, in particolare con l'amore.

In *Life Science* Edna manovra un proiettore di diapositive e ogni foto è occasione di commenti su una vita piena di oscurità e di incertezze, persino di pazzia quando essa appare attraverso le allucinazioni prodotte dalla droga. Nell'annaspire del protagonista all'interno di "dark nights, and anger, and... madness" la vita si evoca nella forma di un percorso lungo il quale gli affetti sono difficilmente esprimibili, anche se intensamente sentiti, gli amori inafferrabili anche se intenzionalmente agonati. Il protagonista si trastulla in queste riflessioni che lasciano irrisolto il problema centrale che è quello di trovare infine una direzione. In *Cost of Living* la stessa giovanile perplessità dinanzi alla vita e all'esperienza è vista da una diversa prospettiva. *Our Guy* ha il compito di scrivere un saggio su "the cost of living". Fa uso a questo scopo di varie registrazioni video che presentano il tema da diverse angolature. In esse alcuni ragazzi in età scolare parlano liberamente della loro esperienza e di ciò che si aspettano dalla vita. Vengono soprattutto messi a fuoco i rapporti con i genitori e in genere con gli adulti e poi l'accento cade sull'amore. Lo scetticismo di fondo allora si colora di tinte aspre quando ciò che si vede sono crude immagini di prostituzione che inducono il protagonista a pensare alla casualità della sua stessa nascita. Una sorta di

cinica consapevolezza conclude le riflessioni di *Our Guy* che elimina ogni idealismo proponendo un confronto negativo tra il "costo" della sua vita e il costo della "little night of curiosity" di chi l'ha messo al mondo.

Il pezzo più interessante, come si è detto, è quello centrale, recitato da sei personaggi immaginati da Cab, che non appaiono mai fisicamente sulla scena, nascosti da paraventi. Tutto ciò che accade si svolge infatti nella "terra di nessuno" dell'immaginazione di Cab. Il ragazzo è solo. La famiglia, Mom e Dad, che vengono inizialmente evocati, non costituiscono validi interlocutori poichè si mostrano del tutto distaccati e permissivi nei confronti dei desideri e delle iniziative esorbitanti di Cab. Il problema principale è quindi quello dell'identità personale, della difficoltà di definirla al di fuori dei normali parametri di confronto. Cab sente dentro di sé una vocina imprecisa, una voce che gli dice quello che dovrebbe servirgli di conoscere, una voce che gli suggerisce chi egli sia cosicchè egli possa successivamente diventarlo. Ma è una voce che Cab non riesce a sentire distintamente a causa del rumore che lo circonda, un rumore costituito dai problemi sessuali, dai problemi sociali, dall'Aids, dalla droga. Cosicchè quando il giovane Cab decide alla fine di affrontare il problema della propria "destinazione" non trova alcuna prospettiva soddisfacente. E' allora che in Cab viene meno il senso stesso della libertà. Certamente Cab è libero di cercare, di cercare un luogo dove andare, qualcosa da fare, qualcuno con cui stare. Ma sono queste veramente scelte? Ciò che si insinua nella mente di Cab è un sospetto pernicioso: che in realtà nulla esista, che nessuna strada esista, che non ci siano diverse direzioni tra cui scegliere, che l'individuo sia predestinato a diventare quello che non potrà non diventare. Come nei pezzi precedenti la conclusione è pessimistica. Un opprimente determinismo inibisce ogni possibilità di fuga. E così svaniscono i sogni e gli idealismi nel giovane Cab. Non potrà mai diventare un grande leader o un grande pensatore, ma semplicemente ciò che socialmente e biologicamente è condannato ad essere, "what I am". Panych offre allo spettatore un panorama giovanile sconcertante: ciò stimola tuttavia a riflettere attorno al problema adolescenziale che è sovente oggetto di analisi, spesso amara, nel teatro canadese. Certamente lo scopo di questi pezzi è quello di far sì che la ricerca giovanile non termini appena è iniziata ritornando sconfitta su se stessa, che essa non si riduca ad inscenare, come dice lo sconcolato Cab, solo "a small production of the story of my life".

Giulio Marra

## Canada

**Parole sull'acqua. Poesie dal Canada anglofono e francofono**, A cura di Liana Nissim e Caterina Ricciardi, Roma, Empiria, 1996, pp. 299

“Noi dobbiamo dedicare un incantesimo speciale ad ogni cosa che incontriamo, perché Tirawa, il supremo spirito, risiede in ogni cosa, e tutto ciò che incontriamo lungo il percorso può esserci di aiuto... Siamo educati a stare attenti a tutto quello che vediamo.” Queste parole, citate dal poeta Charles Tomlinson in una conferenza tenuta alla Colgate University nel 1967, e riportate da Levi Strauss nel volume *Il pensiero selvaggio*, si riferiscono ad una cerimonia chiamata Hako. Il rito consiste nell'attraversare un corso d'acqua e l'invocazione poetica, che è l'essenza della cerimonia, si concentra sulle varie fasi dell'attraversamento, e sull'immersione quale suo fine inevitabile.

*Parole sull'acqua*, un'antologia poetica curata da Liana Nissim e Caterina Ricciardi, colleziona oltre sessanta voci della poesia novecentesca canadese. Questi poeti (tradotti talvolta in maniera esemplare da 'navigati' poeti e traduttori quali A. Cascella, A. Pajalich, M.C. Cardona, F.R. Paci, A. Rizzardi, F. Valente, R. Duranti, S. Perosa, S. Zoppi, e vari altri) improvvisano su un singolo elemento, puntualizzando sensazioni visive, tattili ed uditive o raccontando esperienze di navigazioni, traversate, nuotate, immersioni nell'elemento fondante: l'acqua. Il rito Hako è in tal senso illuminante: esso sembra riassumere in maniera intuitiva e primigenia la nostra conflittuale posizione nei confronti del significato dell'attraversare o dell'immergersi in ciò che ci crea, ci armonizza al cosmo o che altre volte ci distrugge, ci annienta attraverso il suo essere altro da noi. L'unione con l'acqua, al modo di “Undine” di Seamus Heaney, o la morte eliotiana per acqua - qui ricordata in due testi di Elizabeth Brewster e Robert Bringhurst - preparano l'invocazione poetica ad una estrema forma di viaggio: la scrittura.

L'attraversamento, sia quale umano accostamento all'elemento fondante sia quale naturale disponibilità del non-umano ad un dialogo pre-verbale, è simbolo del passaggio continuo tra due estremi che non sono solo due entità astratte quale umano e non-umano ma sono anche le due lingue e le due culture di un Canada ormai multietnico e dialogante. Citando Claude Beausoleil, le curatrici ricordano come le “parole sono una strada e il litorale una pagina poiché la scrittura sfida la terra”. Come il “Bagnante solitario” di A.M. Klein che “aliena la sua umana forma” e “d'improvviso misterioso e marino, torna a galla tritone poggiato alle sue colline”, il

nuotatore di Irving Layton è “Confuso dal ricordo di branchie perdute/Abbozza gesti di raccoglimento/sulla spiaggia simile a teschio”. Il contatto con l'acqua generica ricordi e desideri di altri stati dell'essere, un naturale percorso dalla “Genesi” alla “Metamorfosi”, come indicano i due testi di Susan Musgrave. L'anfibio regna quale simbolo di altre e originarie riconciliazioni, oltre la liminarietà delle dialettiche: riconciliazione tra le acque del fiume Ottawa e quelle dei Grandi Laghi, tra le battigie dell'una e dell'altra sponda del San Lorenzo, tra orale e verbale, tra il maschile e il femminile così come sono ritratti nell'“Acqua nera” di Janice Kulyk Keefer, o tra l'acqua e il marmo di P.K. Page. L'invocazione rituale della parola poetica riempie magicamente la bianca carta del foglio per instradarci verso “peripli eterni”, nomadismi mentali e geografici, o farci tracciare mappe ibride e terribili nel corso della nostra indagine nel mondo: “Atterriti in quella laguna”, dice Earle Birney, “andiamo alla deriva al fondo della carta”.

Marco Fazzini

**Guy Poirier (éd), Montréal et Vancouver: parcours urbains dans la littérature et le cinéma**, Actes du colloque Montréal & Vancouver: Images et écritures de nos villes; *Imagining and writing our cities*, Tangence, 48, 1996, pp. 166

Guy Poirier ha curato la pubblicazione degli Atti del Convegno tenutosi i 18-20 marzo 1993 presso l'Università Simon Fraser di Vancouver. Le varie comunicazioni mettono in evidenza la ricchezza e la diversità delle letture che le due città possono offrire all'artista che decida di farne materia della sua opera.

Pierre Gobin, nell'analisi del romanzo *L'hiver de Mira Christophe* di Pierre Nepveu sottolinea il fatto che le immagini di Vancouver e di Montréal mutano in sintonia con l'evolversi delle tappe esistenziali della protagonista coinvolta in una relazione sentimentale: da luoghi inizialmente rassicuranti le città si caricano via via di insidie nascoste, di minacce latenti. Anche nei romanzi di Malcolm Lowry la città, Vancouver in particolare, è forma tangibile che incarna paure, ossessioni soggettive che appartengono in questo caso all'autore stesso. La realtà urbana, sinonimo di degrado, distruzione e morte ma anche di stasi, di chiusura spaziale è il polo negativo a cui si oppone l'idea di un eden utopico dove ritrovare l'armonia con la natura, il divenire, l'illimitato.

Di utopia parla anche Claudine Poitvin nel suo *Ecrire (dans) la ville: la 'Métropolis' au féminin*. Nelle tre opere prese in esame - *L'homme qui peignait Staline* di France Théoret, *Picture story* di Nicole Brosard e *La vie en prose* di Yolande Villemaire - la città non è solo intertesto che sollecita la nascita della scrittura, ma anche realtà fatta di strade, piazze, caffè, musei, biblioteche nella quale si concentra “la charge utopique maximale où tout est encore possible” (p. 91).

Lise Gauvin stabilisce un interessante parallelismo fra il tema della metropoli e la forma narrativa della novella (*La nouvelle: un art urbain?*) individuando nella sorpresa, nell'imprevisto, nell'inaspettato le caratteristiche salienti dell'una e dell'altra.

Seguendo un approccio di tipo sociologico A. M. Rocheleau mette in relazione le strutture spaziali con le strutture sociali di Montréal negli anni 1940-1950, anni in cui la cultura francofona era tenuta al margine. Nell'opera di Michel Tremblay alcuni luoghi precisi, la rue Saint Laurent, il Plateau Mont Royal, La Main, delimitano gli spazi dell'emigrazione sociale, vere e proprie frontiere, enclavi all'interno delle quali si consumano relazioni interpersonali fondate sull'ostilità, l'ipocrisia, la frustrazione. La stessa immagine di una Montréal proletaria, “lieu emblématique de



l'aliénation de tout un peuple" quale viene presentata dai fautori di *Parti pris* e messa in relazione da Marie-Andrée Beaudet con l'elezione del joul a lingua letteraria (*Langue et urbanité dans la littérature québécoise*). In contrapposizione si delinea da un romanzo recente di Réjean Ducharme, una Montréal postmoderna e multietnica, ludica e "festivalesque" che nasconde in realtà una città "énergiquement vide" (Pierre Popovic).

Nelle opere cinematografiche di giovani cineasti indipendenti promosse dall'ONF (Ufficio Nazionale del Film) negli anni 1960-1970 Pierre Véronneau individua invece uno sviluppo, un'evoluzione nella percezione di Montréal: da un "Montréal-jungle", fattore di disgregazione familiare da cui fuggire verso la campagna per riscoprirsi capaci di comunicare ad un "Montréal retrouvé". Una città di cui si ritrova la dimensione organica, collettiva. Contraddicendo queste visioni di crudo realismo le due metropoli accedono ad una dimensione leggendaria nell'opera di Michel Tournier e nelle foto di Vancouver di Edouard Boubat (Joëlle Cauville). Montréal, ma soprattutto Vancouver, partecipano del mito connesso alla vastità dello spazio canadese, a quel lontano meraviglioso che continua ad alimentare il nostro immaginario.

Susi Moro

**Monique Proulx, *Aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1996, pp. 244**

Ecrire un récit bref est un exercice difficile, les écrivains le savent. Monique Proulx, jeune écrivaine originaire de la ville de Québec est entrée en littérature précisément avec un volume de nouvelles, *Sans Peur et sans reproche*, en 1983. Puis elle a tenté la voie du roman avec *Le sexe des étoiles* (1987), aussitôt porté à l'écran, puis avec *Homme invisible à la fenêtre* (1993) qui lui a valu un succès éditorial remarquable et 4 prix importants, dont celui de Québec-Paris. Toutefois, au cours de ces années, elle n'a cessé de cultiver l'art rigoureux de la nouvelle, voici donc *Aurores montréalaises*, publié chez Boréal, le jeu de mots est subtil et intentionnel, le lecteur est habitué à lire *aurores boréales*, et la substitution de l'adjectif par *montréalaises* a donc un sens, une nouvelle au titre homonyme nous en livrera la clef (p.157).

C'est un recueil de 27 nouvelles (voir la postface), objet d'une "édification patiente échelonnée sur des années", avec des publications séparées en attendant le regroupement final, construit avec chalance et exigence, divisé en cinq parties, chacune portant un titre "en couleur" qui surprend comme le titre général, mais que l'on comprend *a posteriori*, quand on s'aperçoit que la première nouvelle de chaque partie est une lettre écrite par un immigrant et que la couleur correspond à celle de sa peau, sauf exception: Dans *Gris et blanc*, un jeune chilien écrit à son chien (ici le gris se réfère à la couleur de Montréal pour ce jeune immigré), *Jaune et blanc*, une jeune chinoise envoie une lettre à sa grand-mère restée à Shangai, *Rose et blanc* est une missive d'amour d'une québécoise d'origine italienne à son professeur d'italien, *Rouge et blanc*, une amérindienne adresse une prière à Aataensic, déesse de l'humanité, *Noir et blanc*, un récit d'un noir haïtien à feu Malcom X, enfin *Blanc*, une francophone entame un dialogue avec un anglophone, au lendemain du référendum de 1995. Ces couleurs sont l'emblème du Montréal d'aujourd'hui, éclaté, multiethnique, avec des immigrés qui prennent la parole et écrivent. C'est pourquoi Monique Proulx dédicace ses nouvelles "en couleur" à des auteurs d'origine étrangère: Ying Chen, chinoise, Marco Micone, Pierre Foglia, italiens, Denys Laferrière, haïtien, et Patrick Cady, français à peine installé au Québec. C'est là la nouveauté du point de vue romanesque, l'A. "se met dans la peau" (sic) de ces nouveaux montréalais qui racontent leur arrivée en ville, la perte de la notion de l'espace, l'étrangeté à eux-mêmes, l'impossibilité d'appartenir totalement à ce nouveau pays, cet entre-deux tragique de

l'exilé.

Les nouvelles enchassées dans cette structure font écho, en un certain sens, à ce malaise diffus. On y trouve les Québécois de souche, tout aussi anxieux de leur existence dans une ville en mosaïques, de leur identité qu'ils sentent fragile (*Oui orno*), de leur nationalisme peut-être vain (*Les Aurores montréalaises* et *Blanc*). Y sont présentes surtout des histoires plus traditionnellement sujets de nouvelles mais situées dans un contexte français en Amérique du Nord: le passage de la campagne à la ville (*Le futile et l'essentiel*), des familles et des couples en crise (*Léa et Paul par exemple*), des hommes inconsistants et papillonners, des *Madame Bovary* made in Québec, des adolescents grandis trop vite et sans idéaux, exposés à la drogue, des clochards qui regardent de l'extérieur une société qui s'effrite. Désarroi de la vie quotidienne, intermittence du bonheur, catastrophe derrière la fenêtre (*Fucking bourgeois*), vague à l'âme et dérive le long des rues d'une ville pourtant riche, confortable et belle où revient comme une constante la montagne du Mont Royal.

Monique Proulx connaît bien l'art de la nouvelle, le resserrement du champ narratif, l'importance de l'attaque mais davantage encore, la fin en coup de fouet qui désarçonne le lecteur. Enfin une rigueur stylistique qui n'exclue pas la variété de l'écriture qui se module selon le narrateur. Mais la grande actrice ici, c'est la ville de Montréal, vue et vécue dans l'éclatement des identités, dans une mémoire sans cesse reconquise de l'imaginaire urbain.

Anne de Vaucher Gravili

## Canada

**James Reaney, *The Box Social and Other Stories***, Erin, Ont., Porcupine's Quill, 1996, pp. 160, Can\$ 12.95

James Reaney is a well-known and highly respected Canadian author whose extraordinary imagination and technical sophistication have produced a body of work that is original and challenging — always risk taking, always on the cutting edge of innovation. Three times the recipient of Canada's highest literary prize, the Governor General's Award, Reaney has been known, however, primarily for his poetry, plays and literary criticism. For this reason, the present collection of short fiction, *The Box Social and Other Stories*, comes to us as a welcome surprise, at least to those who were not around in the 1940s and 1950s when some of the stories were first published in journals.

Our surprise grows even more intense as we read through the collection, realizing the extent to which Reaney's fiction anticipated the type of writing presently defined as the "Southern Ontario Gothic." The imaginative landscape he invented is largely a prototype of the landscape we have come to associate with such writers as Alice Munro, Robertson Davies, Margaret Atwood and Jane Urquhart — a world that is both displaced and realistic, symbolic and referential, in which strange and unpredictable things happen to ordinary characters, whose lives are deeply rooted in small-town or rural mentality. The inhabitants of this ambiguous realm — conditioned by cultural isolation, social enclosure and economic hardship — live out their unhappy and unfulfilled lives in a state of continual mental confusion, which often results in abusive and violent behaviours. These people are not necessarily evil — only their acts are morally reprehensible as they fail to imagine themselves feeling the pain they so thoughtlessly inflict on others.

One of the most compelling and, at the same time, most disturbing themes connecting all the stories is that of destroyed innocence. Children and youth are naturally the most frequent victims, and their mental suffering under the forces they cannot fully comprehend is presented by Reaney with a finely nuanced psychological accuracy. In the title story, "Box Social," for example, the female protagonist, not quite yet an adult, is depicted silently and caringly decorating a shoe box, until it resembles a "fairy coffin," in which she delivers a gruesome gift to a man who date-raped her and left her pregnant — the body of a stillborn child. The ending of the story is all the more shocking because of the utter equipoise and "naturalness" with which the protagonist orchestrates her revenge — a revenge that is bravely enacted in public.

In another bone-chilling story, "The Car," Reaney anatomizes the effect of the misguided behavior of a young prostitute towards her little boy. Mother's frequent "customers," arriving and leaving in their powerful automobiles, are the cause of so much of David's suffering that he eventually turns harsh and violent. His little face is, as the narrator tells us, hardly big enough to reflect all the harshness of his invisible heart. As the story's world of ordinary experience is erased, David assumes the shape of a phantom driver, driving a phantom car along the county roads, running down all those people who have shown him kindness. In a simplistic equation, he has identified himself with them — did he not himself love his mother and did she not "kill" him?"

In "The Bully," as in all the other stories, Reaney starts out in a realistic world but soon crosses into the realm of nightmare, taking his unsuspecting reader along, forcing him to stand face to face with his own doppelganger. Under a perfectly ordinary set of circumstances, set in a typical rural high school, an older boy begins to stalk the narrator who is already ill at ease in his new environment, suffering from displacement and an inferiority complex. What seems at the beginning just a game turns gradually into a protracted mental torture. The narrator cannot escape the bully, no matter where he hides. Finally, to flee this Hell, he quits school and returns to the family farm. The story's end is taken over by a bizarre dream in which the narrator discovers the drowned bully in the slime of a pond. In a strange and ambiguous gesture of reconciliation, he kneels down and gently kisses the forehead of his former tormentor.

All of Reaney's stories in this collection are superbly crafted, offer convincing characters and local atmosphere, and are, after all these years, as fresh and as relevant as some of the best writing today. The publisher of the collection should be commended for giving them to us in the present form and thus allowing us to readjust our image of the Canadian short fiction genre.

Branko Gorjup

**John Ralston Saul, *The Unconscious Civilization***, Toronto, House of Anansi Press, pp. 201, Can\$ 13.95

Negli ultimi mesi e con forse maggiore intensità nelle ultime settimane si è parlato molto nel nostro paese di formazione e di costruzione della classe dirigente; si è parlato quindi del valore del sapere, di etica collettiva, di responsabilità individuale, e conseguentemente si è parlato anche di scuola e università, i luoghi dove si dovrebbe apprendere e affinare l'esercizio delle virtù civili. La lettura di *The Unconscious Civilization* ci porta affabilmente, ma non senza angore, proprio dentro questi problemi. John Ralston Saul, che è anche romanziere, ha già scritto molto in questo campo, non tanto, o non solo, focalizzando direttamente questi argomenti, quanto inserendoli in una visione simultanea e globale delle società civilizzate occidentali, e contestualmente ricercando nel pensiero e negli eventi di un passato più o meno recente le radici degli atteggiamenti contemporanei. Mi riferisco ai suoi romanzi, ma anche e in particolare a *Voltaire's Bastards*. *The Dictatorship of Reason in the West*, uscito in inglese nel 1992, e in italiano nel 1994 presso l'editore Bompiani. Così come nei *Bastardi di Voltaire* si sostiene provocatoriamente che la civiltà occidentale è *malata di ragione*, perché ha fatto della ragione feticcio e paravento, e scambia metodi per contenuti, e struttura per moralità, così come, sempre in quel libro, i tecnocrati, i burocrati, i leader politici, i manager, e i filosofi *malati* si comportano con le verità morali come il Grande Inquisitore dei *Fratelli Karamazov* si comporta con Gesù Cristo, così, con continuità di pensiero e di metodo, John Ralston Saul affronta in *The Unconscious Civilization* i problemi del potere, della democrazia, dell'individuo come *citizen* a tutto tondo, in diritti e doveri, e conseguentemente il problema della coscienza collettiva e privata. Il libro raccoglie cinque conferenze, *The Massey Lectures*, tenute da Saul nel 1995, co-sponsorizzate dal Massey College dell'Università di Toronto e dalla CBC Radio.

*The Unconscious Civilization* rispetto a *Voltaire's Bastards* ha il vantaggio di essere più a misura di lettura ininterrotta; nonostante sia formato da cinque pezzi, infatti, non ha i problemi di lunghezza che hanno portato Bompiani, in accordo con l'autore, a tagliare drasticamente i *Bastardi di Voltaire* che sarebbe stato altrimenti un libro di più di ottocento pagine. Di fatto le cinque conferenze, pur lunghe e auto-sufficienti, sono anche cinque proporzionati capitoli di un disegno e di una argomentazione unica, e si susseguono in un ordine



finalizzato: *The Great Leap Backwards, From Propaganda to Language, From Corporatism to Democracy, From Managers and Speculators to Growth, From Ideology Towards Equilibrium*. Saul, fine linguista e romanziere, ha gusto per i dettagli (che poi non sono dettagli per niente), e così, mentre si deve dire che il modo parlato della conferenza rende la lingua di questo libro particolarmente viva e piacevole, sembra anche il caso di notare che con la lettura del testo scritto si vede meglio il disegno unitario: a "backwards", indeterminato, della prima conferenza, corrisponde nella quinta conferenza "towards", che procede verso un *telos* ma indeterminato, perché è "...the voyage towards equilibrium without the expectation of actually arriving there"; nelle tre conferenze centrali invece si procede da "from" a "to", termini *a quo - ad quem*, che sono noti e indagati nel loro stato di fatto.

All'inizio della prima conferenza, *The Great Leap Backwards*, Saul chiede, citando John of Salisbury, "Who is more contemptible than he who scorns knowledge of himself?" e prosegue con la domanda cruciale "What is more contemptible than a civilization that scorns knowledge of itself?" per poi procedere con impeto nella sua indagine conoscitiva. Prima di ogni altro viene il problema delle classi dirigenti, che decidono quanta e quale conoscenza sia trasmessa a tutti i cittadini. E come sia trasmessa, con quale linguaggio, con quale memorabilità. Quanto la conoscenza dipende dalla memoria? Ed ecco il problema della storia, che non è un problema del passato, ma un problema del presente e del futuro. Saul dal nuovo mondo si rivolge al vecchio mondo, analogamente, per inciso, a quello che fanno Anne Michaels e Janice Kulyk Keefer nei loro romanzi, e mentre sembra che prosegua per una strada differente, come loro invoca e auspica la rinascita della coscienza morale, una rinascita che non può avvenire rifiutando la conoscenza della e la riflessione sulla storia. La classe dirigente deve essere colta, selezionata, abile, preparata intellettualmente, ma solo pochi possono esserlo: sembra un'antinomia irresolvibile quella di oligarchia e democrazia, ma si può risolvere, e si risolverà solo con una classe dirigente che oltre a essere abile nell'amministrare e nel comunicare, abbia senso dello stato e senso del servizio da rendere: sia veramente al servizio dello stato, sia spinta da motivazioni etiche e disinteressate, e favorisca in tutti i modi possibili la partecipazione del cittadino in quanto cittadino alla cosa pubblica (e non solo occasionalmente con il voto). Insomma Saul sembra dirci che chi assume compiti nello stato deve essere *dicendi* (et operandi) *peritus*, ma deve essere prima *vir bonus*. Non cita

Catone, cita invece, Adam Smith, e, ho notato con un sussulto di piacere, Alessandro Manzoni e Cicerone sulla storia, e più avanti Leonardo Sciascia. Se la nostra civilizzazione è in uno stato permanente di *long-term crisis*, si può pensare di cominciare una decongestione dalla malattia trasmessa dai bastardi di Voltaire (i nuovi preti simoniaci, i nuovi cortigiani, i funzionari polivalenti e inadeguati, gli economisti di parte profetici e fatali) solo con il senso morale, senza lasciare che sia solo il primato dell'economia, e in successione quello del corporativismo, perversamente uniti a un perseguimento cieco o strumentale dell'ideologia, a scrivere la storia della civiltà. Sono infatti questi per Saul i mali più gravi della nostra società in crisi. Queste pagine di Saul spingono a ricordare Bohumil Hrabal, recentemente scomparso, che nel romanzo *Una solitudine troppo rumorosa* racconta della distruzione di libri condannati dall'inesorabile logica del mercato. Dice Saul: "We must...fling down and fling up the structures of our society as the marketplace orders. If we don't, the marketplace will do it anyway" (p.3). Poi, provocatorio ma sempre affabile e colto, si concede qualche intermezzo divertente: sul lavoro intellettuale visto da Adam Smith, su Tony Blair e sulle ideologie; pregia Kent nel *King Lear*, per tornare al suo punto dolente: "Serious, important decisions are made not through democratic discussion or participation but through negotiation between the relevant groups..." (p.31). E per ribadire, anche se non tutte le sue argomentazioni ci trovano concordi, che senso morale e senso dello stato sono i beni a cui tendere: "I believe that our ability to reassert the citizen-based society is dependent upon our rediscovery of the simple concepts of disinterest and participation" (p.33).

L'impronta della prima conferenza, o capitolo, segna anche le altre, che continuano prima di tutto a rivelare con la loro lingua piena che Saul è anche un narratore. Si ricorda, per inciso, che tre dei suoi avventurosi romanzi sono stati tradotti e pubblicati in italiano: *The Birds of Prey* (Nell'ombra, Sperling & Kupfer 1981 e Mondadori 1991), *The Paradise Eater* (Il paradiso spezzato, Mondadori, 1990), *Baraka* (Baraka, Mondadori, 1991). Non è un'informazione che intervenga a caso perché i romanzi di Saul, inclusa la loro violenza (che mi spaventa e mi allontana) e la loro qualità mass-mediatica (che mi sconcerta, ma mi porta a pensare a Nicholas Blake alias Cecil Day-Lewis), si possono vedere come correlativi oggettivi delle argomentazioni e delle affermazioni della terza conferenza, *From Corporativism to Democracy*, e della quarta, *From Managers and Speculators to Growth*. E sono anche un modo per scaricare in una narrazione inevitabilmente allegorica

(o parabolica, il che invece mi porta a pensare a Auden e MacNeice) una tensione morale e passionale (Saul cita Platone *ad hoc* nella quinta conferenza, p.180) che in un inevitabilmente corretto discorso sociologico-politico non può che essere tenuta a freno. Saul ha in forte antipatia l'ideologia, detesta la stessa parola "ideology", che considera sempre in senso deteriore, un paravento per tutti gli scopi: "This myth of the triumphant, unattached individual is pure romanticism and, I repeat, romanticism is a handmaiden of ideology" (p.73), dice in *From Corporativism to Democracy*. Se è *pure romanticism*, gli dico, c'è di peggio (anche ricordandosi bene dei caveat di Marx), ma concordo se è *impure romanticism*. Non che la passione non abbia provocato immani disastri, ma se il corporativismo usa male la passione, che può essere una forza, non è forse un caso simile a quello che lui lapidario individua come "I am a snake, not an apple" nella prima riga della seconda conferenza, *From Propaganda to Language*? Il romanticismo di Carlyle, autore che Saul cita, mi pare sia, e lo è anche per Saul, piuttosto "impure". In questa stessa conferenza Saul introduce una citazione da Adam Smith, umana come l'affermazione di Terenzio, così limpida e naïve nel valutare l'atteggiamento dei padroni nei confronti del costo del lavoro ("Masters are always and everywhere in a sort of tacit, but constant and uniform, combination not to raise the wages of labour... In reality high profits tend much more to raise the price of a piece of work than high wages"), che non si sa più come usare l'aggettivo romantico; e per giunta Saul chiosa: "That was Adam Smith, I repeat, not Karl Marx" (p.78). Il capitolo si conclude con *a plea for democracy* e for *legitimacy* per il cittadino in quanto tale di esercitare il suo diritto nella democrazia. Spazzando via con un gesto paradossalmente romantico le "great mystic forces of inevitability" misticizzate, appunto, e dettate dagli interessi economici, Saul dice: "Technology and the market are useful phenomena to be respected. By they are neither gods nor wild animals. Legitimacy itself is not a matter of mystics but of practicality, as are the actions of a healthy democracy" (p.112).

La cultura e la lingua di John Ralston Saul sono entrambe abbondanti e scoppiettanti, vanno giù bene, più facili qui che in *Voltaire's Bastards*. La quarta conferenza, *From Managers and Speculators to Growth*, sembra avere al centro la prosperità e tutto il *cluster* di concetti e problemi connessi ad essa nel mondo capitalista, ma anche qui il vero centro è il problema morale: quella di Saul è una moralità laica, ma torrida. Ideologia, corporativismo, e profitto sono esaminati con attenzione vetriolica; e sono esposti al giudizio del lettore i "four economic pillars" che riducono e

## Canada

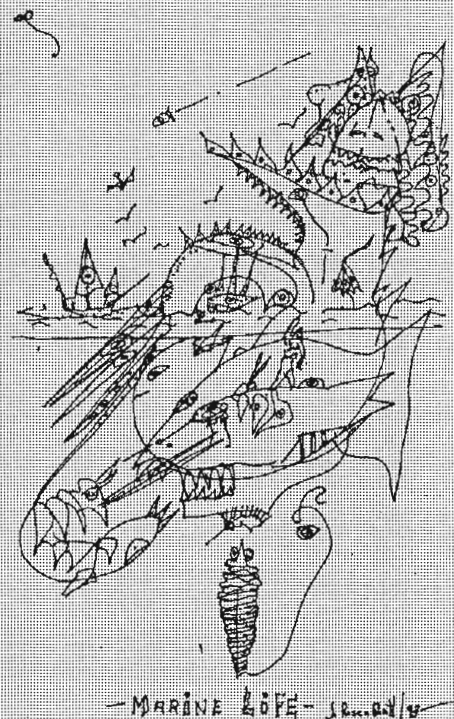
omologano la nostra coscienza: "the marketplace, technology, globalization and the money markets". Saul espone la sua critica con dovizia di argomenti ed esempi, e nelle pagine che seguono la critica viene indicata come unico vero mezzo di partecipazione democratica e come mezzo di possibile cambiamento in positivo. Ci si porta così direttamente e inevitabilmente alla quinta conferenza, *From Ideology Towards Equilibrium*, che è strettamente collegata alla seconda, *From Propaganda to Language*, e a una presa di posizione tanto più di coraggio in quanto i rappresentanti di tutto quello che Saul critica lo bollerebbe con l'accusa di naïveté. L'ammirazione di Saul per Adam Smith era già evidente, e qui si precisa nel suo ricordare che la *Theory of Moral Sentiments* e i concetti di "sympathy" e di "virtue" ad essa centrali, hanno preceduto *The Wealth of Nations*; nel suo chiedersi come Smith possa ora essere ripreso da "neo-conservatives" e "market economists", che da lui sono lontanissimi. Di fatto pochi sembrano ricordarsi oggi che se Smith è stato il fondatore dell'economia come scienza, è vero però che per lui l'economia è un ramo della filosofia morale, e discende direttamente dalla sua *Theory of Moral Sentiments*, che ha preceduto *The Wealth of Nations*. I problemi che conformismo e ideologie, soprattutto l'ideologia corporativa che impera nella civiltà contemporanea, creano per una vera democrazia sono pesanti. Tutto è formalizzato oggi, meno la partecipazione del cittadino al sistema sociale. Questo suggerisce che in una società corporativa la democrazia è formalmente scoraggiata, così come è scoraggiato l'esercizio della critica, che è sentita dai gruppi corporativi come "alto tradimento". Proprio un esercizio formalizzato della critica, invece, dovrebbe essere un passo verso la partecipazione del cittadino alla democrazia.

E' proprio a questo punto che diventano essenziali la scuola e l'università, perché il cittadino deve sapere e pensare, per capire e giudicare (criticare vuol dire questo). Molti governi democratici oggi abbracciano "the idea that general schooling should be restructured to act as a direct conduit to the managerial economy", e segue un esempio proprio dell'Italia (p.163); al corporativismo è utile una "narrow, goal-oriented education" (p.163), ma il guaio è che una scuola siffatta non conduce al pensiero e alla salutare critica, ma appunto al conformismo, e al dissenso visto come "alto tradimento": "what the corporatist approach seems to miss is the simple role of higher education - to teach thought" (p.71). La fervente presa di posizione di Saul, che con Adam Smith e la Scuola Scozzese crede, contro Hobbes, nella

costitutiva bontà dell'uomo (che ingenuità davanti alla tecnologia, alla scienza, e alla ragione parlare di bontà, se non fosse che è proprio un uso corporativo della retorica a creare un rapporto di ingenuità), mi porta a ricordare qualcosache ho sempre notato con stupore: diciamo in inglese Ministry of Education, diciamo (oggi) in italiano Ministero della Pubblica Istruzione. Ora, 'educare' vuol dire, da 'educere', 'portar fuori' l'inclinazione al bene che già è nell'individuo, ma latente. Educare è ben più che istruire, che si addice appunto a una *tecne*. E anche qui è meglio non scambiare il serpente con la mela, altrimenti per noi italiani si profila il Ministero dell'Educazione Nazionale dell'epoca fascista. L'idea di 'education' è una emanazione diretta della Scuola Scozzese, e le scuole devono portare alla luce la natura virtuosa e benevolente dell'uomo: più delle leggi può la scuola! Ma questo non piace a Mammone. Pretese di esuberante profitto economico, in ultima analisi, sono quelle che richiedono una scuola solo finalizzata a una *tecne*, una scuola appunto corporativista. Più volte recentemente sui nostri giornali Luca Canali e qualche altro hanno sostenuto la tesi di una scuola che non può essere solo tesa a insegnare tecniche, con coraggio, perché è terreno minato. Se l'educazione politecnica era un'idea marxista, ora sembra che la frammentazione che può produrre vada in tutt'altra direzione. Per Saul la scuola, inclusa naturalmente l'università, deve educare al pensiero, e l'insegnamento tecnico a questo non basta: "A student who graduates with mechanistic skills and none of the habits of thought has not been educated. Such people will have difficulty playing their role as citizens. The weakening of the humanities in favour of profitable specialization undermines the universities' ability to teach thought" (p.71). Qualcuno potrebbe dire che Saul scopre l'acqua calda, e che queste cose sono state già variamente dette, ma queste conferenze sono state pronunciate e pubblicate in un momento in cui in Canada si rischia che siano operati sempre maggiori tagli al finanziamento della scuola e dell'università, e naturalmente sono prima di tutto "the humanities" a farne le spese. E' un pericolo che anche noi abbiamo sempre vicino, e si deve combatterlo, perché "the existence of high-quality national public education school system...is the key to a democracy where legitimacy lies with the citizen" (p.65). Una scuola e un'università efficienti "ought to be centres of active independent public criticism" (p.70), e invece troppo spesso insegnano a segmenti corporativi, *tecne* e non *filosofia* (entrambe etimologicamente intese), contestualmente insegnando che la critica è "high treason", e chi tradisce viene isolato, ghettizzato, non fa carriera. Considerando che

molte voci non dissimili da quella di Saul o sono affogate nel conformismo o sono risonate nel deserto, augurandosi che sia vero che 'repetita iuvant', soprattutto quando sono intelligenti, si deve ringraziare Saul, così compatto e leggibile.

Francesca Romana Paci





### Joe Rosenblatt poeta e artista

Come la caratteristica primaria della sua visione pananimistica della natura, di cui è parte integrante l'animale-uomo, è la totale insussistenza di confini, così anche le forme della sua visione non rispettano la distinzione tra le arti e, pur privilegiando quella verbale, si concedono con naturalezza alla dimensione grafica e pittorica. Conoscevamo questa sostanziale fusione e identità delle arti cui la sua poesia fin dalle origini appariva disponibile, ed era certamente il segno più evidente della sua matrice modernista. Vengono subito alla mente i tanti autori novecenteschi che hanno avuto anche una passione, se non proprio una realizzazione completa nell'arte - come Jean Cocteau, e. e. cummings, André Michaux...Ma nell'opera poetica di Joe Rosenblatt fin dal principio non solo era manifesta la preminenza della visualità, affermata con il ruolo particolare affidato all'immagine, che diveniva il luogo deputato a un discorso assente, ma anche con le tante composizioni visive o concrete che si costruivano sullo spazio bianco della pagina, le quali inoltre esaltavano alla lettura, insieme con la forma concreta, anche gli elementi fonici e quindi i valori musicali delle composizioni. Certo è che la sua attività nella grafica e nella pittura va assai oltre l'esperimento sulla molteplicità simultanea dei mezzi espressivi: ugualmente alla poesia, anche il disegno che l'accompagnava nelle varie raccolte, si istituiva in una dimensione autosufficiente, rivelando le grandi doti dell'artista che libro dopo libro apparivano non certo inferiori a quelle del poeta. Naturalmente si parla di qualità, non di ordine di valori; come possiamo dire per William Blake che fu indubbiamente un suo ispiratore.

Una celebrata raccolta di poesie del 1972, *Bumblebee Dithyramb*, poneva al lettore la questione in tutta la sua ambiguità: i numerosi, vivaci e vigorosi disegni non erano assolutamente illustrazioni o commenti delle poesie, ma proseguivano il loro discorso, originale quanto sconvolgente, in un altro elemento. Finché un suo libro di soli disegni (*Doctor Anaconda's Solar Fun Club*, Press Porcépic, Erin, Ontario) e un elegantissimo "portfolio" (*Snake Oil*, Exile Editions), apparsi nello stesso anno, gli crearono un suo status di artista, eccentrico e non facilmente recepibile. Ma era il 1978, l'anno in cui la sua raccolta di poesie *Top Soil* riceveva il più ambito premio canadese, il Governor-General's Award: l'esplosione d'interesse per la sua poesia mise del tutto in ombra la sua produzione grafica. Oggi questo nuovo bellissimo libro di poesie e di disegni in bianco e nero e a colori, *The Voluptuous*

*Gardener. The Collected Art and Writing of Joe Rosenblatt. 1973-1996*, (Porcépic Books, 1997), pubblicato in occasione di una grande mostra delle sue opere grafiche possedute dalla Carleton University Art Gallery, e curato con grande finezza e competenza da Michael Bell, un illustre studioso che è anche il direttore della galleria stessa, rappresenta un degno omaggio della critica d'arte ufficiale a un artista che non può più come tale essere ignorato o sottovalutato.

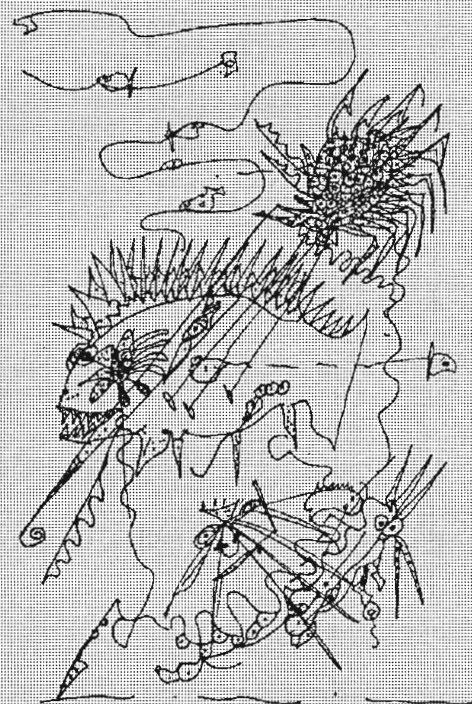
Si dovrà notare subito che non vi sono raccolte né tutte le opere grafiche conosciute né tantomeno tutte le sue poesie, ma solo una parte delle une e pochissime delle altre. Il volume ribadisce al lettore la duplice natura artistica di Rosenblatt che non si ripete affatto nell'uno o nell'altro genere, ma estende e "rende visibile" (il vero compito dell'arte per Paul Klee) il mondo nella mente dell'uomo. Si dovranno fare due discorsi "tecnici" per queste due produzioni, per quanto la loro specularità semantica ribadisca la splendida creatività di ciascuna.

Per brevità vogliamo indicare solo alcune sintetiche analogie che si riferiscono alla sua visione espressa con la parola e con il disegno. La grande intensità del segno che sempre colpisce l'occhio nel suo percorso visionario dal dettaglio al quadro d'insieme; la brulicante animazione di un'infinità naturale, nel quale si mescolano forme umane, animali, vegetali, oggetti domestici, automobili, paesaggi in un linguaggio che tutto assorbe e assimila in un microcosmo omogeneo; l'interesse per l'intimità della vita animale che riflette gli umori, le passioni, le frustrazioni umane spesso in chiave satirica e umoristica, alla Ben Shahn; il rigore nell'osservazione, l'imprevedibilità nell'invenzione, lo slancio vitale nella penetrazione della natura.

Che non è il Giardino dell'Eden, quanto piuttosto il Giardino delle Delizie di Hieronymus Bosch. La natura che vi appare è spida, senza recinti né umane modificazioni (alla "Capability" Brown), ed è piuttosto questo poeta-pittore che qui si presenta in veste di Voluttoso Giardiniere a subire, a contatto con essa, una profonda modificazione, una continua metamorfosi, uno stato onirico di coscienza, sicché la natura rovesciata si lascia cogliere dall'interno, nella sua inarrestabile mobilità, nella sua implacabile e pericolosa fame di cibo e di sesso, nella violenza che dispiega per sopravvivere. Nulla da obiettare se l'arte che ce la rappresenta - quella di Rosenblatt come quella del Doganiere Rousseau - non conosce tabù né censura: la forma che essa impone ha in se stessa la sua legge e la sua purificazione. Era stata proprio la straordinaria poetessa Gwendolyn McEwen,

la maestra e l'amica di Rosenblatt morta giovane, a ribadire nei versi di *Afterworlds* che la poesia è "As ruthless and beautiful and amoral as the world is/ As nature is."

Alfredo Rizzardi



## Canada

### George Szanto, *Under the Volcano: Canadian-Mexican Fiction*

Winner of the 1995 Hugh MacLennan Prize for Fiction for his latest collection *Friends & Marriages* (1994), finalist at the Books in Canada First Novel Award for *Not Working* (1982), winner of the National Magazine Award in 1988 for "How Ali Cran Got his Name" included in *The Underside of Stones* (1990), George Szanto can well be considered one of the emerging voices of Canadian and I daresay contemporary fiction, startlingly original and breathtakingly fascinating.

Born in 1940 in Londonderry, Northern Ireland, of Viennese parents with a Hungarian name who had fled Austria after its annexation by Nazi Germany, George Szanto has travelled extensively and was educated mainly in the United States where he received his doctorate from Harvard, before settling in Montréal where he directed the Comparative Literature Program at McGill University from 1974 to 1983 and where he is now Professor of Cultural Studies in the Communications Program on a half-time basis, residing for part of the year in Michoacán, Mexico. He was made a Fellow of the Royal Society of Canada in 1988. He is married with Vancouver born Kit, a teacher at Vanier College, and is the father of Elizabeth and David.

Szanto's recurring back-cover description says that his stories, novels, plays and criticism "try to explore irregular ways of looking at the world". This is certainly true of *The Underside of Stones: A Story Cycle*, set in a small town in the central highlands of Mexico, Michoacán, where, through the evocative stylistic philter of what looks like Magic Realism but is indeed something different he explores "the collision between societies, between ancient and modern ways of life — and the power of Story to transform them both". A self-proclaimed anti-naturalist although a long time social activist and "an inquirer into the underpinnings of society", Szanto "writes to explore the relations between people and power" and in doing so he lays bare not only the inner workings of our mind and rationale but also the subtle machinery of writing itself in a sort of "postmodern self-referentiality" which adds, though, and does not detract from the political awareness of the culturally complex environment that surrounds us.

As Alberto Manguel states after referring to earlier and well-known North American authors of "Mexican" fiction like Ambrose Bierce, Malcolm Lowry, James Cain, Robert Boswell, *The Underside of Stones* "is not another exercise in Mexican mercy-killing". The narrator, Canadian criminologist George

who has retired to this remote village after the painful death of his wife in order to finish writing a book "about victims" (p.4), soon becomes enmeshed in a complicated web of unusual intercourses with the inhabitants of Michoacán. Gradually relinquishing his westernized "scales of reason" (p. 10), George becomes *Don Jorge* in the words of his *dead* friend, the street sweeper Moisés de Jesús who guides him, Virgil like, through the "tiny stories and volcano-size stories" (p. 3) that will eventually lead him to the final confrontation with the "truth" hidden beneath a stone lying on the edge of an extinct volcano-rim.

Seeing vs. Knowing is the essential dichotomy opposing the "gringo" come from the North to the people and the *emblems* he discovers in his quest: a statue that comes alive and shoots from a nineteenth-century Colt .45, the shaman Ali Cran who hides a lethal and mystic scorpion tail, his india lover Serafina who returns only from time to time to trim his tail — "... She was slim-boned, her breasts were small, her legs slender. In her eyes lay centers so black they were invisible. [Ali Cran] stared into open space onto a spirit a thousand years old, never even in his dreams had he looked into a place like this. Yet as his own eyes explored that space he knew he remembered it. ..." (p. 57) —, Dolores, the woman with two heads — "Have I explained enough so she seems normal, female, human? There was more. You see, she had two heads. I don't mean this metaphorically. Empirically, two heads. Two necks—one, two—growing from the shoulders. Each topped by a head, each face smooth light brown skin. Two sets of brown eyes, doe-like in Dolly and penetrating in Loris. The hair on each head was deep brown with a surface of polished maroon when light struck it. Dolly was given to dangling large decorations from her earlobes, Loris was more comfortable unencumbered" (pp. 62-63) —, seemingly down-to-earth *jefe de policia* Rubèn Reyes Ponce who relates much of the "gossip" and tales about his co-villagers, instructing Jorge, an *innocent abroad*, on what to do and say in his increasingly overwhelming and emotionally devastating *post-colonial encounter*.

Unlike "Lowry's thick-spoken agonizers", Don Jorge prefers to listen and learn, slowly *appropriating* the strange and the alien, refusing stereotypes, letting the characters live a life of their own within a *saga* wonderfully contrived and engineered by George Szanto. Until the final revelation under the stone (p. 171), we also learn to "see" with ten senses and as Ali Cran says, with a "... memory, which is not from the intellect, this is retaining.' ... 'With it you can remember why you are alive, and human, it's a part of how you're free. Or it can control

you'" (p.219). By setting aside our Judeo-Christian certainties, we also learn to cope with "gods" and ghosts and we enter a new dimension, a Blakeian "fearful symmetry" where a placid swimming pool teeming with fish set at the heart of Mexico City can turn into an Aztec sacrificial well before the eyes of the astonished intruder, in what I consider perhaps one of the best stories of the book, "Inside Mexico City".

Meant to be part one of the trilogy *The Conquests of Mexico* of which part two, *Second Sight*, has just been completed, *The Underside of Stones* "takes us beyond" Mexican culture into an existentialist trip where boundaries of all sorts — cultural, geographic, linguistic, rational, bodily, religious, philosophical — seem to recede and reassemble instead as a New World, not so Brave, but certainly truer and more aware of the strong commitments awaiting all of us on the verge of the Third Millennium. Significantly, it is once again a gifted Canadian writer working on the margins of the Literary Canon who is able to innovate stylistically as much as to retrace the lost voice of an ancient Pre-Columbian Continent.

Paola Galli Mastrodonato

#### Bibliography:

Works by George Szanto

#### Novels and Stories:

*Not Working* (New York: St. Martin's, and Toronto: MacMillan, 1982);

*Sixteen Ways to Skin a Cat* (Vancouver: Intermedia, 1978);

*Duets* (Saskatoon: Coteau, 1989, with Per Brask);

*The Underside of Stones* (Toronto: McClelland & Stewart, and New York: Harper and Row, 1990);

*Friends & Marriages* (Montréal, Véhicule, 1994);

*Second Sight* (just completed);

*The Condesa of M.* (in preparation).

#### Drama:

*The New Black Crook* (1971); *The Great Chinchilla War* (1973); *The Next Move* (1981); and *Before it Gets Better* (1985).

#### Criticism:

*Narrative Consciousness* (Austin and London: U of Texas, 1971);

*Theater and Propaganda* (Austin and London: U of Texas, 1978);

*Narrative Taste: The Matter of Quality* (New York: St. Martin's, and London: MacMillan, 1987);

*Inside the Statues of Saints* (Véhicule, forthcoming June 1996).



## Canada

Reviews on *The Underside of Stones*:

David Goodwin, *The New York Times Book Review* (July 29, 1990);

David Homel, "Sorting Through Stories: G. S.'s larger-than-life writings 'want to entertain the reader variously'", *Books in Canada* (n.d.);

Alberto Manguel, "Searching for Paradise among the Cacti", *The Globe and Mail* (Saturday, April 21, 1990);

Betsy M. Olson-Gray, *The Reader*, Vol. IX N.2 (May 1990);

"The Sweeper" by G. S., in *The Year's Best Fantasy and Horror*, 4th edition, eds. Ellen Datlow and Terri Windling, New York: St. Martin's, 1991.

**Teatro Canadese: *The Penguin Book of Modern Canadian Drama*** (ed R.Plant), ***The CTR Anthology*** (ed A.Filewood), le raccolte di ***Canadian Drama, Major Plays of the Canadian Theatre***, 1984, (ed R.Perkyns) e ***Modern Canadian Plays***, 1993-94 (2 voll J.Wasserman). ***Twenty Years at Play. A New Play Centre Anthology***, (ed J. Wasserman) 1990; ***Six Canadian Plays***, (Introd. di Ken Gass) Playwrights Canada Press, 1992; ***Cues and Entrances***, Gage Educational, 1993; ***Boneman. An Anthology of Canadian Plays***, (ed G. Ralph), Jasperosn Publishing, 1995; ***Instant Applause. 26 Very Short Complete Plays***, Blizzard Publishing, Winnipeg, 1995

Il teatro canadese è, come ben sanno gli interessati al settore, un argomento quasi totalmente sconosciuto al pubblico italiano. Lo era fino a pochi anni fa anche all'Europa dal momento che il teatro d'oltreoceano veniva, ed è ancora, identificato con quello degli USA. Tuttavia, sebbene molti autori canadesi abbiano finito per trovare la loro fortuna a New York e sebbene gli influssi americani sul teatro canadese siano indubbi, sarebbe errato pensare che l'autore canadese moderno si identifichi con il teatro statunitense. Al contrario, sempre di più persegue una propria ricerca teatrale sempre di più legata all'ambiente in cui opera. Ciò significa che il teatro canadese apre le sue pagine mostrando la diversità di regioni e di contesti. A questo riguardo desidero citare quello che si potrebbe quasi considerare il manifesto del teatro canadese alla ricerca della propria legittimità, della propria funzione sociale e mitizzante, ovvero il testo di John Palmer, *Henrick Ibsen on the Necessity of Producing Norwegian Drama*, risalente agli anni settanta, che per qualche verso ricorda l'appello appassionato al teatro di G.B.Shaw in *Lady of the Sonnets*. Da un lato quello canadese è un teatro legato alla madre patria come testimonia l'attaccamento dell'*establishment* alla tradizione drammaturgica inglese e come dimostrano istituzioni come il *Dominion Drama Festival* e lo *Stratford Festival*; dall'altro è un teatro impegnato a riscoprire la storia nazionale, ad affrontare tematiche psicologiche e sociali legate anch'esse alle condizioni ambientali e culturali, è un teatro che non disdegna le tinte fosche andando alle radici della diversità e dell'incomprensione tra le diverse etnie e le diverse convinzioni religiose, tra le diverse generazioni, tra le diverse problematiche maschili e femminili, tra le diverse sessualità.

Il merito fondamentale delle più note antologie di teatro - *The Penguin Book of Modern Canadian Drama* (12 opere, curate

da R.Plant), *The CTR Anthology* (15 opere, curate da A.Filewood), le raccolte di *Canadian Drama, Major Plays of the Canadian Theatre*, 1984, (12 opere, curate da R.Perkyns) e *Modern Canadian Plays*, 1993-94 (2 voll - 20 opere - curati da J.Wasserman) - è quella di mostrare la varietà tematica e formale della produzione teatrale canadese. In qualche caso si hanno successi internazionali, in altri casi si tratta di opere significative per l'argomento specifico trattato, in altri casi ancora il criterio di scelta seguito è stato quello dell'originalità e della sperimentazione drammaturgica. Mi occuperò delle raccolte sopracitate in questa prima presentazione del teatro canadese e sarà un impegno che la rivista si assume nei successivi numeri quello di tenere il passo con l'ormai imponente produzione teatrale nel Canada anglofono e francofono. A questo riguardo farò un finale accenno ad altre più recenti antologie come *Twenty Years at Play. A New Play Centre Anthology*, (8 opere edite da J. Wasserman) 1990; *Six Canadian Plays*, (Introd. di Ken Gass) Playwrights Canada Press, 1992; *Cues and Entrances*, (11 opere), Gage Educational, 1993; *Boneman. An Anthology of Canadian Plays*, (8 opere edite da G. Ralph), Jasperson Publishing, 1995; *Instant Applause. 26 Very Short Complete Plays*, Blizzard Publishing, Winnipeg, 1995. Tratterò inoltre in altro luogo di questo numero de *Il Tolomeo* di alcune opere di recente pubblicazione non incluse nelle citate raccolte.

*The CTR Anthology* fu pubblicata nel 1993; *The Penguin Book of Modern Canadian Drama* risale al 1984; *Major Plays of the Canadian Theatre* e *Modern Canadian Plays*, ciascuna preceduta da una succinta storia del teatro canadese, furono pubblicate rispettivamente nel 1984 e 1994. Tratterò delle opere contenute associandole per tematiche o secondo altri criteri specifici. *The Penguin Book* apre con *Riel* (1950) di John Coulter che può con ragione essere considerato l'inizio di una tendenza e di una stagione del teatro canadese. E' l'inizio del teatro revisionista, del teatro impegnato e politico che ricerca episodi della storia patria per scavarne il significato al di là di ciò che il fatto storico riporta. La vicenda del ribelle Riel è conosciuta e sconosciuta al tempo stesso. Condannato senza appello, Riel nell'opera di Coulter diventa un personaggio invasato, ispirato da uno spirito missionario di autonomia e di indipendenza. Sulla scia di opere come *Riel* si hanno poi *1837: The Farmers' Revolt* e *Les Canadiens* di Rick Salutin, entrambe opere rappresentate al Theatre Passe Muraille. Si tratta di intelligenti opere di recupero storico, da un lato la fallita rivolta degli agricoltori del 1837 e dall'altro la vittoria del PQ alle votazioni del 1976. Ciò che si

## Canada

mette in luce è l'atteggiamento passivo del Canada nei confronti dell'imperialismo britannico, e del Quebec nei confronti del Canada anglofono. L'intenzione è di risvegliare le coscienze, di mostrare la necessità di uscire dall'inferiorità economica e per far questo Salutin e il Passe Muraille inaugurano una retorica "popolare" di notevole efficacia. Carol Bolt, con *Buffalo Jump*, ancora rappresentato al Theatre Passe Muraille, riprende episodi di fermento sociale, il Vancouver Strike e la Ottawa Trek (si veda sull'argomento Ronald Liversedge, *Recollections of the On to Ottawa Trek* (1973)). L'opera è strutturata cronologicamente, si va dallo sciopero, dalla fondazione dei Relief Camps, all'inizio della Ottawa Trek, attraverso Kamloops, Golde, Calgary, Regina, all'incontro con Bennett, ai Regina riots. Il punto di vista è sempre quello degli scioperanti contro il governo Bennett. Per quanto concerne la tecnica essa si rifà all'espressionismo tedesco degli anni '20 (Erwin Piscator) e al teatro di Pirandello, all'uso dell'audience come parte integrante della rappresentazione soprattutto per quanto concerne la satira del discorso politico. Il titolo, *Buffalo Jump*, deriva dal costume indiano di spingere i bufali verso un dirupo. Si ha sempre l'impressione che la gente sia trattata allo stesso modo. Michael Cook, in *Colour the Flesh the Colour of Dust*, ripropone il ruolo passivo e vittimistico svolto dalla "gente" nel corso della storia. Siamo a Gibbet Hill, St. John, nel 1762. La cittadina è in mano britannica, ma sta per essere conquistata dai Francesi, i quali a loro volta alla fine la riconsegneranno agli Inglesi. All'interno di questi eventi storici l'attenzione va con forte senso di contrapposizione alla vita della gente, alla povertà degli irlandesi, alla degradazione delle donne la cui unica occupazione è la prostituzione. Da un lato sta la strategia politica, economica, militare, dall'altra la folla, la povera gente che reagisce e si trova sempre immancabilmente al di fuori degli eventi. In senso ironico invece il tema bellico è trattato da J. Gray e da E. Peterson in *Billy Bishop Goes to War*, in cui si descrivono le peripezie di Billy Bishop che mai avrebbe voluto andare in guerra e che invece ci va passando, attraverso notevoli e spiacevoli traversie, dalla fanteria alla cavalleria al Royal Flying Corps, diventando il pilota più celebre e glorioso dell'aviazione canadese.

Analoga importanza nel segnare una linea di tendenza è *Indian* (1967) di George Ryga, autore anch'esso poco conosciuto in Italia, autore non solo di teatro, a mio parere di una delle opere di narrativa più belle della letteratura canadese, ovvero *Night Desk*. Ryga a teatro porta la problematica dell'indiano derelitto, maltrattato, senza possibilità di

successo, scacciato e condannato come si vede nel più noto *The Ecstasy of Rita Joe*. Ryga inizia anche una tecnica teatrale innovativa che fa uso di proiezioni, flashback, musica, una sinergia di mezzi teatrali che serve a coinvolgere lo spettatore. Seguirono sull'argomento Wendy Lill, con *The Occupation of Heather Rose*. Qui la protagonista è una giovane infermiera proveniente dalla middle-class cittadina incaricata di prendersi cura della salute e dei problemi di una lontana riserva indiana. Ciò che ne risulta è un'analisi spietata della situazione di bianchi e di indiani, incapaci di comunicare, alienati entrambi, incapaci di trovare qualsiasi soluzione ai problemi reali. Heather è essa stessa vittima del razzismo e del colonialismo e proprio per questa inconsapevole eredità il dramma mette in luce l'incapacità di Heather di riuscire a raggiungere un qualsiasi risultato apprezzabile. Sharon Pollock, con *Walsh*, riprende il tema indiano agganciandolo a quello della revisione storica. Qui si tratta di un penoso episodio di cinico disinteresse per la sorte di Sitting Bull e dei suoi Sioux in ossequio a ragioni politiche superiori e pretestuose. L'umanità viene sopraffatta dal cinismo della politica e dell'azione militare. E' uno degli episodi più tristi del west canadese e attraverso l'impotenza di Walsh, che promette protezione in nome della civiltà e poi è costretto a dichiararsi smentito, si apprende che ciò che domina sono giochi politici che ignorano la sofferenza dell'individuo e di un popolo. In anni successivi furono gli indiani stessi che si proposero come interpreti della loro storia e tra questi certamente notevole è Thomson Highway, in *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. Nell'opera Thomson vorrebbe infondere nuova vita alla cultura nativa. Si tratta di una serie di scene contrastanti che vanno dalla commedia alla tragedia. La struttura è quella dei sogni che secondo Thomson sono grandi mezzi di istruzione. Si evocano sogni e fantasia, amori e conflitti, la rivalità sessuale tra Big Joey e Zachary e quella tra Spooky e Simon che vuole riprendere la spiritualità nativa, la danza, i rituali, la figura fantastica di Nanabush, una sorta di spiritello vitale che rende tutto accettabile. E' un crescendo che Thomson non sembra controllare adeguatamente secondo l'idea di una drammaturgia occidentale, tuttavia l'efficacia visiva degli episodi e delle scene e l'impianto immaginativo sono sufficienti a giustificare il successo dell'opera.

Al recupero delle problematiche umane e sociali legate ai popoli indiani, si affiancano quindi opere che trattano delle difficoltà di inserimento in Canada degli immigrati di diverse provenienza e nazionalità. Si affacciano al Canada con la speranza di trovare una

nuova e più soddisfacente prospettiva di vita e, pur se attraverso traversie, riescono a realizzarla in *Ever Loving* di Margaret Hollingsworth. Jack Winter e Cedric Smith, in *Ten Lost Years* (1974), mostrano una diversa versione meno ottimistica. Il loro è il recupero della storia dei pionieri nel Manitoba degli anni trenta. Sono gli anni della Depressione. E' una presentazione drammaticamente efficace che si sostiene sull'uso di canzoni e sui racconti dei personaggi, racconti di speranza e racconti di difficoltà: riguardano lo strozzinaggio dei venditori di macchine, la durezza del clima, la repressione religiosa, comunque il senso positivo di una generale fratellanza nel sacrificio prevale. E' una costruzione per quadri ed episodica come è quasi sempre la ricostruzione storica nel teatro canadese: si va dalle campagne del Manitoba a Montreal, a Toronto, a una critica feroce del Relief Office e del Relief Camp, alla Ottawa Trek. Si arriva con le memorie dei personaggi fino alla seconda guerra mondiale.

Pioniere fu anche *Fortune and Men's Eyes* (1963) di John Herbert, opera di successo dalle tinte forti, diretta contro il sistema penale canadese. Il titolo tratto da un sonetto Shakespeariano serve a indicare da un lato l'ideale e dall'altro la degradazione dell'amore e dei rapporti interpersonali. L'ambiente è un riformatorio e un dormitorio con quattro letti. I personaggi sono tutti sotto i vent'anni. Il dialogo è preciso, vivace, senza cadute di tensione. Rocky si pone in una posizione di preminenza, è addentro ai meccanismi del carcere, alla corruzione e alle complicità. Riesce a prevalere su Smitty in un rapporto che non può essere che omosessuale. La distorsione dei rapporti sessuali fa da sfondo a tutta la vicenda. E' indubbiamente un'opera attuale anche oggi, vitale di una vitalità fisica, elementare, in un ambiente dove le passioni sono espresse senza reticenze, e si servono della menzogna, del ricatto e della paura. I rapporti di potere e di sopraffazione nelle intenzioni dell'autore forse vogliono rispecchiare quelli della società normale. Ad una intenzione di critica e di esplicita accusa risponde anche *Creeps* (1971) di David Freeman che si rivolge alle istituzioni dedite alla cura dei disabili. Si svolge in una sorta di "workshop" per cerebrolesi, un luogo dove i disabili sono messi a tessere tappeti, a piegare scatole, a intagliare. In particolare i protagonisti si trovano in un bagno, l'unico luogo dove possano godere di una certa "privacy", liberi della presenza di una insensibile donna supervisore. Si riuniscono per chiacchierare, per fumare, per fare scherzi, mentre dall'esterno arrivano loro gli urla di pazienti sotto tortura. Ciascuno ha le sue ambizioni, ma nessuno le può realizzare. Vorrebbero



essere falegnami, pittori, scrittori. Sono condannati a fare scatole e tappeti, tuttavia il lato peggiore è quello di sentire le false lodi di coloro che vanno a far loro visita dai quali vengono trattati come bambini, come stranezze da circo. Sono in realtà i visitatori con la loro falsa benevolenza ad apparire dei "creeps". L'accusa di Freeman è rivolta alle organizzazioni umanitarie, come quelle dei Kiwanis e Shriners, che trasformano la carità in uno spettacolo circense. Joan MacLeod, *Toronto, Mississippi*, (1987) affronta da altra angolatura la figura di una giovane ragazza handicappata, Jhana. Ha una madre, Maddie, che convive con un uomo più giovane di lei, Bill, poeta; il padre King, quarantenne, è una sorta di teatrante che vive impersonando Elvis Presley. Jhana rispecchia nella sua storia i conflitti che esistono tra gli altri personaggi. Maddie diventa iper-apprensiva all'idea che la figlia sia innamorata del direttore del suo "sheltered workshop"; Bill e King entrano in conflitto quando King fraintende un bacio di Bill a Jhana. Alla fine è Jhana che chiama il 911. I personaggi in sostanza non sanno che cosa fare con una persona come Jhana, il loro è un dramma in negativo, nasce dall'incapacità, dal caotico sovrapporsi di posizioni che non mostrano nessuna chiara direzione.

L'attacco alla società, bianca in particolare, continua con William Fruet, in *Wedding in White*. Il mondo maschile bianco è perennemente ubriaco, si mostra incapace di comprendere i problemi individuali, soprattutto se femminili. Quando la giovane Jeanie rimane incinta, il padre, un militare, reagisce con intolleranza e la soluzione che sa trovare è quella di farle sposare un suo amico di sbronze, il sessantenne Sandy, per mantenere il buon nome della famiglia. La scissura tra mondo maschile e femminile non potrebbe essere più netta. Ciò che qui lascia qualche dubbio è tuttavia proprio la figura maschile che è vista responsabile di tutto ciò che di negativo esiste nella società, figura pertanto non realistica all'interno di un dramma che vorrebbe essere realistico. Tuttavia il dramma è significativo poichè rivolto alla società canadese. Vi si legge senza dubbio il retaggio calvinista, repressivo, autoritario, un mondo privo di vera dialettica poichè madre e figlia non rappresentano qualcosa di ideologicamente forte e rimangono alla fine vittime. L'asse della società canadese appare sbilanciato, capace di produrre un conflitto frustrante che non si risolve e un matrimonio fasullo aggiunge frustrazione a frustrazione. Sharon Pollock, in *Doc* (1984), si sofferma sulla figura del padre, spesso presente nelle sue opere, ed è una figura che non mostra di saper riconoscere le proprie responsabilità. Qui Pollock mette di fronte due prospettive,

quella del padre Ev e quella della figlia Catherine, da un lato sta chi sostiene le accuse di Catherine e dall'altro chi si schiera con Ev.

L'accusa alla società è alla base di alcuni drammi di spicco di lingua francese. Gratien Gélinas, con *Bousille and the Just* (1961) fece scalpore all'interno del moralistico Québec. Gli elementi ci sono tutti: l'atto criminoso di Bruno Gravel che uccide Marc Lepage, lo scandalo, il tentativo di evitarlo, l'ipocrisia della madre di Bruno. Bousille, un poveretto adottato per così dire dalla famiglia Gravel, instabile mentalmente, è presente al fatto e non riesce alla fine ad accettare l'ipocrisia e la menzogna che è costretto a pronunciare al processo per salvare Bruno preferendo impiccarsi. Fanno da contorno la madre che vuole a tutti i costi il figlio assolto, il giovane novizio Théophile che nulla sa offrire se non una generica consolazione, i figli che vengono paragonati per malvagità a Cornwall e Regan. L'ambiente è cattolico e Gélinas non ha remore a denunciarne l'ipocrisia e la violenza, il poco rispetto per la giustizia. I personaggi non sono solo simboli negativi di un'ottusa società borghese, ma sono personaggi psicologicamente credibili nella superficiale religiosità di Théophile oppure nel cinismo con il quale Phil e Henri cercano di convincere Bousille a ignorare la verità per favori ricevuti e che riceverà. Si possono fare collegamenti con Shakespeare, e con Ibsen per l'accusa alla borghesia. *Les Belles-Soeurs* (1968) di Michel Tremblay è una delle poche opere canadesi conosciute in Italia e rappresentata recentemente con qualche successo. Anche lo scopo di Tremblay è di mettere allo scoperto i malanni della società quebecchese. L'opera si organizza attorno ad un fatto banale, alla vincita da parte di Germaine Lauzon di un milione di dollari, che le avrebbero permesso di rinnovare la sua casa e di realizzare sogni che aveva sempre coltivato. Per raggiungere lo scopo invita le cognate e le vicine perchè l'aiutino ad incollare i dollari sui libretti. L'attenzione si sposta, con una acuta analisi, alla moralità e alla religiosità, alla mentalità e all'ipocrisia, allo scaduto valore dei rapporti umani della società popolare di Montreal. La situazione si fa tragicomica quando chi era stato chiamato per aiutare in realtà deruba Germaine dei dollari e quindi anche dei suoi sogni. Allo spettatore anglofono l'opera era apparsa troppo pregna di sapori "francesi" per essere comprensibile, tuttavia l'ossessione con la quale Tremblay indica i mali morali e quindi le ragioni della decadenza della società quebecchese fa di questo dramma un ritratto implacabile di una società divisa in se stessa, e soprattutto di una figura femminile ancora legata al chiuso ambiente familiare dove si cova l'odio e la nevrosi piuttosto che la

comprensione, la simpatia, la creatività, l'indipendenza. David Fennario, con *Balconville* (1979), infine, tratta della convivenza anglo-francese nel distretto proletario anglofono di St Charles a Montreal. Il titolo deriva da un "joke" in voga nei quartieri poveri di Montreal. Quando non si poteva andare in vacanza si diceva di andare a Balconville, ovvero nelle precarie verande dei poveri appartamenti. Lo stile è realistico. Il testo è in parte in inglese e in parte in francese. Quello anglofono e francofono sono due mondi separati, che mai riescono a comunicare fino in fondo. Solo quando scoppia un incendio allora la gente capisce di essere una sola famiglia. È in sostanza un'opera che descrive un'atmosfera piuttosto che descrivere e costruire una vera e propria azione drammatica.

Il tema "internazionale" è trattato in *Rexy!* di Allan Stratton e in *The Art of War* di George Walker. Il primo dramma è dedicato alla guerra mondiale e al ruolo svolto dal Canada visto attraverso Lyon Mackenzie King. Il secondo è un tipo di dramma che appare sporadicamente sul palcoscenico canadese e tratta del complotto internazionale, di terroristi, di antagonisti della società libera, di estremismi, di repressione e di nazismo. Una tematica di questo tipo George Walker la tratta anche in *The Rumours of our Death* una sorta di favola del colonialismo che ha riferimenti alla realtà canadese. Il medesimo tema internazionale si trova in *Zero Hour* di Arthur Milner, ambientato in Costarica, dramma direi privo di efficacia. Il tema appare ancora in *Newhouse* di D. Rose e D.D. Kugler. Qui l'internazionalizzazione avviene sul piano politico-sanitario poichè la politica viene determinata dal diffondersi di una moderna peste - memore di quella di *Edipo Re* - che distingue gli individui tra infetti e non infetti, tra coloro che vivono nella costrizione della paura e chi invece come Newhouse sfida le regole che sono in realtà regole di convenienza di imposizione politica e personale.

*The CTR Anthology* raccoglie 15 opere che coprono grosso modo un ventennio, dagli anni '70 in poi. La raccolta mostra l'evoluzione del teatro canadese in quanto a tematiche e a tecniche. Il teatro è qui inteso come attività in progress, costantemente riformulata, come mezzo espressivo e comunicativo non come attività che persegua puramente canoni estetici. Pertanto, prima che al valore estetico di ciò che viene prodotto l'attenzione è rivolta come si diceva alle tematiche e alla tecnica drammaturgica. La scelta operata dal curatore dell'antologia, Alan Filewood, rispecchia pertanto un criterio di politica culturale che vige anche nella *Canadian Theatre Review*, da cui le opere sono tratte. Quest'ultima si

## Canada

prefiggeva di far valere il concetto dell'unità nella diversità come criterio politico utile per sostenere l'unità della nazione canadese. Il pluralismo assumeva valore di identificazione culturale nazionale e si contrapponeva all'influenza britannica e a quella americana. La scelta operata dalla *Canadian Theatre Review* nel corso degli anni è sempre stata legata a considerazioni politiche e culturali, al significato che man mano termini come regionalismo, nazionalismo, nazione venivano assumendo e ciò lasciò progressivamente spazio alle minoranze, alle donne, ad autori indigeni.

Argomento ricorrente, come si detto, del teatro canadese è la frattura tra generazioni, il difficile percorso verso l'indipendenza individuale, i conflitti tra padri e figli. Sono tematiche che attraversano orizzontalmente e verticalmente il Canada, dal Québec alla British Columbia, dal Newfoundland all'Ontario. In questo ambito voglio citare per primo l'atto unico di Gwen Pharis Ringwood, *Garage Sale*, un'opera sottile quanto perfetta. E' uno di quei rari esempi di pieno possesso tematico e stilistico, venuto alla fine della lunghissima carriera di una autrice che a buona ragione andrebbe considerata una figura simbolo del teatro canadese. L'opera tratta della frattura tra generazioni senza porre crudeli conflitti, ma facendo guardare i due protagonisti, Rachel e Reuben, dalla loro finestra al "garage sale" che due giovani sposi stanno predisponendo, il quale essi interpretano e fraintendono come l'evidenza di un doloroso divorzio. La situazione precipita quando sembra loro che i due mettano in vendita la loro stessa figlia. Reuben si lancia fuori sventolando un libretto di disegni, facendo segno ai due di fermarsi, dicendo che lui stesso è pronto ad acquistare la piccola... Niente di questo è vero: i due stanno traferendosi in Thailandia, la ragazza è semplicemente una baby-sitter. Quando Reuben ritorna a casa i due vecchi concepiscono la possibilità di un loro "garage sale" e di partire, come fanno i due giovani. Prendono il mappamondo e posano un dito a caso sulla Grecia. E' un'opera poetica, soffusa di un pervadente e continuo senso di malinconia, si avverte il trascorrere inesorabile del tempo, l'inevitabile distacco dalla realtà dei due protagonisti, il senso della solitudine.... E' da un punto di vista tecnico una sorta di soliloquio a due, un dramma intimo, psicologico che permette a ciascuno di guardare dentro di sé avendo il tempo di farlo. E' un dramma che si distingue nel contesto della drammaturgia canadese spesso impegnata in questioni storiche e ideologiche.

*Of the Fields, Lately* è un dramma di David French che segue il precedente *Leaving Home* (1972) presentando gli stessi personaggi e la

stessa problematica. Richiama una serie di drammi sull'argomento della incomprensione familiare. L'opera che si pone all'origine di questa tematica è come si sa *Look Back in Anger* (1956) di John Osborne, seguito da *Flowering Cherry* (1957) di Robert Bolt e da *Five Finger Exercise* (1958) di Peter Shaffer. Viene descritta un'incomunicabilità fatta di cocciutaggine, di incapacità di superare, come dice Ben in *Of the Fields, Lately*, "the wall" che lo separa dal padre. Il tema è quello della incomprensione generazionale. In *Leaving Home* una famiglia proveniente da Newfoundland si è trasferita a Toronto ed è nel momento della sua diaspora. Il padre Jacob Mercer è incapace di colloquiare con i figli Bill e Ben e d'altro canto teme che se ne vadano. E' soprattutto Ben il figlio con il quale appare più intransigente, il quale ha appena avuto il diploma e ha deciso di andarsene assieme a Bill e Kathy, entrambi giovanissimi, in procinto di sposarsi. E' un dramma efficace che porta sulla scena la volontà dell'autonomia e la complessità delle relazioni familiari. Qui essi si complicano per il fatto che Jacob rappresenta due modi di abbandonare la propria "home", quello che lo porta via da Newfoundland e quello che riguarda i figli e la famiglia. Sono opere che mostrano l'assenza di un personaggio tragico sul palcoscenico contemporaneo, ciò che si vede sono in sostanza vittime. *Of the Fields, Lately* tenta alla fine una sorta di conciliazione, che in definitiva non riesce. Nel cimitero alla morte del padre Ben richiama ancora quel muro tra sé e il padre che rimane insuperato. Il dramma è crudele e triste, a volte toccato dallo humour, è dominato dalla sensazione della morte che sola supera la diversità dei personaggi. Lo stesso tema è trattato da Sharon Pollock in *Generations* (1980) e in *Blood Relations* (1975) drammi oltremodo pessimistici, che pongono il problema dell'incomprensione tra padri e figli, del conflitto tra le ossessioni paterne e le libertà individuali. Di analogo argomento è *Dispossessed* di Aviva Ravel e *The Head, Guts and Soundbone Dance* (1973) di Michael Cook. Quest'ultimo è un dramma aspro. Si incentra su due personaggi, Skipper Pete e Uncle John, che immersi nel loro mondo di pesca rifiutano di adoperarsi per salvare la vita ad un bambino. L'atto simboleggia il rifiuto di concepire il nuovo che avanza, una qualsiasi prospettiva per il futuro. E' un dramma che ha fatto scalpore anche perché smentisce l'immagine di una romantica Newfoundland. Michael Cook, in *Jacob's Wake* (1974), pone ancora al centro paurosi rapporti familiari all'interno della casa patriarcale. Al primo piano sta Skipper Elijah Blackburn e al piano terra il figlio Winston con la moglie Rosie, la sorella e i figli. E'

Venerdì Santo e là si trovano non per celebrare la ricorrenza religiosa ma per innescare un terribile meccanismo di vendette fisiche e psicologiche che si sviluppano senza tregua fino a coinvolgere tutti. Fa da sfondo il rumore del mare e del vento che minaccia di portarsi via la casa descritta da Skipper come una nave alla deriva.

Si connette ovviamente alla tematica familiare quella riguardante la donna, a volte vittima, altre volte trionfante sull'ipocrisia e sul privilegio. Betty Lambert, in *Jennie's Story*, (1981) presenta una storia scabrosa. Si tratta dell'applicazione della legge riguardante la "multiplication of the evil by the transmission of the disability to progeny" che rientra nel Sexual Sterilization Act (Alberta 1928). La legge fu annullata solo nel 1971. Nella B.C. fu in vigore dal 1928 al 1973. Nel 1981 è ancora in vigore negli U.K. come si legge nell'*Observer* (15-4-1981): "The victims of Britain's secret sterilisations". La storia riguarda Jennie e Harry che sposatisi non hanno figli. In realtà Jennie è stata considerata da piccola "feeble-minded" e con la scusa di un'appendicite è stata sterilizzata. The Anna Project, con *This is for You, Anna. A Spectacle of Revenge*, (1983) ripropone la donna come protagonista. Marianne Bachmeier, avendo accusato Klaus Grabowski di violenza e dell'omicidio di Anna si fa giustizia in tribunale sparandogli. La storia è toccante, poetica, un pezzo teatrale unico nel suo genere, breve e intenso. L'opera si apre con un delicato quadro di Madre e Figlia alla presenza di un Accordionist che recita filastrocche di bambini. La Madre racconta una storia ad Anna. E poi cominciano varie storie, la prima è quella di Marianne Bachmeier nata a Lübeck in Germania nel 1950. Ricorda Anna, la sua vita con lei, le fotografie... tutto molto efficace. Poi ritorna al presente del giudizio, della vendetta, della simpatia delle donne che la sostengono. Ritorna poi di nuovo a Anna, accompagnata da altre Marianne che costituiscono un coro attorno a lei. Si succedono altre storie, quella di Lucrezia e Traquinio ad esempio, che ricorda ovviamente la violenza subita da Lucrezia. La storia di Marianne quindi si mescola a quella di un'amica, Jenny, anch'essa vittima di violenza. Un'intera scena si svolge sul tema di "How to be a victim". Si ritorna quindi alla storia di Marianne al tribunale e alla vendetta.

La problematica femminile viene vista da una diversa angolatura in *A Woman From the Sea* (1986) di Cindy Cowan. Qui il messaggio ambientalista è comunicato attraverso una figura femminile che sarà madre. L'opera è infatti un'accusa diretta a coloro che permettono le stragi di foche. La figura centrale è Sedna una Selkie, figura leggendaria, che



può essere foca e donna. I due personaggi George e Almira si trovano in riva all'oceano e incontrano separatamente Sedna. Durante i colloqui c'è ampio spazio per affermare il ribrezzo verso le stragi. Alla fine Almira sente il bambino che ha in seno muoversi e l'opera termina in una prospettiva di armonia tra uomo e natura.

Banuta Rubess, *Boom, Baby, Boom*, (1988) situa la vicenda alla fine degli anni '50 nell'underground artistico musicale di Toronto, tra un gruppo di musicisti che inneggiano ai grandi jazzisti del passato e che si raccolgono attorno al personaggio reale di Clem Hombourg. In questo gruppo di stravaganti capita Austra, ventunenne, che fugge da casa per vivere da *bohémien* convinta che la guerra atomica sarebbe stata vicina e che quindi non restava che vivere la vita fino in fondo. Il gruppo di musicisti è un gruppo di sentimentali che vive nel passato più che nel presente. Si rievoca la vita di Clem e della moglie Ruthie, si evocano artisti ecc. Austra a sua volta rievoca il passato di emigrata, e così fanno la sorella Laila e il fidanzato Aivars che si mettono alla sua ricerca.

Sky Gilbert, in *Lola Starr Builds Her Dream Home* (1988), contrappone convenzionalità e libera sessualità. La protagonista, Lola Starr, attrice dalla moralità discutibile, si trasferisce con la figlia Tina in un quieto sobborgo per cambiare vita. Incontra l'ostilità della vicina Minoola Grump che dubita delle sue intenzioni. In effetti, pur riproponendosi una vita normale e addirittura casta, Lola viene sopraffatta dall'uomo che la domina, Johnny Bad, che la attrae per il suo grande membro virile. La giovane figlia Tina interviene, uccide Johnny ed è rinchiusa in un riformatorio. La soluzione arriva in modo melodrammatico e improvviso. Esce allo scoperto Malcolm Inklepoop, ammiratore di Lola, che attacca Minoola e sostiene la liceità di affermare le proprie passioni e la propria sessualità. L'intreccio come si vede è ironico dell'ambiente omosessuale, la "dream home" è una costruzione irrealistica, il dialogo è divertente e brillante. Nell'ambito omosessuale si colloca anche *Being at Home with Claude* (1985) di René-Daniel Buboïs. E' una sorta di dramma poliziesco, un lungo e monotono interrogatorio durante il quale si vuole scoprire chi sia Him che ha compiuto il delitto e la ragione del delitto. Him è evasivo, non ricorda e non vuol ricordare. Sally Clark, in *Moo* (1988), riprende la problematica riguardante la donna, che dal mondo maschile è sempre giudicata insana di mente o colpevole di qualche reato. In quest'opera racconta la storia di una donna, Moragh MacDowell, che nel corso di mezzo secolo mai smette di amare Harry Parker. E' una donna intraprendente, attiva e forte, e la

sua ricerca di Harry si offre come motivo di scandalo. Alla fine è costretta ad entrare in manicomio e tutto ciò che le rimane è una serie di cartoline che il fantomatico e sfuggente Harry le ha mandato da varie parti del mondo. Moragh lo insegue sempre e costantemente. Erika Ritter, in *Automatic Pilot* (1980), presenta il matrimonio come una situazione nella quale la donna è resa vittima, deve adattarsi alle inadeguatezze del marito e convivere con le proprie. E' una donna in questo caso divisa tra un duplice impulso: quello di aggrapparsi alle sicurezze del matrimonio e quello di vivere in piena indipendenza. In questo caso la prospettiva è incerta socialmente e sessualmente, la situazione è presentata come una sorta di nuovo rito di passaggio a cui la protagonista donna deve assoggettarsi nella moderna società urbana.

In genere le opere raccolte sono realistiche e il realismo, si deve riconoscere, ha avuto una enorme importanza nel teatro canadese. Di carattere invece prettamente sperimentale sono due opere di Hrant Alianak e di Robert Lepage, rispettivamente *Passion and Sin* e *Polygraph*. In entrambe l'autore è attento a sottolineare la non testualità e l'accento va ai mezzi teatrali, alla scenografia, alla musica, alle proiezioni filmiche ecc. Al tempo stesso si vuole sottolineare la prevalenza dell'attore sul testo. In Alianak il testo è ridotto al minimo, a qualche scambio di battute tra Mother, The Military Man, The Son, The Man, The Monkey, The Other Woman. Il luogo è Havana 1957, una baracca chiusa nella quale si scontrano Mother e Son (figliastro sembra) e via via tutti gli altri personaggi. L'opera è basata sul movimento, sulla espressione fisica delle emozioni, soprattutto violente e di natura sessuale. Sono persone imprigionate, minacciate dall'esterno. Ricorda il teatro di Artaud e l'espressione istintiva è sottolineata dalla presenza di The Monkey, una ragazza che ha una coscia pelosa animalesca. Analogamente Robert Lepage, in *Polygraph*, usa il dialogo, la mimica, la danza, la musica, la luce per mostrare la linearità dell'intreccio e al tempo stesso per frustrare tale linearità. L'attenzione va agli aspetti fisici, sonori e visivi. Si tratta di una sorta di "detective story" basata sulla morte violenta di un amico dello stesso Lepage. Richiama metodi filmici del giallo. Consiste di 25 brevi scene che avvengono dinanzi ad un muro che assume varie funzioni, ora è una subway, ora uno studio, un salotto, un ristorante. La storia vede David incontrare Lucie che recita in una dramma che ha appunto come argomento un omicidio. In realtà non si arriva ad una conclusione, persino l'autopsia non rivela la verità, la verità si frammenta come una serie

di bambole russe. Non si tratta tanto di scoprire quindi l'autore di un delitto ma l'effetto della ricerca sui protagonisti.

La citazione di opere dovrebbe andare assieme alla storia dei teatri canadesi, poiché il successo dei drammi comportò spesso la fondazione di nuovi teatri. Bill Glassco, ad esempio, che diresse David French, fondò il Tarragon Theatre e *The Art of War* di G. F. Walker fu rappresentato nello sperimentale Factory Lab. Altri teatri sperimentali esistono come Twenty-Fifth Street Theatre e Actor's Lab Theatre. Al Tarragon fu presentata *Handcuffs* che è l'ultima parte della trilogia che James Reaney dedicò alla storia della famiglia Donnelly, opera con la quale termino questa breve rassegna rimandando alla curiosità del lettore le succitate antologie. Da un certo punto di vista la trilogia si inquadra nel tentativo revisionista di recuperare fatti storici sommariamente tramandati secondo criteri moralistici e religiosi repressivi. Reaney rivede una saga familiare dagli esiti funesti. Ma più che l'argomento trattato mi preme sottolineare l'originalità della costruzione drammatica di Reaney, fatta di complessità stilistiche e letterarie, di fluidità temporale e spaziale, di travolgente ritmo drammatico. Ad una storia di interperanza, d'intolleranza e di violenza Reaney aggiunge una dimensione fantastica. Si ha l'impressione che la terribile vicenda diventi una sorta di "old wives' tale". Da un lato ci sono i fatti ovvero la persecuzione, l'uccisione, l'assoluzione dei responsabili; dall'altro la vendetta si mostra in termini soprannaturali nella forma di spettri, fantasmi, apparizioni, la coscienza colpevole rivela se stessa in questo modo. La tecnica drammatica lascia enormi spazi di creazione e di improvvisazione al regista. La scena è flessibile, la narrazione mai strettamente e puramente cronologica. Si va dall'epoca dei fatti, 1874, ad un secolo dopo, al 1974, quando alla tomba dei Donnelly si raduna la gente aspettando l'apparizione degli spettri dei Donnelly. Un susseguirsi quindi di fatti, di personaggi, che coinvolgono tutti i settori della società, la chiesa, la legge, la politica che mostra chiusura mentale nella volontà perversa di una inevitabile vendetta. E' un forte atto di accusa. Reaney sembra sottolineare tratti deprecabili della società canadese quali appunto l'intolleranza, l'incapacità di accettare lo straniero, l'incapacità di assaporare la gioia del vivere e degli affetti, la mancanza di genuinità e di spontaneità.

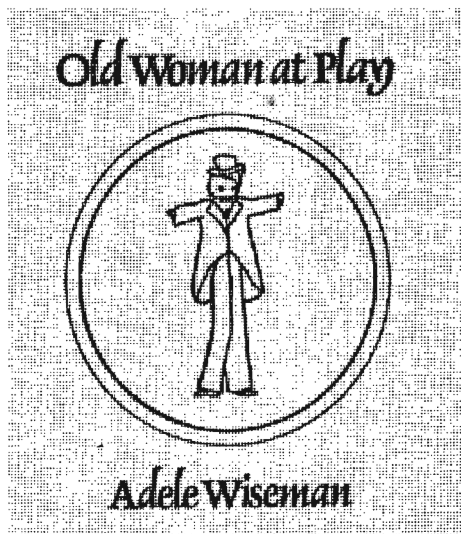
Tra le altre antologie a cui facevo sopra riferimento spicca per importanza quella dedicata al New Play Centre di Vancouver geograficamente all'estremo occidentale del Canada. La scelta mostra anche in questo caso la verità delle tematiche trattate. Si va dal

## Canada

fatto di cronaca (*Under the Skin*) concernente un rapimento che permette a Betty Lambert di creare una situazione drammatica — in cui la madre della dodicenne rapita si avvale dell'aiuto proprio del suo rapitore, un vicino di casa — che porta ad approfondimenti psicologici e a risvolti ironici e paradossali; al dramma interiore dell'ecclesiastico Pine attratto omosessualmente dal giovane Matthew, tema scabroso trattato con chiarezza da A. Brown in *The Wolf Within*. Violento nell'azione e nel linguaggio è *Something Red* di Tom Walmsley in cui personaggi che vogliono vivere al di fuori delle convenzioni sociali mostrano una ironica autenticità di sentimenti che alla fine li sovrasta. Va notato anche *Dreaming and Duelling* di John e Joa Lazarus che affronta efficacemente il dramma dell'identità giovanile, delle prove iniziatriche, dell'incapacità della società di interpretarle e valutarne l'importanza, ponendo un finale tragico; è ironica la commedia di I. Weir, *The Idler*, nella quale si creano situazioni divertenti create grazie al "welfare cheque" che permette ai protagonisti di ineggiare ad una "new Renaissance", ad una novella libertà dal lavoro e dalla costrizione. Dedicata alla problematica giovanile e rivolta specificatamente ai giovani è *Cue and Entrances*, antologia nella quale, accanto a opere di esplicito impegno didattico come *Teenage Moms*, *Liars*, appare anche la prima opera di A. Ravel, *Shoulder Pads*, piacevole intreccio basato sugli ideali di libertà anti-convenzionale dei giovani degli anni '60 (ricorda il piacevole *The Late Blumer* (1984) di John Lazarus) e il ben noto *Customs* di Mavor Moore che presenta il problema dell'identità personale. *Six Canadian Plays* è una antologia di interessante lettura poiché, oltre a presentare un'opera ben nota di S. Pollock, *The Komagata Maru Incident*, sul tragico rifiuto di far sbarcare al porto di Vancouver alcune centinaia di immigranti indiani, ripropone l'ironica storia degli eroi dei fumetti canadesi della seconda guerra mondiale con *Hurray for Johnny Canuck* di Ken Gass e l'altrettanto ironica revisione dei miti di Superman e del Ranger in *Heroes* di Ken Mitchell. L'antologia inoltre contiene un pezzo di ottima levatura drammatica, *Moon People* di A. Ravel sul problema della maternità non voluta rivista alla luce dell'incontro di madre e figlia. L'antologia *Boneman*, infine, ha l'ambizione di proporre vari aspetti del teatro canadese anche a scopo didattico. Inizia con *Boneman* di L. Byrne sul conflitto tra cultura autoctona indiana e cultura cristiana e anglosassone; approfondisce l'argomento con un efficace dramma di M. Cook, *On the Rim of the Curve* in cui si denuncia la violenza perpetrata nei confronti degli indiani Beothuck. Il conflitto tra mentalità inglese e francese

viene rivissuta in *After Abraham* di R. Chudley nel quale si analizzano a fondo i caratteri delle due culture fondanti immaginando un incontro tra lo spirito del generale Wolfe e del generale Montcalm. Si presentano inoltre drammi su argomenti di assoluta attualità, quali *I Want Your Body* di G. Ralph sulla manipolazione genetica, *Old Boots* di C. Sinclair sul problema degli anziani e *The Second Coming* di G. Rockwood, breve e pungente scambio di battute tra giovani apparentemente allo sbando e una giovane donna in carriera. *Instant Applause* è una antologia di pezzi brevi significativa non tanto per la qualità dei pezzi contenuti, ma perchè costituisce una testimonianza della disinvoltura con cui si usa il mezzo teatrale. Si tratta di brevi squarci che presentano svariati argomenti, dai matrimoni alle nascite, ai funerali, dalle riflessioni filosofiche, all'analisi dei rapporti di coppia, ad argomenti come il golf, la guida di una macchina, proiezioni fantascientifiche. Il teatro sembra essere entrato nella vita quotidiana del Canada e di questo sono testimonianza i numerosi drammi ancora dedicati specificatamente ai giovani, ai bambini, ai disabili.

Giulio Marra



### Segnalazioni

**Gail Anderson-Dargatz**, *The Cure for Death by Lightning*, Knopf Canada, 1996.

Romanzo di una scrittrice giovane che vive a Vancouver Island vicino a Errington.

**Dionne Brand**, *Land to light on*, Toronto, McClelland & Stewart, 1997.

Poesie di una nuova voce.

**Timothy Findley**, *Dust to Dust*, Toronto, Harper Collins, 1997.

Nuovi racconti del famoso e prolifico scrittore.

**Northrop Frye**, *Mythologizing Canada* (ed. by Branko Gorjup), Legas, New York, Toronto, Ottawa, 1997.

**Elisabeth Harvor**, *Let Me Be the One*, Toronto, Harper Collins, 1996.

Racconti di una scrittrice di Montreal, che è anche poeta.

**Ann-Marie MacDonald**, *Fall on your knees*, Knopf Canada, 1996.

Un romanzo di una narratrice e playwright giovane che ha cominciato a imporsi negli anni novanta.

**Cordelia Strube**, *Teaching Pigs to Sing*, Toronto, Harper Collins, 1996.

Romanzo di una giovane scrittrice, autrice nel 1994 di un altro fortunato romanzo *Alex & Zee*.

**Rosemary Sullivan**, *Shadow Maker: The Life of Gwendolyn MacEwen*, Toronto, Harper Collins, 1996.

**Susan Swan**, *Stupid Boys Are Good to Relax With*, Toronto, Somerville House, 1996.

Raccolta di *short-stories* tra il nero, il faceto, e il sesso.

**Audrey Thomas**, *Coming Down from Wa*, Viking Canada, 1996.

Un nuovo romanzo di una scrittrice affermata e famosa.

**Jane Urquhart**, *Away*, Toronto, McClelland & Stewart, 1997.

Un nuovo romanzo.

**Guy Vanderhaeghe**, *The Englishman's Boy*, Toronto, McClelland & Stewart, 1996.

Nuovo romanzo di uno scrittore di Saskatoon che merita di essere più conosciuto e più studiato.





## Caraibi

gua che passa dallo stile sofisticato del narratore onniscente, denso di dettagli e passaggi metaforici, alla "down to earthness" delle voci dei protagonisti, imbastendo questo contrappunto stilistico sulla medesima matrice intenzionale, quella del "raccontare parlando". Il colloquialismo della lingua si fa sentire gradatamente, intercalandosi prima qua e là come nota di colore, per diventare poi prolungamento dei personaggi e delle loro storie che, soprattutto quelle femminili nella seconda e terza parte del romanzo, parrebbero altrimenti non narrabili. Il linguaggio viene a coincidere con il mondo interiore mortalmente ferito e trasmesso soltanto attraverso parole precise e nude, che rendono il discorso intransitivo. Il procedere mai gratuito, le azioni ed i dettagli ripetuti che diventano immagini simboliche, come pure le note dialettali e le descrizioni impudiche, mirano a rappresentare ciò che dicono come se i casi tragici dei protagonisti e ciò che loro accade dentro e fuori non volessero e potessero permettersi dilazioni linguistiche che non siano testimonianza diretta, puro dato.

Anche sulla validità dei "dati", dei fatti, il romanzo non scorre liscio. Il prologo, introdotto dopo una filastrocca inglese sulla "counting house", e l'epilogo "recitano" il romanzo come tre extra-luoghi della "casa" dove ci si inoltra per gradi passando per l'"anfratto" della pura fiction, attraverso il "corridoio" circolare che unisce entrata ed uscita, alle cui pareti sono appesi fianco a fianco fatti ed invenzioni del romanzo, fino ad entrare nel cuore dell'"edificio". Dall'interno dei "muri" spessi e grezzi, ma leggeri e irreali se visti dalla "parete" esterna, le storie di Rohini, Miriam, Kempta e Shiva ci offrono una riflessione sulla consistenza ed i processi di trasmissione dei fatti della Storia.

Roberta Cimarosti

**David Dabydeen, *The Counting House*, London, Jonathan Cape, 1996, pp. 179.**

*The Counting House*, la casa che "conta" e la casa dove "si fanno conti" ospita la duplice prospettiva maschile e femminile di un mondo caraibico di fine '800, negli anni dell'importazione di manodopera dall'India nelle piantagioni inglesi della Guyana.

I protagonisti maschili sono completamente annientati dalla pressa dell'impero, "deviati" dalla smania dell'"avere", che li deruba della loro unica ricchezza: la propria virilità ed umanità vissute nel rapporto intimo con la donna amata. La loro "casa", metafora della loro identità, è inesistente. Abbandonata la dignitosa casa natia, anche se dominata dall'autorità patriarcale retrograda per l'utopia di uno spazio più felice, la casa nella piantagione è un luogo non mai posseduto e vissuto, in cui il miserevole continuo "contare" denaro sgretola anche le fondamenta ideali di un focolare domestico sognato solo per poco.

Il mondo femminile più forte e realistico nella sofferenza e disposto a rompere con le condizioni di sottomissione in patria come pure pronto alla lotta del tutto per tutto nella piantagione, viene stroncato nella morsa del sesso. Come in una catena impossibile da smagliare, i tentativi liberatori - come quello iniziale di Rohini e quello padroneggiante di Miriam - sono vani. Ai taciti, obbligatori abusi del padrone, momentaneamente vaneggiato uomo-Dio liberatore dall'incapacità dei propri uomini schiavi, seguono quelli dei mariti, vittime stremate e a loro volta padroni. Tuttavia, in quiet'incubo senza risoluzione, il romanzo dedica uno spazio inaspettato alle protagoniste femminili tanto che Miriam ad un certo punto assume il ruolo focalizzante di narratrice. La seconda e terza parte del romanzo è il luogo delle donne, dove i loro accesi dialoghi, incontri-scontri e profonda complicità, "ricostruiscono" - anche se in negativo, attraverso l'anti-modello del loro vissuto - la "casa" di sé e dei propri affetti così atrocemente negate. La "casa" che conta si delinea attraverso i loro comportamenti contrari, apparentemente di forza ma generati da un'immensa debolezza ed attraverso i loro paradossali stati psichici di pazzia causata dalla troppa lucidità, di sogni alimentati dagli incubi reali.

Tratto più rilevante del romanzo è certamente l'uso pregnante ed orale della lin-

**Lorna Goodison, *To Us, All Flowers Are Roses*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1995, pp. 73**

This book marks a turning point, bringing together a mature poet's confidence in her craftsmanship as verse-maker and a corresponding confidence in her West Indian heritage. The sequence adopted in the thirty-eight poems gathered in Lorna Goodison's sixth collection is not casual. Drop by drop, Goodison's philosophy of peace, light and comprehension emerges from every line, from every page. Every poem seems to hold a clue fundamental to a better understanding of the following one. That is why, as Goodison herself points out, "it is essential that you dive deeply" ("Deep-Sea Diving", p. 55), to grasp the secret Self hidden among "Some Thing You Do Not Know About Me" (p. 57). The message spread by Goodison's writing could be that it has become necessary to overcome life's inexplicability in search of a lost sensibility, renewing our links with a tradition which keeps the ancient, but always topical, secret of the intact harmony between nature and its laws. In the meanwhile, re-discovering the charm of a ritual measured and underlined by daily gestures, by roles and functions becomes increasingly important.

Goodison's themes are deeply rooted in her native Jamaica: her poetry ranges from a celebration of negro food ("Nayga Bikkle"), folk legends, Caribbean music, African rhythms ("O Africans"), to a celebration of Jamaican people, Jamaican history ("Name Change: Morant Bay Uprising") and geography ("Missing the Mountains"). It is noteworthy that the title poem itself, through memories of the African roots and the maroons, draws a profile of Jamaican history, recorded once more, to be finally remembered this time. In facing the past, Goodison's pace is slow, reflective and peaceful: filling any gap previously opened by rage and regret, the lyric entitled "O Africans" sings of the way in which African rhythms and European melodies blended together to give birth to a purely Caribbean music, in "a marriage mixed / but a marriage still". Among the many rhythms punctuating this set of poems, we find the African 5/4 beat, mento, reggae, calypso, the quadrille. All of them are blended together in a variety of songs whose final target is to seek out evidence of roots, to testify to roots in a "cantata Africana" which enlarges the Caribbean horizons. The language she uses in order to bear witness to these horizons displays on the pages, in its spelling or lexicon or syntax, the distinctive features of the West Indian language, its rhythms and intonations.

The collection as a whole is firmly unified



by Goodison's ability to draw from Nature all the sources of inspiration she may need. Fragments of God's creation send sparks from every stanza; Goodison's verse describes the multiple voices of Nature and its great and small everyday miracles, observing the stars and the movements of the universe ("Of Used-Moon Stars"), in admiring acceptance of God's works. From Nature, the focus moves naturally to tradition, captured by a powerful, matrilinear link charged with transmitting primitive, secret knowledge, plain sense, the force of the past, the strength to survive, against all odds ("Birth Stone"). From mother to daughter, from friend to friend, the word passes on to fill "the hole in our history" (p. 4). Goodison's verse drifts from the experiences of mankind to "the eternal coiled workings of the cosmos" (p. 5) in search of regeneration and understanding. This quote starts from the exploration of trivial aspects of life, developing through spatial-temporal Jamaican resonances, to culminate in the investigation of those great questions around which history pivots: a mattress man becomes the pretext for an ironical reflection over colonialism, yet from a post-colonial point of view ("Coir"); often, in Goodison's imagination, a metaphor of triumph and submission is mixed with the ever-present memory of the past ("Inna Calabash"), while, as a controcanto, memories of slavery are blended with mundane metropolitan desolation ("In City Gardens Grow No Roses as We Know Them").

*To Us, All Flowers Are Roses* is characterized by an extraordinary depth due to Goodison's concern for the variations of existence in a fragmented universe, for the precarious balance between rootedness and rootlessness, for the fascination with the unspoken, the unseen, the unheard, the unknown: "It is this need to recreate, / to run against things, that cause / all this confusion" (p. 27). Most of the poems are sweet and strong ballads telling the stories of maids and street sellers, homeless and unemployed ones, ill and old ones, schoolgirls and street dancers, slaves and planters. Goodison the story-teller counts up all of History's debts driven not by a mere desire for revenge, but by a need for order, in order to be free to open her eyes to a new future, to the realm of harmony and freedom. Her ballads narrate hard experiences which can forge a spirit when they do not destroy it. Goodison's voice sings all aspects of life, sharing with every woman a common motherhood ("The Woman Speaks to the Man Who Has Employed Her Son"); even daily misery made of hunger, poverty, deprivation, exploitation, is spoken of in a soft, musical tone which strikes the reader much more and denounces more effectively, perhaps because of its very softness. The last

poem in this collection, "Trident", holds this meaningful, conclusive position summing up in its last lines the main, subterranean theme of the whole work of Lorna Goodison: "So sing today of the unity of all things. / How everything comes eventually home." (p. 72). As a farewell, the final words of the book are addressed to all of humanity, and it sounds both like a wish and like a vow, the common thread interwoven throughout all Goodison's lines: "May the peace within this poem / stay the devils in our heads. / All things, all things work together." (p. 73) And the joy of writing becomes almost a physical thrill, when a poem is "coming", "then I simply must take advantage and dance. / So I throw my hands up over my head / thereby releasing the poem." (p. 57).

Lorna Goodison is driven by the ineluctability of her yearning to sing and write, to express her true Self and at the same time by a common desire for knowledge to be used in a creative way, in order to leave some traces of our passing behind us: "Bury me up there in the high blue

mountains / and I promise that this time I will return to teach the wind / how to make poetry from tossed about and restless leaves" (p. 1). The poet, in Goodison's view, must be the spokesman of the voiceless many, of the dispossessed, the poor, the homeless, the lonely ones, the ordinary people: "Speaking for the small / dreamers of this earth, plagued with nightmares, yearning / for healing dreams" (p. 4). Goodison's strength seems to celebrate its apotheosis in lending its voice to the wretched of the earth, on the one hand, and on the other hand, to all the wonders of creation, be these openly displayed or yet to be discovered, submerged by the noise of the world.

A litany, a rosary, a chant verse is the ceremony where the power of the word lies and, in parallel, even Nature expresses itself in the language of sacrality: "the waves speak a timeless sermon" (p. 67).

Goodison's verse conveys a high spirituality: it seems to be communicating through and with a common soul ("Morning, Morning Angel Mine"), the depositary of a secret, mysterious knowledge of regeneration. The poet, as a prophet, is "charged to speak" (p. 43). In Goodison's view, poets have received their sacrament, in a way both human and divine: "Renewed, renewed by their angel smell of mint", poets have been invested with a mission, "have no choice but to sing" (p. 17). "I recite these names in a rosary, speak them / when I pray, for Heartease, my Mecca, aye Jamaica." (p. 71).<sup>(1)</sup>

Goodison's style is simple and musical. Her vision of a world surrounded by "the world's one body of water" (p. 72) stresses her longing

for that kind of simplicity which comes straight out from the earth itself, that same simplicity which refuses "some cartographer's divisive dream" to acknowledge a universal brotherhood. It is important to consider the fact that this book is dedicated to John Edward Chamberlin, who published a book entitled *Come Back to Me My Language*, in which he tried to define the power of language in the Caribbean, analysing in particular the work of Walcott, Brathwaite and Goodison. Chamberlin describes this force as "the power to bring things into being by naming them; and the power to convey their presence to others. These are the powers of language, and poets have always assumed that one of their roles is to restore that power; if only in the moment of the poem." (2) Goodison's "Songs of the Fruits and Sweets of Childhood" moves in parallel with Walcott's well-known poem "St. Lucie".

Both are chants, and it is in the same light that we have to read "Calling One Sweet Psalmist", dedicated to Bob Marley, a lyric which stresses once more the search for roots and the necessity of fulfilling one's fate: "I chant now / celestially, I am become / what I was born to be / I am, I am sweet psalmist." In the title poem, Lorna Goodison's chant is made out of names of places which trace the topography of Blackness; in "Songs of the Fruits", the chant traces back the topography of memory. Both are visibly and deeply rooted in Jamaican history and culture.

But Goodison's compassionate voice does not limit its contemplation to her mother country. Uprooted people may also lose their language as a result of migration and urbanization. The power of words renovates people's links with their origins, in a reality where here and there endlessly multiply their valences: "In city gardens grow no roses as we know them. / So the people took the name and bestowed it / generic, on all flowers, called them roses. / So here we speak a litany of the roses that grow / in the paint-pan chamber-pot gardens of Kingston." (p. 15). Once more, enormous importance is attributed to names and sounds, whose deepest meaning helps to define our humanity: "We become owners of a harmony of vowels and consonants / singing a specific meaning" (p. 28). The healing capacity of language is stressed throughout the entire collection in "our song of separation and reuniting" (p. 47): a capacity which invests the poet's craft with the imperative of offering solutions to human despair. In this way, again Goodison moves along the same poetic path as Walcott: "When Walcott says 'come back to me my language' he is calling for a return of the capacity for wonder, as well as of the customary habits of home, a return of

## Caraibi

**Wilson Harris, *Jonestown*, Faber and Faber, 1966**

language that is strange as well as familiar, a language that confounds as well as comforts (...)" (3)

Goodison's verse is permeated by an enduring metaphor of light, celebrating the benediction of being alive, being part of that cosmos which she magisterially chants. Goodison exhibits a compassionate comprehension, expressed with irony, tenderness and lucidity, for the unlucky ones, for all the miniature wonders of Nature, for the rules and functions of the universe, for all the shades of human feelings, ("Elephant", "Bag-a-Wire"), for all the humble tints of human existence. Women, Goodison seems to be saying, and poets, hold the memory of traditions, the capacity to grow, to heal, to regenerate. Those roses women grow, and spices, and fruits, thyme and herbs and calabashes, all of them stand as landmarks in order to show us readers the path to harmony, the way to look deeply inside ourselves, and into the mysteries of the world. With Lorna Goodison, we listen to that cosmic chant we all knew and had forgotten.

Isabella Maria Zoppi

1 *Heartease*, we have to bear it in mind, is also the title of a collection of poetry of Goodison's published in 1988, dealing with similar themes, in order to define or re-define Jamaica's borders in the world's imagination.

2 Edward J. Chamberlin, *Come back to me my Language*, Toronto, MacClelland and Stewart Inc., 1993, p. 100.

3 E. J. Chamberlin, *Op. Cit.*, p. 101.

Nel corso di un convegno milanese sulle letterature caraibiche, Wilson Harris ha confidato a una platea tra l'allibito e il sognante di essere stato minacciato da Francis Bone, il protagonista di *Jonestown* che allora, nel maggio 1966, era ancora in bozze, affinché mettesse a tema del proprio intervento il viaggio visionario di quest'ultimo.

Harris non è nuovo a "visitazioni" di questo genere, se già nel 1991 dichiarava di non riuscire a riportare le osservazioni che si era appuntato mentre Jonathan Weyl, il protagonista di un altro romanzo, gli spiegava troppo rapidamente cosa dire. Tuttavia, l'irruzione di Francisco Bone stavolta è ancora più radicale; nella sua apparizione milanese Harris ha ridato vita a una forma di "public reading" degna del migliore Dickens (non fosse che proprio ai romanzi da questi simboleggiati Harris ha rinunciato pubblicamente da molti anni), giustificandola tuttavia con un'aria pirandelliana di restituzione della parola a un autore effettivo che reclamava la propria esistenza.

A sentir Harris, e da quanto si dovrebbe inferire dalla lettera premissa al romanzo, il racconto del viaggio nell'immaginario e la revisione di alcuni eventi fra il 1939 e il 1978 sarebbero opera dello stesso Bone, di cui Harris si sarebbe limitato a fare l'editore. Pur nell'eco di convenzioni letterarie da "manoscritto ritrovato", Harris gioca con il proprio ruolo in *Jonestown* a carte scoperte. Bone gli scrive per renderlo partecipe del proprio racconto, non solo nel senso di metterlo a conoscenza dei fatti, ma infrangendo la barriera narratore esplicito/autore implicito. Anche questa strategia di sapore post-moderno (non ce ne voglia Harris che di questa etichetta detesta le implicazioni jamesoniane di "depthlessness" certo non applicabili ai suoi labirintici romanzi) già apparteneva alla tradizione harrisiana. In *The Infinite Rehearsal*, ad esempio, W.H. era colui che a detta degli altri personaggi si spacciava per l'effettivo protagonista mentre ne aveva solo rubato il manoscritto, in un gioco complicatissimo di specchi fra narratore vivo e vero narratore/protagonista morto in un naufragio e vivo allo stesso tempo in nuove avventure.

Ma la finzione di *Jonestown* non si riduce al gioco narratologico: è una complessa meditazione letteraria sul paradosso della fisica quantistica, visione nella quale da qualche anno Harris ha identificato il modo per esplicitare il suo desiderio di non "fossilizzare" fatti e personaggi. Così accade che Francisco Bone, vittima sfuggita in *extremis* nel 1978 ad un suicidio-omicidio di massa dei seguaci del

predicatore Jones, il cui impero lui stesso aveva aiutato a costruire, torni e ritorni più volte ad alcuni episodi particolarmente importanti della propria vita e di quella di Deacon, suo quantistico "doppio" e *alter ego* nelle vicende di *Jonestown*.

Ad esempio, Francisco ritorna bambino, al giorno della morte di sua madre, per comprendere finalmente che, come Deacon il giorno della strage, questa aveva vicariamente affrontato la sua morte, quando, per proteggerlo da un maniaco, aveva sacrificato la propria vita. Bone, decenne con tutta la coscienza dell'adulto sofferente per il trauma del 1978 (il testo lo segnala con un dettaglio fisico, facendo sì che a Francisco manchi il dito tranciato dal proiettile che gli ha salvato la vita), coglie così tutta l'intensità di quel fatto tragico e dell'atto di amore di sua madre. Nonostante questo *dénouement* improvviso in una narrazione fino a quel momento ben lontana dall'onniscienza, il lettore non ha l'impressione di sedere di fianco ad un lettino da psicanalista, quella, per intenderci, suscitata dalla intenzione catartica o dalla nevrosi di uno Zeno Cosini.

Gli episodi che si susseguono sono tutti uniti da un'intenzione sempre più definita, cioè la creazione di varchi, di spiragli nel testo normalmente omogeneo di un'autobiografia unidirezionale e onnisciente per statuto letterario, per lasciar irrompere coscienze estranee, guide dichiaratamente virgiliane, dimensioni mitiche, brandelli di altre persone che nel viaggio quantistico Francisco incorpora o scopre dentro di sé. Quale "diminutive survivor" della tragedia di *Jonestown* ma anche delle tragedie personali di tutti gli altri personaggi, infatti, Francisco rivive e fa rivivere ai suoi "doppi", come Deacon, e "tripli", come Skeleton, la strage, gli episodi che vi avevano condotto, gli ascendenti e le razze di questa strana trinità demoniaca che comprende Jones, Deacon e Francisco, fatta di un europeo cresciuto nella lettura di "classici dell'odio" come Poe (la definizione è mutuata dal romanzo), di un meticcio caduto dal cielo come tutti gli amerindi la cui storia è stata cancellata, di un protagonista dal passato tanto composito e poco conosciuto da essere "senza volto" come i dipinti del pittore caraibico Aubrey Williams.

Un affresco di grandi proporzioni, quindi. Ma una cifra stilistica precisa, poiché per i suoi lettori Harris desidera, e a questo rende funzionale il romanzo, la stessa apertura di varchi nella percezione del mondo. A un siffatto desiderio si possono ascrivere le complesse trasformazioni di Bone, le metamorfosi del linguaggio, una ricchezza metaforica talvolta sconcertante e illuminata solo — e non sempre — dalla lettura dell'intera



partitura, poiché, se ci è lecito chiudere questa breve recensione con una parafrasi dell' Harris critico, paradosso dell'arte come della musica, è l'approssimarsi all'unità della visione senza riuscire, quando si tenti di afferrarla, a comprendere altro che parti, unità minime di significato.

Monica Pozzi

**Jamaica Kincaid, *The Autobiography of My Mother***, New York, Farrar Straus Giroux, 1996, pp. 228. (*Autobiografia di mia madre*, trad. it. di David Mezzacapa, Milano, Adelphi, 1997)

Con questo nuovo romanzo Jamaica Kincaid continua la sua esplorazione del rapporto intricato tra madre, terra-madre e madre-patria, tra maternità biologica e maternità coloniale, che contraddistingue la narrativa femminile caraibica degli ultimi anni. Caratteristica peculiare di Kincaid, tuttavia, è l'insistenza con cui questa tematica è riproposta in tutta la sua produzione, tanto da costituirne la cifra inconfondibile, l'eccesso, potremmo dire — per riprendere il termine usato da Bill Ashcroft a proposito del post-colonialismo — attraverso cui l'autrice rivendica il bisogno e il diritto di scrivere "to save her life". Per Elaine Potter Richardson (è questo il suo nome) la scrittura si configura infatti sia come strumento di auto-analisi ("Really, for me writing is like going to a psychiatrist. I just discover things about myself.") che come spazio psichico di resistenza di un soggetto che si ribella alla propria subalternità ("All the things that were available to someone in my position involved being a subject person. And I am very bad at being a subject person."): "I was being told I should be something, and then my whole upbringing was something I was not: it was

English". E così, scavando nelle pieghe più nascoste (e bivalenti) della relazione primaria, "Kincaid" ha sempre più accentuato la sua connessione, nei Caraibi, colle strategie di assoggettamento e condizionamento — economico, culturale, psicologico — messe in opera dall'Inghilterra nei confronti delle colonie. L'associazione della madre ad una terra perduta, tipica secondo Kristeva dell'immaginario femminile, si integra dunque colla demistificazione dell'ideologia della (terra)-madre coloniale, ovvero di quella "colonization through a process of affection" già condannata da George Lamming come forma particolarmente insidiosa dell'imperialismo: rivisitata tuttavia attraverso un'ottica che denuncia altresì la vulnerabilità del soggetto-donna nell'ambito delle strutture sociali tradizionali.

La formula narrativa adottata per "tradurre" l'esperienza in parola scritta, per convogliare quel "surplus" di verità psicologica necessario a dare un senso ai fatti della vita, è quella della "fictional autobiography", ovvero una narrazione in prima persona in cui un io femminile adulto rievoca, in quelle che sono state definite le varie fasi di una "ongoing narrative", la propria infanzia (*At the Bottom of the River*, 1978) e adolescenza (*Annie John*, 1983) ad Antigua, e l'esperienza di espatrio, sui vent'anni, a New York (*Lucy*, 1990). Se nel primo testo il rapporto madre/figlia è presentato come dinamica di fusione e separazione comunque contributiva al processo di costituzione del soggetto, negli altri due si accentuano progressivamente il trauma della caduta dal Paradiso (del materno come mediatore tra il personale e il sociale, tra il tradizionale e l'eredità coloniale) e la necessità del distacco affinché quel processo si realizzi. Ed è sospeso su questa soglia simbolica (*Annie John* sulla nave che la porta in Inghilterra; *Lucy*, sola e anonima a New York, dopo aver reciso irrevocabilmente il rapporto filiale) che il personaggio esce dall'universo narrativo, senza che la sua *bildung*, almeno secondo i canoni classici, si sia completata.

In tutta la sua opera, più che adottare una formula preesistente, Kincaid elabora, grazie anche ad una scrittura particolarissima, ora ingannevolmente scorrevole, ora anche "eccessivamente" intensa, ripetitiva e paradossale, una strategia testuale di interrogazione e resistenza nei confronti dell'archivio coloniale e post-coloniale. Strategia totale, che investe non solo il livello tematico ma anche e soprattutto le strutture discorsive, retoriche, tropologiche della narrazione autobiografica: cosicché la coerenza delle sue figure principali, l'io e la Storia, viene ad essere presentata come

## Caraibi

illusoria. Il "reale" slitta senza soluzione di continuità nel fantastico e nel surreale, ancorati nel folklore e nella cultura locale, la Storia è introiettata e rovesciata nella percezione "ingenua" del soggetto colonizzato, l'identità è il locus instabile dell'intersezione tra storia, genere, sessualità, etnicità, geografia.

*The Autobiography of My Mother* costituisce un altro tassello di questo "infinite rehearsal" delle condizioni e dei limiti della "fictional autobiography" e del tropo materno, riproposti in un contesto che sembra più direttamente influenzato sia dalla denuncia anti-colonialista del saggio "A Small Place" (1988) che dalla allegorizzazione del dominio e della mercificazione dei rapporti rappresentate in "Ovando", un racconto del 1989. Dal punto di vista del genere, il romanzo richiama in qualche misura la tradizione delle "slave narratives", o anche di quelli che sono stati definiti "outlaw genres", forme di "life-writing" letterariamente ibride, caratterizzate da una volontà di resistenza culturale, che erodono i limiti prefissati dai sistemi letterari ipercodificati.

La radicalizzazione dell'attacco, già riscontrata in *Lucy*, è qui motivata, sul piano della fabula, dalla morte non simbolica ma reale della madre al momento di mettere al mondo la figlia: ed è da questa mancanza effettiva, da questo silenzio insondabile, che il racconto di quest'ultima prende le mosse in apparente contraddizione con quanto indicato dal titolo. Nessuna seduzione e nessuna caduta, dunque, per Xuela Claudette Richardson, la protagonista/voce narrante che, a differenza degli esempi precedenti, ha compiuto la sua *bildung* e rievoca, alla fine della vita, trascorsa interamente nell'isola in cui è nata, la sua condizione di orfana. Anche l'ambientazione si distingue dal consueto: non più Antigua, ma la Dominica, perché Xuela è figlia di una discendente dei Caraibi, un popolo in via di estinzione i cui superstiti, "like living fossils", vivono in una riserva dell'isola. (Ma la Dominica è anche la terra d'origine della famiglia materna di Elaine Potter Richardson, la cui madre, Annie Richardson, è figlia di una Cariba).

La dilatazione della prospettiva storica (e genealogica) non comporta però una maggiore referenzialità documentale: l'"autobiografia", così paradossalmente evocata in copertina, si configura piuttosto come una meditazione autoptica (nel duplice senso di dissezione di un cadavere compiuta da chi "ha visto coi suoi occhi") sulle possibilità di controllo della propria esistenza per chi è nato e vive in una "terra guasta", bloccata in una temporalità senza futuro, segnata irrimediabilmente dall'implosione delle storie forzatamente e tragicamente convergenti di popolazioni e razze diverse,

## Caraibi

dove "brutality is the only inheritance and cruelty is sometimes the only thing freely given".

Questo scenario, in cui la storia è detemporalizzata, e supplementata dalla narrativa personale, è presentato da Kincaid con un "essenzialismo strategico" che rivisita la conquista, la schiavitù, la colonizzazione, attraverso l'intensità metaforica di una scrittura che non concede tregua al lettore: l'alienazione dal materno, "motivo centrale" della vita di Xuela, monotonamente, ossessivamente enfatizzato ("Who was I? My mother died at the moment I was born. You are not yet anything at the moment you are born.") immette la figlia direttamente "in the jaws of death", ovvero nell'ordine simbolico, in cui legge del padre e legge del colonizzatore vengono a coincidere. A questo trauma il testo chiaramente allude nel momento in cui apprendiamo che Xuela — privata di quel "sotterraneo arcipelago di segnali" attraverso cui si manifesta, secondo Elisabetta Rasy, "la lingua della nutrice" — si rifiuta di parlare fino a quattro anni. Quando lo fa per la prima volta è per chiedere "Where is my father?", e si esprime in Inglese, lingua fino a quel momento mai usata da nessuno in sua presenza, e che poi invece diventerà la forma di comunicazione tra padre e figlia. Il patois, "the language of the captive, the illegitimate", rappresenta invece il patrimonio di conoscenza, percezione ed espressione attraverso il quale Xuela entra in relazione — precaria perchè soggetta a denigrazione e negazione — con la realtà locale.

Ed è la figura paterna (impersonata sia dal padre che dagli amici a cui affida la figlia) infatti, quella con cui Xuela si confronta e contro cui misura la propria capacità di giudizio, gradualmente affinata nel corso di una *bildung* che proprio dall'assenza dell'amore primario trae la forza disperata per affermare la vita contro la morte. "Love would have defeated me. Love would always defeat me. In an atmosphere of no love I could live well; in this atmosphere of no love I could make a life for myself". Ma la vita che si costruisce, è pesantemente condizionata dalla sua condizione di donna, di orfana, di diseredata, in una "false country" in cui la conquista è il peccato originario che condanna i conquistati, ma anche i conquistatori, ad una condizione di inautenticità, sterilità, alienazione dalle rispettive tradizioni e "motherlands" ben lontana da quella "creativa ambivalenza" di cui hanno parlato i sostenitori della creolizzazione.

La "life-story" di Xuela diventa così storia esemplare che dimostra come a livello dei singoli, delle famiglie, delle istituzioni, dei rapporti interpersonali, i vinti hanno

introiettato la lezione di "humiliation and self-loathing" di cui ha così efficacemente parlato Fanon, mentre i vincitori impersonano stantamente i ruoli che la storia ha loro imposto, incapaci di sottrarsi a questa eredità. Tra gli uni e gli altri si collocano figure tragicamente "hyphenated" come quella del padre, figlio di uno scozzese e di una donna di discendenza africana, che ha optato per l'affermazione, anche con mezzi illeciti, della sua componente di vincitore. Quanto a Xuela "vulnerable, hard, and helpless", privata di quell'identificazione col materno necessaria per aprirsi all'altro, "tradita" anche da figure femminili che non sanno o non vogliono amarla ("Ma" Eunice, una donna che si era presa cura di lei, assieme alla biancheria sporca del padre, "who could not be kind because she did not know how"; la matrigna, che "sometimes...meant to see me dead, sometimes my being alive was of no interest to her") non ha altra scelta che quella di ripiegarsi narcisisticamente su se stessa: "I came to love myself in defiance, out of despair, because there was nothing else. Such a love...will do, ...will do, but only because there is nothing else to take its place; it is not to be recommended."

Ma il vero "turning point" che marca il passaggio ad una nuova fase della sua *bildung* avviene quando decide di abortire il figlio frutto di una relazione con Monsieur LaBatte, presso il quale era andata a vivere a quattordici anni. Quest'atto, che si consuma in solitudine e con dolore, con la ritualità e la violenza di un rito iniziatico, in comunione simbolica con la terra-madre, le fa capire che decidere della propria vita ("I had carried my own life in my own hands") e quindi della propria sessualità e del proprio corpo, possedersi piuttosto che essere posseduta, è l'unica ricchezza di chi rifiuta di essere associata a "the shadow people, the forever humiliated, the forever low". Xuela però, non può, come auspica Hélène Cixous, "amare se stessa e restituire nell'amore il corpo che a lei è nato": questo corpo è infatti iscritto in una genealogia femminile evanescente, doppiamente troncata nella sua contiguità metonimica in quanto anche la madre era stata abbandonata, appena nata, davanti alla porta di un convento. Unica traccia della sua discendenza, il nome Xuela scritto sul panno di tela che l'avvolgeva, "written in an ink whose color was indigo, a dye rendered from a plant", e preservato nel nuovo nome assegnatole da Claudette Desvarieux, la suora che l'aveva trovata e accolta in un'istituzione che aveva fatto di lei "a quiet, shy, long-suffering, unquestioning, modest, wishing-to-die-soon person". La neonata era diventata così Xuela Claudette Desvarieux, e anche la figlia, il cui cognome era Richardson, era stata

chiamata Xuela Claudette. E poichè il nome di ciascuno ricapitola la sua storia, "but who are these people Claudette, Desvarieux, and Richardson? To look into it, to look at it, could only fill you with despair; the humiliation could only make you intoxicated with self-hatred".

La decisione di spezzare questa catena riproduttiva che perpetua e riverbera sinistramente, nelle sue infinite combinazioni, il crimine originario, è dunque irrevocabile e l'appropriazione di questo potere femminile assume, in concomitanza della sua maturazione, le connotazioni del materno/mostruoso/divoratore dei suoi figli evocatrici della figura onnipotente e castratrice della Medusa, o della Grande Dea Madre, "the womb and tomb of the world": concretizzatesi nel testo nell'apparizione della donna del lago, "a naked woman with outstretched arms", circondata da manghi, che Xuela bambina, con la forza di convinzione di chi vive fianco a fianco col mito e la leggenda, aveva visto attirare un ragazzo verso la morte. "I would bear children, but I would never be a mother to them. I would bear them in abundance; they would emerge from my head, from my armpits, from between my legs...but I would destroy them with the carelessness of a god". (D'altro canto in questa distorsione grottesca dei valori tradizionalmente assegnati alla fertilità e alla maternità, si potrebbe anche vedere, seguendo le indicazioni di Karla F.C. Holloway, un'allusione al potenziale autodistruttivo dell'amore materno, che "divora" la parte migliore di sé, la sua individualità spirituale). Poco prima, attraverso un sogno, Xuela si era "appropriata" simbolicamente dell'unica eredità che reclama come sua: "And that is how I claimed my birthright, East and West, Above and Below, Water and Land: In a dream. I walked through my inheritance, an island of villages and rivers and mountains and people who began and ended with murder and theft and not very much love. I claimed it in a dream. Exhausted from the agony of expelling from my body a child I could not love and so did not want, I dreamed of all the things that were mine".

Il radicamento nel luogo, intriso della storia di dominio che vi è stata sovrapposta, ma indifferente e "altro" da essa, è inestirpabile in Xuela quanto la sessualità lo è dal suo corpo, che diventerà strumento di negoziazione e resistenza, di trasgressione e di controllo, nei confronti dell'altro. Il rovesciamento prospettico grazie al quale l'associazione donna nativa/terra colonizzata diventa non un incentivo alla conquista ma il sito strategico di una "politics of location", che reclamando la geografia politica del corpo femminile relativizza la cartografia del colonizzatore, e



evidenziato dal rapporto tra Xuela e Philip, il medico inglese che sposerà dopo una lunga relazione, non per amore, ma perchè “this marriage had its usefulness. It allowed me to make a romance of my life... Romance is the refuge of the defeated...”. “Romance” basato però su una inversione della polarità master/slave (è Philip, di cui ignoriamo il cognome, ad essere il dominato) e sulla ferma determinazione da parte della ex-schiava di non perdere mai la propria capacità di auto-determinazione. Quando anche il marito, oltre al padre, muore, a Xuela non resta che attendere l’unica, vera antagonista della “internalità contemplativa” da lei coltivata nel corso della sua esistenza, l’unica rappresentante dell’altro di fronte alla quale la sua individualità “può” sottomettersi. “I long to meet the thing greater than I am, the thing to which I can submit... Death is the only reality, for it is the only certainty, inevitable to all things”.

Si salda così il cerchio autobiografico: si ricongiungono io narrante e io narrato, il significato della vita di Xuela è la forma che la sua voce ha conferito al proprio passato. Ma poiché tutto è già accaduto, tutto è già stato smembrato, il passato è solo “a set of possibilities”, da ri-membrare grazie ad un paradossalmente rigenerativo senso della perdita. Se Xuela in quanto personaggio appare sempre precariamente in bilico sul precipizio del passato, “looking back”, “looking over [her] shoulder”, protesa verso “the very big thing” che non conosce, l’idioma materno perduto è pur tuttavia il “black hole” attorno al quale il soggetto rammemorante ha (ri)costruito la sua parola. Se la popolazione di Roseau, “the ones who looked like me...the forever foreign, the margins, had long ago lost any connection to wholeness, to an inner life of our own invention”, col passare del tempo — sostiene Derek Walcott — “every event becomes an exertion of memory and is thus subject to invention... everything depends on whether we write this fiction through the memory of hero or of victim”. E, benché Xuela affermi ripetutamente di rifiutarsi di “appartenere ad una razza”, di “accettare una nazione”, il prodotto della sua autorappresentazione è comunque polifonico. Come lei stessa ammette: “I am not a people, I am not a nation. I only wish from time to time to make my actions be the actions of a people, to make my actions be the actions of a nation”. Per chi scrive un’autobiografia, l’azione consiste ovviamente nella capacità di comunicare la propria “verità”. La memoria autobiografica, però, non è il prodotto di “just a memory which can’t be trusted because so much of the experience of the past is determined by the experience of the present”: è piuttosto, secondo la definizione di Toni

## Caraibi

Morrison — riproposta da Karla F.C. Holloway — “rememory”, ovvero, “a multiplied (and seemingly contradictory) form of memory because it has presence through its translucence, as well as being and form in its clarity”. È la restituzione, sessuata e culturale, di una voce a chi è stato messo a tacere, di plurisignificazione e poeticità a storie, tradizioni, geografie eclissate. È la rivisitazione locale di una metafora universale e l’agente che riconnette, dopo la recisione, la figlia alla madre e la madre ai suoi figli: “This account of my life has been an account of my mother’s life as much as it has been an account of mine, and even so, again it is an account of the life of the children I did not have, as it is their account of me. In me is the voice I never heard, the face I never saw, the being I came from. In me are the voices that should have come out of me, the faces I never allowed to form, the eyes I never allowed to see me. This account is an account of the person who was never allowed to be and an account of the person I did not allow myself to become.”

L’attivazione metaforica del testo, potenziata dalla ricorrenza delle immagini e delle strutture linguistiche, trova una dei suoi motivi più suggestivi in un sogno ricorrente di Xuela. In esso la madre scende da una scala, di spalle. Continua a scendere, eppure di lei si possono scorgere solamente l’orlo del vestito e i talloni, mai il volto. La figlia vorrebbe vedere di più, ma poi si accontenta. In un’altra (e unica) occasione, la madre, nella stessa posizione, canta una canzone senza parole: “it was only a song, but the sound of her voice was like a small treasure found in an abandoned chest, a treasure that inspires not astonishment but contentment and eternal pleasure”. Questo volto continuamente sfuggente è ricreato tuttavia testualmente attraverso una fotografia che anch’essa è riproposta nel corso della narrazione: il ritratto di una donna “smembrato” in frammenti che introducono alle cinque parti in cui il testo è diviso e che, proprio a partire dal volto si ricompongono via via in quello che sarà, ad autobiografia ultimata, l’intero. Questo ritratto non è certamente l’immagine del sogno; non può neanche essere quello della madre, la cui descrizione è fatta da Xuela (sulla base di quello che altri le hanno detto). Non sembra corrispondere neanche ai tratti fisici della figlia. L’intero dunque non costituisce una “wholeness”: rimane il mistero di quell’identità, di quel silenzio. Forse, ma questo bisognerebbe chiederlo a Jamaica Kincaid, è una fotografia di sua madre, a cui in effetti, in questa prima edizione del romanzo, fa da *pendant* un ritratto della scrittrice sul retro della copertina. Eppure, come accade in *Beloved* di Toni Morrison, “The picture is

still there and what’s more, if you go there — you who never was there — if you go there... it will be there for you, waiting”. È questa “thought picture”, questa “rememory” bivalente, ma radicata nel contesto materiale del luogo e del corpo, dunque, lo schermo “translucido” sul quale l’autobiografia femminile post-coloniale, forma ibrida della mediazione tra Storia e memoria, tra parola e silenzio, tra presenza e assenza, proietta la sua verità.

Franca Bernabei

## Caraibi

**Grace Nichols, *Sunris***, London, Virago Press, 1996, pp. 86.

L'energia cinetica ed i ritmi spasmodici che si scatenano in "Sunris", il poemetto che dà il titolo all'ultima raccolta di poesie di Grace Nichols, rappresentano l'apice della sovversione linguistica ed ideologica che sottende tutta la raccolta. Questa poesia come la sua protagonista, si inserisce nell'immaginario caraibico contemporaneo in modo dirompente facendosi strada a colpi di Calipso attraverso il carnevale di questa cultura già magistralmente scolpita nelle grandi opere di Derek Walcott e Edward Kamau Brathwaite.

Nel poemetto il Calipso, che per tradizione si definisce genere di dominio maschile per i suoi noti argomenti denigratori nei confronti delle donne, diventa metafora della società caraibica per molti versi ancora patriarcale ed anche della sua letteratura. Questa infatti corre a volte il rischio di farsi voce androgina e di assimilare la specificità dell'immaginario femminile grazie anche all'estetica che la caratterizza fondata sulla visione non-logocentrica del mondo, sul flusso come continuità ciclica della vita e dei sistemi culturali.

E' forse per mettere i necessari puntini sulle "i" che l'autrice nell'"Introduzione" alla raccolta si sofferma sul fatto che il Calipso originariamente era cantato dalle donne e poi propone, prima di "Sunris" come introduzione provocatoria alla poesia, le parole di Derek Walcott e di Calypso Rose sul Calipso. Il contrappunto tra la visione totalizzante e formale del primo e la vivacità orale e soggettiva del secondo è netto e parla da sé.

Nel poemetto dunque, l'emergere di una voce femminile dalla folla maschile impazzita nel carnevale è affermazione di forza e combattività che però non sono opposizioni rigide ma tentativi che la protagonista fa per accordare il proprio ritmo e la propria voce a quelli della massa trascinate e quindi della società e dell'arte.

Il ritmo, i profondi suoni vocalici e le ripetizioni incantatrici danno corpo alla dichiarata provenienza della protagonista che arriva da "Out of their unconscious", dove per inconscio s'intende memoria ancestrale ma anche luogo materno precedente alla nascita. La sintassi ad intermittenza, la punteggiatura irregolare, e le immagini fluttuanti ambivalenti e scure articolano in linguaggio poetico la specificità della protagonista come soggetto femminile. Traducono il contatto simbiotico e pre-linguistico col corpo materno facendo così emergere nel testo il debito culturale e materiale che gli uomini hanno con la donna, come pure sembrano voler rappresentare le funzioni erotogene represses della protagonista

nel distacco dal corpo materno.

In questo senso la "performance" dei versi può definirsi come una "spola" per mezzo della quale la protagonista che si muove nella danza può anche "calarsi" senza perdersi nell'oscurità sommersa della madre culturale Africa e nelle cavità silenziose della storia delle donne per trovare il punto in cui esse si possono ricucire col presente. Attraverso la danza estatica la protagonista srotola anche il cordone che la lega alla madre biografica Iris. Questa fa rinascere la figlia nella società e nel mondo dell'arte battezzandola, cioè donandole i segni che la definiscono ("Sunris") attraverso i quali ella può esprimersi nell'ordine simbolico della differenza. Infatti, intrecciata a questi due fili, la scrittura si tesse sulla pagina con segni che sono sempre più simboli sessuati carichi dell'identità della protagonista, nel ricorrere di V Y VV O mentre si sta per concludere l'itinerario liberatorio. Questo collima con il riconoscimento di una genealogia personale e collettiva femminile che, ritrovata la propria dignità, si unisce agli dèi locali, un misto di divinità africane ed indiane.

Le poesie della raccolta contenute nelle due sezioni che precedono il poemetto ("Against the Planet" e "Lips of History") girano entro l'orbita di "Sunris". Alcune come "Against the Planet" o "Icons", prendono posizioni ben note alla scrittura femminile europea inserendo le figure del Dio creatore di tutte le cose compresa la parola, della Vergine e di Eva in contesti domestici dove, smitizzate, sono guardate da un occhio femminile spesso materno. Altre, come "First Generation Monologue" o "Blackout", girano attorno a temi ricorrenti in questa letteratura quali la lontananza dai Caraibi ed il bianco e il nero come categorie umane ma soprattutto ideologiche. L'ultima sezione della raccolta termina in ascesa con "Wings", dedicata a John Figueroa la cui nota barba bianca ricorda le ali del nomadismo spirituale dei poeti caraibici, e con "Oasis" che sulla scia di "Sunris" chiude in bellezza con lo stesso ritmo di calipso e le immagini di fuoco.

Roberta Cimarosti

**Caryl Phillips, *Crossing the River***, London, Bloomsbury, 1993

Spesso gli scrittori delle letterature in inglese hanno fatto ricorso al romanzo storico, verosimilmente perché esso, tra i generi narrativi, è quello che più di ogni altro consente di rivisitare, di ripensare (o di ricostruire nella fantasia) le proprie radici. Forse è per questo stesso motivo che il romanzo storico ha di recente suscitato l'interesse di alcuni degli scrittori caraibici che vivono in Inghilterra. Da un lato essi sono doppiamente sradicati (dalla terra africana dei loro avi e dai Caraibi della loro nascita). Dall'altro il fatto di vivere in Inghilterra, lontano dai luoghi legati al ricordo della schiavitù e nella terra che di quella schiavitù era responsabile, fa sì che sentano con più forza la necessità di ricorrere a quel *backward glance* di cui parlava George Lamming ("the backward glance as part of the need to understand").

*Crossing the River* di Caryl Phillips (nato nel 1958 a St Kitts, cresciuto in Inghilterra) abbraccia duecento anni di storia attraverso quattro vicende esilmente unificate da un veloce prologo e un altrettanto rapido epilogo (in entrambi compaiono frasi e brevi brani delle quattro storie raccontate, con un effetto di anticipazione per la verità di dubbia efficacia nel prologo e con un più comprensibile effetto di riconoscimento nell'epilogo). In realtà le quattro storie restano separate, ma le unifica l'intento di mostrare facce diverse dell'esperienza della schiavitù e della sua eredità, fino alla discriminazione nel presente.

La terza parte, quella che viene prima cronologicamente, ha per protagonista un giovane inglese, James Hamilton, il *master* di una nave negriera, ancorata davanti alla costa della Sierra Leone. Il punto di vista è quello dell'ufficiale, essendo la vicenda raccontata attraverso il suo diario di bordo e le lettere alla moglie. Formidabile, e agghiacciante, è il contrasto tra la delicatezza dei sentimenti privati di Hamilton e l'assoluta indifferenza morale nei confronti delle azioni che compie nella sua veste istituzionale: gli schiavi per lui non sono esseri umani, ma per l'appunto, merce.

La prima parte, "The Pagan Coast", racconta del viaggio in Liberia di Edward Williams alla ricerca del suo schiavo Nash, che sette anni prima era stato colà inviato dall'American Colonization Society e che improvvisamente "had disappeared from the known world". Le lettere spedite da Nash nel corso degli anni fanno da controcanto al racconto di un neutrale narratore onnisciente, che accompagna Edward nel suo viaggio africano contrassegnato dall'impossibilità di capire. In una lettera scritta quando egli già era arrivato



## Caraibi

**Patricia Powell, *A Small Gathering of Bones*, Heinemann, 1994, pp. 137**

davanti alla "pagan coast", Nash gli diceva di restare in America: per lui, costretto, a vivere in Africa, non restava che scegliere liberamente "to live the life of the African".

La seconda storia, "West", ha come protagonista Martha, una vecchia schiava diretta a San Francisco, dove per i neri è forse possibile condurre "a new life without having to pay no heed to the white man". Il gelo di febbraio la fermerà al di qua delle montagne. Ma prima della sua morte, attraverso una serie di flashback, sarà emersa l'odissea della sua vita di schiava, dall'arrivo in Virginia fino alla decisione di unirsi alla carovana di "colored pioneers" all'inseguimento di un sogno di libertà ancora più fragile di quello dello schiavo liberato Nash.

L'ultima storia, "Somewhere in England", si svolge durante la seconda guerra mondiale: il discendente degli schiavi è un soldato americano, di stanza in un paese dello Yorkshire, e la storia, che procede non in ordine cronologico, con continui salti indietro e in avanti, è raccontata da una giovane donna inglese che si innamora di lui. Qui, come nelle storie precedenti, è la *forma* narrativa ad assumere un'importanza decisiva. Sono gli altri, con la parziale eccezione di "West", a raccontare la storia dei neri. Forse perché sono gli altri a definirli (merce, schiavi, negri) dopo averne segnato il destino attraverso la schiavitù. E forse anche perché in questo modo il punto di vista della narrazione può presentarsi come oggettivo: la storia dei neri non è raccontata da loro stessi, ma, per così dire, dalle circostanze e dagli atteggiamenti con cui i bianchi entrano in rapporto con loro.

Per questa sua originale struttura narrativa *Crossing the River* può essere definito, paradossalmente, un romanzo storico modernista: non c'è più il punto di vista del narratore onnisciente confortato dalla Storia, ma una molteplicità di voci e di punti di vista, un coro discorde che riscrive la Storia.

Paolo Bertinetti

La giovane Patricia Powell (classe 1966) è giamaicana, ma dall'età di sedici anni vive negli USA, dove si è laureata in letteratura inglese e dove insegna Creative Writing. È però di ambientazione giamaicana il suo secondo romanzo, *A Small Gathering of Bones*, la cui vicenda si svolge tra il febbraio 1978 e il novembre dello stesso anno. È una storia di "prima dell'AIDS", i cui protagonisti sono Dale e il suo amico Ian, che si ammala di un male misterioso e letale, ovviamente non diagnosticato (siamo, appunto, nel 1978), ma accostabile, al di là delle caratteristiche del decorso della malattia, alla "peste di fine secolo".

Di Dale veniamo a conoscere gli amori e le passioni: il rapporto ormai solo di convivenza con Nevin, l'affetto fraterno per Ian, la relazione con Alexander (sposato e con due figli, suo amante clandestino per la salvaguardia della propria immagine di *normale* marito e padre), il legame con Loxley, fatto soprattutto di affetto più che di sesso, la fugace avventura serale con uno sconosciuto dettata da un'irresistibile attrazione. Nel racconto il sesso gioca un ruolo secondario: il romanzo vuole essere soprattutto un'indagine di sentimenti. Quello che interessa Powell è il ritratto della vita affettiva di Dale (e dei suoi amici), in una situazione caratterizzata dalla difficoltà di accettazione, come dimostra la relazione con Alexander, ma, soprattutto, come chiarisce drammaticamente il rifiuto della madre di Ian, che disconosce il figlio e lo rinnega anche sapendolo gravemente malato (l'atteggiamento della donna mette in moto un patetico finale, con Ian che il giorno del suo compleanno, in piena notte, si reca a casa della madre, che di nuovo lo ignora: debole per la malattia e annichilito per il rifiuto, Ian cade, picchia violentemente il capo e muore).

*A Small Gathering of Bones* è un'opera non del tutto riuscita (si pensi soprattutto al procedere scolastico della vicenda, in particolare nel *flashback*, e alla caratterizzazione sommaria di molti dei personaggi), ma sviluppa un'idea di partenza certamente originale e interessante, che va a cogliere le somiglianze e le diversità, anche nel pregiudizio, che la condizione omosessuale assume in un paese lontano dall'Occidente "avanzato" come era la Giamaica del 1978. Interessante è anche la scelta linguistica, con un narratore in terza persona che assume un punto di vista che spesso si sovrappone a quello di Dale e che anche per questo si esprime, come i narratori di Selvon, in una lingua fortemente orale che

si allontana dallo Standard English per adottare una parlata che reinventa letterariamente l'inglese giamaicano.

Paolo Bertinetti

**Madison Smart Bell, *All Souls Rising*, Granta Books, R 144,95**

The revolution on Haiti 200 years ago — the only successful one ever to have been conducted by slaves — is the background of this huge, rolling, turbulent novel: 504 crammed pages of it, almost unstoppable.

The author, Madison Smart Bell of Tennessee, educated at Princeton and teaching at Johns Hopkins University in the United States, is well in touch with the colour and fire of the slave sagas of his own country's fractious past. Transferred to remote Hispaniola, he does really let his imagination rip. Rip as in slash, nobble, nail, hack, heft.

Here the old emblems of the anti-slavery lobby come to life again: whites whipping blacks (to put none too fine a point on it) until they wilt: blacks in reprisal using their cane-knives to lop white limbs. The French who are Bell's subjects have a word for it: *guignol*. Horror.

There is a tender newborn babe lofted, wriggling, on a pike at the head of a raging, hungry, raping army of spontaneous incendiaries. Talk about the return of the repressed is insufficient for, led by the wise Toussaint L'Ouverture, such forces were indeed unleashed against the planters and their mulatto allies of the colony of Saint Domingue, as it then was.

And after 10 years of battle, they did achieve what revolutionary France had awarded them anyway, without even a debate: their independence. As C.L.R. James showed in his essential history, *The Black Jacobins*, their campaign was exemplary, an inspiration to all the Third World. Toussaint's send (Napoleon allowed him to freeze to death in a prison cell), although not greatly tragic in classical terms, was a dire example of how Europeans can behave when their sugar levels run low.

In French writing, slave risings have made for more enduring material than in English. Who bothered to protest about the brutal suppression of the British Jamaican insurrection

## Caraibi

other than daffy old William Blake? Alexandre Dumas portrayed the Mauritian upheaval, and André Schwarz-Bart the Guadeloupe one (in the magnificent *A Woman Named Solitude* of 1972). Bell's version is thus something of a novelty for English-speakers: race relations come to the cutting edge — of the machete.

During one battle to take Le Cap here, a powder-store ignites and bodies pinwheel from it. A convict is strapped to a cannon's mouth. The Camus-inspired doctor comes across a black mother actually crucified, and a white one raped to death in reprisal. Great stuff for specific effects on the screen, where one would not believe any of it anyway; somehow on the page it is all too graphic.

Through this bloodbath, this worst nightmare of driving those whites back into the sea, the figure of Toussaint, second-generation slave, elected leader — who never even beat his horse — shines through. He stays mum, is not a *zombi cadavre*, one of the living dead, like his fellow Africans, driven by Ogun to rise and break their chains. He shines, taking literally the doctrine of the resurrection of the Christian soul. He is untouchably fine.

The context Bell has woven around him is spectacularly fine, too. Engrossing is the word.

Stephen Gray

*Conversations With Derek Walcott*, edited by William Baer, Jackson, University Press of Mississippi, Literary Conversations Series, 1996, pp. 211

*Conversations with Derek Walcott*, edited by William Baer, is a significant achievement: for the first time, many of the most important interviews the Nobel Prize winner Derek Walcott have given are gathered in a single book, thus allowing readers to hear Walcott's opinions and thoughts, beliefs and memories straight from the writer's direct, intense and passionate voice. As has been universally acknowledged, Walcott's writing can be viewed as a great synthesis of the sound experiences of this century, as it adds to the concept of "creoleness" the consciousness of a *reductio ad unum* which is modern and ancient at the same time. Filtered through the wisdom of a personality who absorbs musical, linguistic, figurative and literary hints, his lyric becomes imbued with a sap leading back to the vast and common mould of the archipelago, be it Mediterranean or Caribbean, finally giving to Caribbean literature a timeless and everlasting voice.

The eighteen interviews included in this collection are presented chronologically and reprinted in their entirety. Many of them were originally published in academic journals; that stage offered Walcott a better chance to show his ability as a conversationalist whose aim is always to give complex, articulate and sincere answers to all sort of questions. The interviews selected by Baer cover a span of over thirty years, and that is why some of the questions and the matters dealt with may be similar or repeated. But, despite this, Baer's collection is a very fascinating and readable book: Walcott's urgent desire to gain progressively greater understanding along his poetic journey, makes his answers always thoughtful and profound, richer in details and examples. Moreover, this collection offers a good opportunity to unveil the process of maturing of one of the most complex and rich personalities of both the Western and the New World.

*Conversations with Derek Walcott* is of great interest to students as well as to scholars, because it is a useful tool for discovering some of Walcott's thoughts and opinions, be they in the literary field or in the social one, on nature or on mankind. All of Walcott's answers - it does not matter what kind of question has been addressed to him - end by being pertinent to his writing, to his craft.

In a call-and-reponse way, Walcott's conversations rank among his most poetic writings in prose, because he yields to his fascination with sounds and the possibilities of language; but, as happens with his prose and poetry, these inter-

views never stop being didactic, too. The more we listen to him talking, the more we learn about him and his work: his own literary influences, his St. Lucian background, his pride in his culture and origins, his feelings about craft and creativity and about other writers, and then the legacy history has left him, the contemporary status of Caribbean literature, the birth of Caribbean theatre, the use of folk models, the choice of not leaving the islands, the chance of teaching in America, and many other aspects of his life and writing.

Yet the most important thing we learn about Derek Walcott from the conversations collected by William Baer is the way this astonishing artist is aware of his gift, of his talent - where the word talent is meant exactly in its Biblical sense. With simplicity and plainness he says: "There are some things people avoid saying in interviews because they sound pompous or sentimental or too mystical. I have never separated the writing of poetry from prayer. I have grown up believing it is a vocation, a religious vocation" (p. 99). Derek Walcott can be as pompous or as sentimental or as mystical as he likes, as long as he keeps on taking care of his talent as he has always done.

Isabella Maria Zoppi





## India

**Shashi Deshpande, *A Matter of Time*, Penguin Books India, 1996, pp. 246**

È sempre con una certa emozione che si apre il romanzo più recente di una scrittrice che già si conosce ed apprezza, ansiosi di scoprire se l'autore ha deciso di continuare sulla vecchia strada o se sta esplorando nuovi orizzonti. E ciò è tanto più vero per una scrittrice quale Shashi Deshpande che nei romanzi precedenti ha privilegiato il tema, del resto affascinante e carico di implicazioni del 'silenzio' delle donne, particolarmente pressante nel contesto indiano, ma riferibile anche ad altri ambienti. Leggendo *A Matter of Time*, la sua opera più recente, si comincia a intuire già alle prime pagine che il discorso sarà diverso, poiché nonostante la presenza massiccia dell'elemento femminile, un ruolo fondamentale è quello di Gopal, professore di storia all'Università, che improvvisamente abbandona il lavoro, la moglie e le tre figlie, senza offrire nessuna spiegazione. Tant'è vero che se la storia è raccontata dal narratore onnisciente, i soliloqui della prima parte, *The House*, sono dedicati a Gopal, il cui punto di vista è per il momento 'centrale' al romanzo, visto che servono a far rivivere momenti essenziali del suo passato e del suo presente e a meditare sulle ragioni di alcune sue scelte. La seconda, dal titolo emblematico *The Family*, ruota invece in maniera brillante intorno alle reazioni della famiglia, dalla moglie abbandonata, la indimenticabile Sumi, alle figlie tra cui spicca la personalità interessante della maggiore, Aru, che non accettando l'abbandono misterioso del padre, è aspramente polemica nei suoi riguardi. Ma in questa situazione sono coinvolti anche altri membri del gruppo, vari parenti ma soprattutto la nonna materna Kalyani cui Aru, conoscendone la triste vicenda umana, si legherà sempre di più, nonostante la sua giovane età. Come sempre con la Deshpande quello che conta sono le emozioni, i sentimenti, in questo casi dilatati ben oltre le problematiche squisitamente femminili per riflettere su questioni esistenziali, come la vita, la morte, il senso della storia e del tempo. Particolarmente significativo a questo proposito è il tentativo di spiegazione che Gopal offre per il suo 'gran rifiuto', sebbene ami ancora la moglie e sia legatissimo alle figlie.

Non lascia tutto per diventare un *sanyasin*,

secondo un'antica tradizione indiana, ma perché ad un certo punto della sua vita si rende conto del vuoto che c'è in lui e ne è terrorizzato:

"Emptiness, I realized then, is always waiting for us. The nightmare we most dread, of waking up among total strangers, is one we can never escape. And so it's a lie, it's nothing, it's just deceiving ourselves when we say we are not alone. It is the desperation of a drowning person that makes us cling to other humans. All human ties are only a masquerade. Some day, some time, the pretence fails us and we have to face the truth" (p.52).

Il suo destino sembra ricalcare in un certo senso quello del suocero Shripati che, sconvolto dalla sparizione inspiegabile del figlioletto, l'unico maschio sia pure ritardato mentale, scomparsa forse dovuta a una negligenza della moglie Kalyani, si era ritirato in un suo mondo privato, e soprattutto non rivolgendole più la parola fino a lasciare sì nel testamento la casa alla moglie, ma indicandola semplicemente come "Kalyani, figlia di Vithalrao e di Manoramabai", per sottolineare meglio il suo rifiuto del legame coniugale. Mentre le donne, nonostante le difficoltà, le angosce reagiscono meglio, trovando un loro spazio, tessendo complessi rapporti umani anche al di fuori del marito come fa appunto Kalyani, paragonata dalla figlia e un ragno che tessa la sua tela meravigliosa. Lo steso discorso vale per Sumi, la moglie abbandonata, che all'apparenza indifferente alla possibilità di riprendere il rapporto con il marito, cerca l'indipendenza economica che ottiene, ironicamente, poco prima di morire insieme al padre per un incidente col motorino. E vale per Aru, la primogenita di Gopal, che deve imparare a convivere con la realtà dell'abbandono paterno, aiutata dalle conversazioni con un'intelligente e preparata avvocatessa femminista ma piena di buon senso, e scoprendo di avere molto in comune con la nonna Kalyani di cui prende le parti. In tutto questo processo di assestamento, di riorganizzazione delle vita su nuove basi, visto che quelle tradizionali sono crollate, è naturale che il tempo, come suggerisce il titolo del romanzo, acquisti un'importanza fondamentale, il tempo che non solo distrugge ma anche conserva. Infatti il romanzo si conclude con una nota di speranza. Sumi muore, ma non prima di avere visto, sia pure per un breve momento, accanto al mondo della realtà quotidiana, un altro, privo d'ombre, "bathed in a mellow luminous light". Mentre Gopal, che dopo la morte della moglie si è riaccostato alla famiglia, capisce finalmente, meditando sul fiume, *The River*, il titolo della terza parte conclusiva, che "Nothing is lost, each moment encapsulated in time" (p.238), come

aveva saputo fare Vermeer in un quadro che lo aveva colpito molti anni prima. Ma soprattutto salutano Kalyani e Aru prima di partire per il fiume Laknanda dove era stato felice con Sumi e dove voleva gettarne le ceneri per esorcizzare definitivamente il passato, capisce che pur accettando ciò che il destino ci porta non ci si deve sottomettere passivamente o ignobilmente ma con dignità consapevole. E la giovanissima Aru, a sua volta trasformata dall'esperienza, comprende che ciò che conta non è il perdono ma il sapere accettare.

*A Matter of Time* mi pare un libro di ampio respiro, arricchito dalla sottile trama di riferimenti non solo a Camus, ma alla storia e in particolare alla cultura tradizionale indiana, dalle *Upanishad* al *Mahabharata*: nonostante vi si riconoscano elementi già apparsi in romanzi precedenti quali le difficoltà nei rapporti umani, le incomprensioni tra madri e figlie, i silenzi fra moglie e marito, il desiderio di indipendenza economica delle donne. Come sempre la scrittrice si concentra sulle vicende interiori dei suoi personaggi, trascurando le descrizioni di ambienti e di paesaggi, con l'eccezione della grande casa costruita dal padre di Kalyani con cui si apre il libro.

Il romanzo è scritto con una grande scioltezza dimostrando così che l'autrice ha ormai raggiunto una tale maturità da potersi permettere in certi passi l'atteggiamento dello scrittore onnisciente, consapevole di manovrare i suoi personaggi. Anche se il tono del libro rimane di altissimo livello presentando vicende di personaggi articolati e complessi alle prese non solo con le circostanze contingenti della vita, con i problemi della quotidianità ma con questioni di fondo che vanno bene al di là del contesto indiano e delle problematiche femminili, superando così il mondo livemente claustrofobico delle opere più giovanili.

Alberta Fabris Grube



Amitav Ghosh, *Linea del fuoco*, Torino Einaudi, I Coralli, 1994, pp. 217

Non si può non rallegrarsi nel constatare che finalmente si cominciano a tradurre anche in italiano importanti testi indo-inglesi come questo straordinario romanzo di Amitav Ghosh, antropologo e romanziere, autore di una fortunatissima opera prima *The Circle of Reason*, (1986) in parte collegato al romanzo di ispirazione picaresca e con brillanti momenti nella tradizione eroicomico. Romanzo complesso che può essere letto a vari livelli ma che si presenta soprattutto come satira dell'influsso occidentale nel mondo orientale. Se la metafora centrale del libro è quella della tessitura e del commercio delle stoffe (Ghosh si era laureato in antropologia a Oxford con una tesi sul ruolo del tessile nelle relazioni commerciali fra India e Gran Bretagna) è perché il tema costante di molte sue opere è quello delle migrazioni, o diaspore che hanno caratterizzato come già aveva percepito T.S. Eliot il nostro secolo che ha visto movimenti di individui e di popoli interi su una scala che non ha precedenti. Non che ciò non fosse accaduto anche in passato, come ci ricorda *In an Antique Land*, (1992), diario-riflessione storica, un testo affascinante basato sui ricordi del soggiorno dell'autore, a varie riprese e per ragioni di studio, in un piccolo villaggio egiziano, e sulle sue ricerche su un ebreo medievale del Cairo, sul suo schiavo indiano Bomma e sui suoi traffici commerciali fra India ed Egitto.

*The Shadow-lines* è il secondo romanzo di Ghosh. Fu pubblicato nel 1988, forse ispirato, per lo meno nel titolo, da un'omonima opera di Conrad del 1917. Il romanzo breve dell'autore polacco verte sul dramma di un giovane ufficiale che si trova ad assumere il comando di una nave il cui capitano era morto improvvisamente. Il viaggio di due settimane da Bangkok a Singapore, prima di salpare per la Gran Bretagna, fu un'esperienza drammatica per il narratore che dovette affrontare situazioni difficili, cui non era stato preparato, per di più con un equipaggio prostrato dalle febbri, anche se con l'aiuto essenziale di un paio di marinai riuscirà alla fine a portare la nave in porto. Il romanzo, probabilmente in parte autobiografico verteva sul tema sempre affascinante della "prova" che il protagonista deve superare per giungere alla maturità, alla consapevolezza dell'età adulta.

Il discorso che fa Amitav Ghosh è completamente diverso, impostato com'è sui complicati intrecci di destini e vicende fra India, Bangladesh e Gran Bretagna per una famiglia indiana originaria di Dhaka e di una

inglese che ha ancora forti legami con la ex-colonia. Come spesso accade nella narrativa indiana contemporanea gli avvenimenti storici sono sempre molto presenti, dai tormentatissimi anni seguiti allo scoppio della seconda guerra mondiale agli anni '80. Ci sono due storie d'amore, quella infelice fra il narratore e la affascinante cugina, l'imprevedibile Ila, intelligente, politicamente impegnata e destinata a sfuggirli sempre e quella sempre destinata a finir male fra l'elusivo Tridit e la solida ragazza inglese, May Price. Ma ciò che caratterizza il romanzo è soprattutto la disanima di cosa significhi appartenere a un paese piuttosto che a un altro, il senso profondo delle implicazioni della 'storia' sulla vita dei singoli individui. Attraverso il continuo spostarsi dei personaggi che si muovono con disinvoltura in ambienti e paesi diversi, l'autore dà il senso di un mondo di grande fluidità. Ritornando alla metafora centrale della tessitura l'impressione di chi legge è quella di uomini e donne che si viaggiano dall'India verso l'Occidente e viceversa come spolette nell'ordito di un telaio. L'ordito è la realtà di vari paesi, la guerra in Europa, la lotta per l'Indipendenza in India, le tragiche conseguenze della divisione fra India e Pakistan, fra Pakistan e Bangladesh con i tumulti che scoppiano a Calcutta e a Dhaka. Un effetto particolare è dato dalla tecnica scelta dall'autore di creare un senso di partecipazione da parte del lettore, presentando le scene più drammatiche non direttamente ma attraverso la ricostruzione di chi vi aveva partecipato. Così vari momenti della lotta contro gli inglesi sono presentati attraverso le parole della nonna che ricorda alcuni episodi della sua giovinezza; il Blitz di Londra è rievocato attraverso i commenti a un gruppo di fotografie scattate nel 1939. E in particolare a una con un gruppo di quattro giovani amici sorridenti, ma già vagamente consapevoli di un futuro oscuro:

What is the colour of that knowledge? Nobody knows, nobody can ever know, nor even in memory, because there are moments in time that are not knowable: nobody can ever know what it was like to be young and intelligent in the summer of 1939 in London or Berlin. (p.67)

Se la tragedia europea poteva sembrare molto lontana, la violenza si sarebbe scatenata anche nel subcontinente asiatico dopo la fondazione del nuovo stato, con l'esplosione dell'odio e dell'intolleranza religiosa. Siamo a Calcutta nel 1964 quando il narratore, un ragazzino che sta andando a scuola, è testimone in prima persona di uno scontro violento fra Hindu e Mussulmani e si scopre

terrorizzato dalla paura, paura non della natura o della violenza dello stato, tipica del mondo moderno, ma da una paura diversa.

It is a fear that comes of the knowledge that normalcy is utterly contingent, that the spaces that surround on the streets that one inhabits, can become, suddenly and without warning, as hostile as a desert in a flash flood. It is this that sets apart the thousand million people who inhabit the subcontinent from the rest of the world -not language, not food, not music -it is the special quality of loneliness that grows out of the fear of the war between oneself and one's image in the mirror. (p.200)

E l'ironia finale è proprio questa che le linee di confine, quelle linee in cui la nonna non riesce fino in fondo a credere, creino invece delle situazioni in cui la violenza di una città o di un paese si riflettono, come in uno specchio, nell'altra città, nell'altro paese. Come accadde nel 1964 con le sommosse a Calcutta e a Dhaka, nel primo caso contro i mussulmani, nel secondo contro gli hindu, ma sempre caratterizzate da un'inaudita ferocia. Pensando a ciò si capisce anche il senso della libera traduzione del titolo, *Linee di fuoco*, piuttosto che il meno incisivo *The Shadow Lines* dell'originale. Molto belle sono le pagine dedicate al ritorno nella casa ancestrale della nonna a Dhaka, un ritorno pieno di melanconia nel vedere come l'ambiente era stato trasformato e stravolto. Questo motivo del ritorno nel luogo d'origine sembra essere comune a molti romanzi, segno evidente di come anche oggi si senta il peso delle convulsioni che hanno tormentato l'India nell'ultimo mezzo secolo. E che in questo caso finisce in tragedia, con l'uccisione del vecchio zio, che i parenti avrebbero dovuto portare con sé in India, del povero Khalil, l'uomo del rickshaw, e di Tridib, l'affascinante cugino eccentrico del narratore. Il tema della frontiera era del resto già evidente nel primo romanzo *In an Antique Land* dove davanti alla sospettosa perplessità di un ufficiale egiziano che non capisce l'interesse dello studioso indiano per la tomba di un santo ebreo ma venerato anche dai *fellahin* mussulmani il narratore si rende conto del successo ottenuto da quello che chiama "the partitioning of the past": "I had been caught straddling a border, unaware that the writing of History had predicated its own self-fulfilment." (p.340) L'attualità di un tema fortemente sentito e dibattuto anche ai nostri giorni oltre allo stile brillante di Ghosh che sa mescolare con straordinaria finezza pathos e ironia mi auguro possano essere apprezzati anche dal lettore italiano. Perché se è vero che le frontiere esistono sono pur sempre qualcosa di artificiale e precario come osserva

## India

il vecchio zio Jethamoshai che si rifiuta di lasciare Dhaka per Calcutta:

"It's all very well, you're going away now, but suppose when you get there they decide to draw another line somewhere? What will you do then? Where will you move to? No one will have you anywhere".

Alberta Fabris Grube

**Amitav Ghosh, *Il cromosoma Calcutta*, Einaudi, Torino, 1996**

La fortuna di cui lo scrittore indiano Amitav Ghosh gode pressol'editoria italiana non cessa di stupire. Laddove autori suoi compatrioti di non minore pregio quali Rohinton Mistry o Upamanyu Chatterjee non trovano una casa editrice disposta a rischiare per lanciarne le opere sul mercato italiano, e la traduzione già pronta di *Running in the Family*, uno fra i più significativi lavori di uno scrittore affermato come Michael Ondaatje, giace ormai da un paio d'anni presso Garzanti in attesa di pubblicazione, l'ultimo romanzo di Ghosh viene addirittura tradotto in italiano prima che ne appaiano l'edizione inglese (uscita soltanto nello scorso autunno, a quasi sei mesi dalla versione nella nostra lingua) e quella americana (prevista addirittura per la prossima primavera). Che cosa abbia spinto Einaudi a battere ampiamente sul tempo i suoi colleghi britannici e statunitensi non è dato sapere; né possiamo desumere, a tutt'oggi, se i dati di vendita abbiano ripagato l'editore torinese della sua audacia. Certo è che, da un lato, malgrado l'oggettivo valore del libro, la critica italiana non l'ha degnato di tutto l'interesse che meritava (si segnalano soltanto la lunga recensione di Claudio Gorlier per *L'Indice* e quella di Masolino d'Amico per *Tuttolibri*); dall'altro, simili esperimenti di uscita di una traduzione in contemporanea con l'edizione originale di un testo (nella fattispecie, quella indiana) non hanno mai sortito l'effetto sperato sulle vendite (e fu lo stesso Einaudi, non molti anni fa, a farne le spese con il lancio di un romanzo di McEwan in contemporanea - o quasi - con l'edizione inglese). Inoltre, a differenza di quanto avvenne in quest'ultima occasione, nessun recensore ha sottolineato la tempestività della pubblicazione italiana di Ghosh, rinunciando quindi a un facile ma abbastanza sicuro effetto pubblicitario, e lo stesso Einaudi ha preferito far uscire il romanzo dell'indiano quasi in sordina, affidandosi piuttosto al tam tam dei fan della world literature per la sua diffusione. A questo punto, non si capisce veramente quale sia la politica editoriale sottesa a questa operazione: che senso ha, in effetti, tradurre a tempo di record un romanzo per poi pubblicarlo alla chetichella, senza una campagna pubblicitaria adeguata.

E' veramente un peccato che *Il cromosoma Calcutta* si trovi ora a languire sugli scaffali delle librerie italiane, perché si tratta di uno tra i più bei romanzi apparsi nello scorso 1996, senza dubbio la narrazione più interessante che sia stata tradotta dall'inglese negli ultimi anni, insieme a *La famiglia Winshaw* di Jonathan Coe, uscita per i tipi di Feltrinelli. Forse anche a Ghosh, come a Coe,

occorrerebbe per far conoscere il proprio libro una fascetta in cui si affermi che un autore di culto (nella fattispecie, Pennac) lo regala a tutti i suoi amici: in attesa che Paul Auster o Jay McInerney si accorgano del *Cromosoma Calcutta*, un volta pronta l'edizione americana, sarà almeno il caso che gli studiosi italiani di letterature postcoloniali leggano e apprezzino come merita questo "romanzo di febbre, delirio e scoperta" (così recita il sottotitolo apposto dall'autore).

Scrittore eclettico al pari del nostro Calvino, verso il quale non ha mai nascosto la propria incondizionata ammirazione, Ghosh, dopo essere passato dal realismo magico di stampo rushdiano de *Il cerchio della ragione* alla narrazione semi-autobiografica, impegnata e matura di *Le linee d'ombra*, ha offerto con *Lo schiavo del manoscritto* un interessante spaccato di vita in un villaggio egiziano negli anni settanta, per arrivare, adesso, a una narrazione che sta a cavallo tra la fantascienza, il fantastico puro, l'esotismo misterico, con qualche sconfinamento nell'horror (più intuito che descritto) e nel romanzo scientifico. Soprattutto per quanto attiene quest'ultima componente, Amitav Ghosh sembra aver realizzato con questo suo ultimo lavoro il sogno più volte accarezzato dallo stesso Calvino - e prima di lui da Vittorini - di una narrazione in cui 'le due culture', la scientifica e l'umanistica - trovassero perfetto accordo e armonia. Scrive Calvino nelle *Lezioni americane*: "Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo". E se nel *Cerchio della ragione* lo stesso Ghosh era ricorso alla metafora della tessitura per suggerire un'idea della narrazione come intreccio di più saperi, inserendo nella sua storia un 'bambino magico' di stampo rushdiano e uno zio rivoluzionario che sa tutto su Pasteur e sulle scoperte di Ronald Ross intorno alla malaria, nel *Cromosoma Calcutta* egli riprende la figura di quest'ultimo scienziato per arrivare a dimostrare, tra finzione e realtà, appoggiandosi alla lettura delle voluminose memorie di Ross, da un lato, e alla propria sbrigliata fantasia, dall'altro, come il premio Nobel da lui ottenuto nel 1902 sia stato del tutto immeritato, essendo egli arrivato per puro caso all'osservazione che la malaria si trasmette attraverso la puntura della zanzara anofele.

Ambientato tra il futuro di una metropoli americana perennemente notturna, da film fantascientifico, il presente della Calcutta odierna e il passato del Raj britannico, il romanzo si snoda tra la ricerca al computer di



una persona scomparsa, il ritrovamento del suo fantasma virtuale intento a fare ricerche su Ronald Ross nell'India dei nostri giorni e l'incontro con lo stesso Ross nell'India coloniale, in un continuo scarto di tempi e spazi che si susseguono con l'illogicità affascinante dei sogni. Così la vicenda, partita come un thriller cibernetico, un'indagine condotta al computer da un impiegato di una monumentale rete informatica del futuro, presto assume i contorni di una storia fantastica inquietantemente reale, o di un documento storico-epocale sorprendentemente fantastico. E' impossibile rendere conto della trama di questo complesso lavoro senza sciupare l'effetto di sorpresa al lettore. Basti sapere come nella storia si susseguono episodi d'ogni sorta, tutti alquanto avvincenti e volti a tenere ben desta l'attenzione e la curiosità di chi ne è testimone attraverso la lettura, e personaggi tra i più vivaci e interessanti che la narrativa anglofona ci abbia di recente offerto: si va dal piccolo burocrate con cui si inizia la ricerca - un vedovo di mezza età, apatico e innocuo, parente futuribile tanto del Bartleby melvilliano quanto degli impiegatucci kaffiani - a uno scrittore indiano di chiara fama che presenta molti punti di contatto, almeno fisicamente, con certi patriarchi reali della letteratura indoinglese e nel cui passato è un mistero che verrà chiarito solo nel ricordo di una inquietante notte trascorsa in una stazione ferroviaria stregata, come solo nei racconti di R. K. Narayan se ne possono incontrare. E ancora, le figure femminili: una giovane giornalista vessata, in quanto donna, dalla famiglia; una famosa attrice che si rivelerà figlia dello scrittore di cui sopra; una contessa seguace delle teorie teosofiche nell'India di fine ottocento; una vicina di casa, solitaria e introversa, di Antar, l'egiziano di New York che dà il via all'indagine e, perché no, il suo stesso computer, femminilmente chiamato Ava.

Questo caleidoscopio di varia umanità, che giostra nel tempo e nello spazio, e si esprime nei più svariati registri - dal gergo di una Manhattan del futuro all'indoinglese dei bazar, all'angloindiano dei colonizzatori, alle mille sfumature dell'inglese scientifico - di episodio in episodio corre verso una rivelazione finale che rivelazione non è, né potrebbe esserlo, perché da ultimo è di fronte all'inesplicabile, all'inafferrabile che tutti i personaggi si ritrovano. La scoperta del virus della malaria appare nient'altro che un pretesto per avvicinare l'immortalità; e Antar, che ha seguito fino in fondo tutte le storie narrategli attraverso il suo computer, si rende conto solo alla fine di esserne oramai prigioniero, prigioniero di un computer sforna-storie come il protagonista del precedente romanzo di Ghosh era schiavo di un manoscritto. Quel

che Antar - Ant, la formica - vede, a noi non è dato sapere: ma nel sospiro che s'accompagna alla visione è tutta la carica devastante del grido di un Marlowe che contempla il cuore della tenebra. Per il piccolo impiegato egiziano, così come per gli uomini vuoti di eliotiana memoria, il mondo finisce, letteralmente, "Not with a bang but with a whimper", "non con un boato, ma con un lamento".

Silvia Albertazzi

**Rohinton Mistry, *A Fine Balance*, Toronto, Knopf, 1996, pp. 603, \$ 26.00.**

Rohinton Mistry appartiene all'ultima e atipica generazione di scrittori canadesi. Quella generazione, cioè, fortemente connotata in senso etnico (Mistry, infatti, è nato a Bombay nel 1952) che ha fatto del Canada il proprio luogo di adozione ma che continua, sulla scia anche dell'interesse crescente incontrato dalle letterature postcoloniali, a prediligere il proprio paese d'origine quale soggetto della scrittura. A differenza di tanti suoi colleghi (e penso, tra gli altri, a Michael Ondaatje e Nino Ricci), Mistry non sembra infatti interessato a confrontarsi con la realtà canadese in cui pure è immerso né ad avventurarsi in un nostalgico viaggio di ritorno alla ricerca delle proprie radici. Al contrario, si misura continuamente e costantemente - quasi visse in due mondi paralleli - con l'India attuale e con le sue contraddizioni, con la sua politica corrotta e violenta, con le sue "guerre" di casta e di religione, insomma, con le sue mille anime che sono forse l'unico, flebile elemento che, in qualche modo, l'accomuna al Canada. Così dopo l'esordio, nel 1987, con la raccolta di racconti *Tales from Firozsha Baag* (McClelland & Stewart) e il successo di *Such a Long Journey* (McClelland & Stewart, 1991) che gli ha valso il prestigioso "Governor General's Award", con il recente e impegnativo *A Fine Balance*, Mistry ci riporta, con lo stesso realismo documentaristico, a esplorare i tormentati anni Settanta, gli anni in cui India e Pakistan si confrontano e si scontrano, gli anni in cui Indira Gandhi arriva a proclamare lo stato d'emergenza e a sospendere le libertà civili. Sullo sfondo di questa tragedia, si inseriscono i drammi personali dei protagonisti, due sarti indù, Ishvar e Omprakash, zio e nipote, e uno studente parsi, Maneck, i cui destini, pur diversi ma ugualmente segnati dallo sradicamento, si incontrano e si uniscono sul treno che li sta conducendo dai villaggi natii alla città e al comune alloggio presso una vedova quarantenne, Dina, impegnata anch'ella nella battaglia contro i pregiudizi e per la sopravvivenza. I quattro si trovano così a formare una sorta di famiglia anomala, un microcosmo in cui si condensano e conflagrano le contraddizioni e le diversità dell'India, che, con intento balzacchiano (come chiaramente indica l'epigrafe tratta da *Papà Goriot*), vengono sviscerate e sezionate attraverso il racconto della storia delle famiglie di appartenenza. I sarti provengono da una stirpe di pellettieri che si è rivolta contro la tradizione e le miserie del sistema castale e, desiderando per i propri figli un avvenire

## India

migliore, non solo li avvia a un altro mestiere ma fa compiere loro l'apprendistato presso un musulmano. Lo studente è figlio di ricchi proprietari terrieri, le cui proprietà erano andate perdute nel 1947, quando India e Pakistan si erano divisi, e che si sono visti costretti dalle circostanze a trasformarsi in commercianti. Ora che anche gli affari vanno male, sentono il bisogno di assicurargli un futuro professionale. Dina, infine, è figlia di un medico, si è scelta come marito un affermato uomo d'affari, ma la felicità ottenuta contro tutto e tutti si risolve nell'amara sconfitta di una prematura vedovanza. Pur nella loro evidente diversità, i protagonisti appaiono però uniti dal filo rosso della trasgressione, individuale e non, e dal conseguente senso di *displacement* che informa le loro esistenze, trasformandosi in un rabbioso atto d'accusa contro il sistema politico, contro quel Partito del Congresso che a loro (e a Mistry) appare la causa di tutti i mali, personali e collettivi, l'unico vero demone da esorcizzare per le promesse non realizzate, per lo stato in cui ha ridotto la nazione. Si arriva così a un primo *climax* del romanzo: il fratello del sarto viene torturato e ucciso, insieme ad altri due compagni, per essersi ribellato, durante lo svolgimento delle elezioni, ai brogli dei sostenitori del partito di governo. Successivamente la violenza si allarga a tutti i componenti della famiglia che vengono sterminati e la loro casa data alle fiamme. Soltanto allo zio e al nipote, che già si sono trasferiti in città, è dato di sopravvivere. Ma a quali condizioni? E qui siamo al secondo *climax*. Come per l'accanirsi di un dio irato e malvagio, i due, sottoposti al programma di sterilizzazione obbligatoria, si ritrovano ridotti l'uno in un accattono senza gambe, l'altro in un eunuco grasso e inebetito che spinge la sedia a rotelle dello zio. Non meno crudele è il destino degli altri due protagonisti. Maneck, lo studente, si suicida senza motivo apparente. Dina finisce a fare la sguatte nella cucina del fratello e di nascosto, ogni pomeriggio, passa del cibo ai suoi amici. Tutti, insomma, appaiono vittime di un fatalismo incontrollato e incontrollabile all'interno del quale gli uomini (e i personaggi), anche quelli che non sono indù, si ritrovano imprigionati in un disegno predeterminato che appare più grande di loro, ma nel quale, pur rassegnati, finiscono tuttavia per conservare la loro dignità. Questo finale aperto, in cui sembra riecheggiare lo "shantih shantih shantih" eliottiano, si dimostra affrettato e poco convincente. Sembra più il frutto, data la lunghezza del romanzo, di un intervento editoriale che non di una scelta meditata dell'autore. Il grande affresco, possente nei suoi colori violenti, si stempera nei colori tenui dei sentimenti dei protagonisti,

i toni balzacchiani lasciano il posto ad accenti dickensiani, come se dopo aver caricato d'angoscia il lettore si volesse suscitare un sentimento di empatia attraverso immagini che si fanno sempre più semplici, ingenui, malinconiche; come se si volesse asserire la tesi che, alla fin fine, quanto è dentro di noi abbia la meglio sulle circostanze esterne; come se lo scrittore volesse raggiungere, per l'appunto, la "fine balance" del titolo. Tuttavia questo poco toglie ai meriti di quello che è e rimane un grande romanzo, un romanzo che testimonia l'abilità di Mistry a padroneggiare gli strumenti narrativi e metanarrativi (notevole è l'uso delle digressioni, tra le tante, quella della morte del "re degli accattoni" e del suo funerale, e quella dell'incontro in treno con il correttore di bozze) e quelli linguistici, ma, anche e soprattutto, il materiale della Storia, ad anticiparne e prevederne gli esiti (il crollo del Partito del Congresso), a riassegnare allo scrittore il ruolo profetico di chi sa cogliere il tempo.

Alessandro Gebbia

**Rohinton Mistry, *A Fine Balance*, London, Faber and Faber, 1996, pp. 614**

Rohinton Mistry, Parsi nato e cresciuto a Bombay ma stabilitosi dal 1975 in Canada a Brompton, Ontario, è uno scrittore molto interessante che fin dagli inizi ha dimostrato di essere un narratore di razza, attento osservatore e straordinariamente abile nel creare un mondo borghese o meglio piccolo borghese alle prese con i problemi quotidiani di per sé già complessi in India e in misura sempre maggiore con gli avvenimenti politici che fanno sentire in maniera per noi impensabile il loro peso sulla vita degli individui. Infatti pur avendo scelto di vivere in Canada Mistry ha ambientato tutti i suoi testi nella patria d'origine, soprattutto ma non esclusivamente nell'ambiente ristretto dei suoi correligionari, una minoranza di origine persiana, molto vivace e articolata, piena di

spirito d'iniziativa, appoggiata dagli inglesi durante il periodo coloniale e quindi guardata con sospetto dopo l'Indipendenza. Ma forse proprio il fatto di vivere in un paese così diametralmente opposto al suo ha contribuito a creare la necessaria distanza fra il romanziere e la 'materia' del suo raccontare.

Mistry esordì nel 1987 con i *Tales from Firozsha Baagh* in cui, secondo le parole di Nilufer Bharucha, egli presenta ai suoi lettori "a ghetto-like Parsi world, where the post-colonial Indian reality is firmly shut out and where the residents display a siege mentality". Infatti questi racconti imperniati sulle vicende drammatiche e non di un gruppo di famiglie unite dalla stessa religione, e i cui destini spesso si intersecano, sono legati al tema della diaspora, alla difficoltà di mantenere la propria identità sia in India che in Canada dove molti finiscono con l'emigrare.

Leggendoli, non si può non pensare per analogia a un altro grande scrittore, ormai scomparso, Isaac Bashevis Singer, il magistrale evocatore della vita quotidiana nello *shtetl* polacco negli anni precedenti la sua distruzione. Nel 1991 seguì il suo primo romanzo, *Such a Long Journey*, possibile metafora della condizione Parsi, dalla fuga dall'Iran verso l'India nel decimo secolo d.C. per poter conservare la propria religione, ma anche allusione al 'viaggio' interiore che compie il protagonista, Gustad Noble, impiegato tranquillo e leale, legato alla famiglia e agli amici, coinvolto suo malgrado negli avvenimenti drammatici degli anni '60 e '70 che videro l'attacco della Cina, la fine della tolleranza religiosa a Bombay, la corruzione crescente e la guerra contro il Pakistan. E coinvolto nelle misteriose vicende di un amico fraterno, Jimmy Bilimoria, ispirato da due personaggi realmente esistiti, il cassiere di banca Sohrab Nagarwala e l'agente Parsi del servizio segreto indiano, molto vicino a Indira Gandhi, allora Primo Ministro. Il Khodabad Building, complesso urbano in cui vive Gustad insieme ai suoi correligionari, è circondato da un alto muro che offre sì protezione ma che all'esterno diviene una sorta di gabinetto pubblico maleodorante. Tanto che il Parsi con il lavoro di un pittore di strada ne fa invece il muro della fede e della preghiera dove si possono ammirare divinità, santi e profeti di varie religioni, raffigurate una accanto all'altra, in un bellissimo Pantheon immaginario e interconfessionale che verrà puntualmente abbattuto dai bulldozer della municipalità che non può intuirne il valore e il



significato.

*A Fine Balance*, pubblicato nel 1996, è un poderoso volume di 614 pagine che tuttavia si legge tutto d'un fiato nell'incalzare degli avvenimenti che condizionano e finiranno col travolgere i quattro protagonisti ma anche diversi personaggi di contorno. Il romanzo si apre con un prologo: 1975, e si conclude con un epilogo: 1984, coprendo così gli anni della famosa Emergenza voluta da Indira Gandhi e che ha seminato di lutti il paese. Molto significativa è l'epigrafe scelta dall'autore, una citazione da *Le père Goriot* di Balzac: "Holding this book in your hand, sinking back in your soft armchair, you will say to yourself: perhaps it will amuse me. And after you have read this story of great misfortunes, you will no doubt dine well, blaming the author for your own insensitivity, accusing him of wild exaggeration and flights of fancy. But rest assured: this tragedy is not a fiction. All is true". Significativa nel senso che fa intuire quale sarà la natura del testo, nonostante il titolo apparentemente ottimista: una storia di grandi tribolazioni causate non da eventi naturali ma dall'uomo. Perché in effetti in molti romanzi indiani contemporanei si sente prima di tutto questa urgenza di raccontare, di rendere partecipe il mondo di ciò che è successo in India dopo la tanto agognata indipendenza: la tragedia dei massacri provocati ai tempi della Partition e delle inutili crudeltà e violenze legate all'Emergency del 1975. Basta pensare a *The Midnight Children* di Rushdie. Solo che Mistry è uno scrittore diverso, nella scia dei grandi romanzieri ottocenteschi, che non vuole distrarre il lettore con elaborate costruzioni e preferisce che i fatti parlino da se, facendoci provare sentimenti di pietà e di orrore. *A Fine Balance*, come si è accennato, è soprattutto incentrato su quattro personaggi chiave, due poveri sarti hindu, zio e nipote, e due Parsi, Dina Dalal, una donna di mezza età in non floride condizioni finanziarie, e Maneck, uno studente proveniente dal Nord. Dina affitta una stanza al ragazzo, figlio di un'amica; offre lavoro ai sarti e a un certo punto da loro anche da dormire, creando così una sorta di piccola comunità abbastanza bene integrata. La maggior parte della storia si svolge a Bombay, la città sul mare; ma ci sono anche i villaggi della grande pianura e una stazione di villeggiatura sulle pendici dell'Himalaya. Rispetto alle opere precedenti Mistry ha molto allargato la prospettiva, presentando un grande affresco dell'India 1975-1977, con le sue masse disperate, e tutta una serie di personaggi

indimenticabili: dall'arrogante Nusswan, fratello autoritario di Dina, ma che di lei si sente in qualche modo responsabile, al multiforme Rajaram, originariamente raccoglitore di capelli, poi Motivator al centro governativo per il controllo delle nascite, assassino e alla fine addirittura *sadhu* molto ascoltato, al Beggarmaster, un personaggio alla John Gay, al filosofo Valmik, anche lui essere proteiforme, tenero e sensibile correttore di bozze, *ghost-writer* e declamatore di slogan politici, avvocato e alla fine a servizio di Rajaram, incaricato di rispondere alle numerosissime lettere di chi chiede oroscopi e profezie. Protagonisti e non, con l'eccezione di Maneck e Valmik, sono tutte persone che vorrebbero semplicemente 'vivere', avendo raggiunto una certa indipendenza economica; ma dopo momenti di relativa tranquillità, vengono sempre inesorabilmente ricacciati nel fondo del mucchio. Perché, come afferma verso la fine Dina: "Where humans were concerned, the only emotion that made sense was wonder at their ability to endure; and sorrow, for the hopelessness of it all" (p. 556).

La storia si conclude infatti con il suicidio di Maneck, il ragazzo borghese che non aveva problemi di sopravvivenza ma che è sopraffatto da un profondo senso di frustrazione e di inutilità davanti al trionfo dell'ingiustizia e della violenza che travolgono i suoi amici ma che si erano abbattute come un ciclone su tutto il paese. Con Dina che dopo aver lottato coraggiosamente per difendere la sua autonomia si era ridotta ormai quasi cieca a fare la domestica del fratello e della cognata. Con i due sarti, non più piccoli artigiani orgogliosi della loro professionalità, ma mendicanti, uno senza gambe e l'altro eunuco grazie alla forzata campagna di sterilizzazione. Al di là di tutte queste vicende che ci possono portare nel clima del romanzo picaresco mi sembrano molto importanti le metafore ricorrenti del vestito, del *pattern* da seguire, del complesso disegno della trapunta fatta di tanti pezzetti di stoffa come la vita composta da tanti elementi multiformi, gli eventi che ci condizionano, ma anche sensazioni, emozioni, sentimenti e ricordi. Come osservano il giovane sarto e lo studente: "Let's try that game with the quilt" said Om. He and Maneck located the oldest piece of fabric and moved chronologically, patch by patch, reconstructing the chain of their mishaps and triumphs, till they reached the uncompleted corner. 'We're stuck in this gap' said Om. 'End of the road'" (p.491).

La trapunta a cui Dina aveva lavorato per anni non verrà mai in effetti finita, segno inequivocabile del crollo di tanti sogni e speranze, e Maneck nel suo ultimo incontro con i sarti la vedrà ormai sporca e malandata, usata come cuscino dal povero Ishvar. Mentre la tentazione di negare la presenza della divinità in un mondo che sembra sempre più impazzito è a sua volta espressa da una metafora analoga: "God is a giant quiltmaker. With an infinite variety of designs. And the quilt is grown so big and confusing, the pattern is impossible to see, the squares and diamonds and triangles don't fit well together anymore, it's all become meaningless. So He has abandoned it" (p. 340).

In effetti le due voci critiche del romanzo sono proprio quelle dello studente Maneck e soprattutto di Valmik che ha un ruolo molto importante come 'moderatore' in questo ampio discorso sulla vita dell'uomo. Sebbene convinto che la vita non sia che una gran calamità quest'uomo saggio afferma più volte nel corso della narrazione che l'unico modo per sopravvivere è quello di trovare un equilibrio fra speranza e disperazione, equilibrio che paradossalmente trovano sia Dina che i due sarti e che sfugge invece al più intellettuale, complesso Maneck che sebbene sia più 'fortunato' e capace di pensare degli altri personaggi, non riesce a trovare quella "fine balance" e si uccide. Si tratta, almeno mi sembra, di una conclusione abbastanza inquietante ma non del tutto implausibile nella sua amarezza visto come vanno le cose del mondo.

Alberta Fabris Grube

A. K. Ramanujan, *The Collected Poems of A. K. Ramanujan*, (edited by Krittika Ramanujan & Vinay Dharwadker), Delhi, Oxford University Press India, 1995, pp. xxxviii+289

A. K. Ramanujan è morto improvvisamente nel 1993, mentre si sottoponeva a un piccolo intervento chirurgico che non prevedeva complicazioni. Con lui la poesia indiana di lingua inglese, che ha speso moltissime energie negli ultimi decenni per crearsi una fisionomia riconoscibile, ha perso quello che, insieme a Nissim Ezekiel, era il suo rappresentante più autorevole.

Pochi mesi prima della sua scomparsa, avevo avuto la possibilità di assistere a una lettura pubblica delle sue poesie a Berkeley, e mi aveva colpito nella sua recitazione la stessa qualità che a mio parere definisce al meglio la sua opera: la pacatezza. Ramanujan è un poeta pacato.

L'osservazione potrebbe sembrare banale e generica, ma se si considera che la poesia indiana in lingua inglese (preferisco questa definizione per quanto lunga) si è sempre trovata al centro di furiose polemiche e impietose critiche sia da parte del mondo letterario anglosassone sia da quello indiano, allora forse è proprio il distacco che Ramanujan ha saputo mantenere che gli ha permesso di analizzare in maniera incomparabilmente lucida la condizione dell'individuo post-coloniale, ben prima che questi si conquistasse gli onori delle cronache letterarie.

E' per questo che va salutata con piacere la pubblicazione dei suoi *Collected Poems*, curati postumamente dalla moglie di Ramanujan e da Vinay Dharwadker, insieme al quale il poeta aveva curato la sua ultima opera, *The Oxford Anthology of Modern Indian Poetry*, Delhi, Oxford University Press, 1994 (una preziosa selezione di poesie in tutte le lingue indiane tradotte in inglese). Il volume raccoglie insieme tutti i libri di poesia pubblicati precedentemente e un numero consistente di poesie inedite, che giacevano nella memoria del computer al momento della sua morte.

Prima dei meritati elogi, voglio subito avanzare a questo proposito un'unica critica a quest'opera, che riguarda per l'appunto gli inediti. Ramanujan era poeta parsimonioso (quattro raccolte, di cui una antologica, in venticinque anni) e le sue poesie erano invariabilmente sottoposte a un *labor limae* accuratissimo. Al lettore resta purtroppo l'impressione che l'autore avrebbe desiderato

elaborare ulteriormente o comunque selezionare più severamente i componimenti prima di darli alle stampe. Molte delle nuove poesie non sembrano avere la compattezza, l'economia lessicale e ritmica che contraddistingue la produzione precedente. L'attenuante è data proprio dalla dolorosa circostanza della morte di Ramanujan, e ai curatori va comunque dato il merito di aver messo a disposizione una nutrita mole di materiale che forse rivelerà col tempo il suo valore.

Ramanujan era nato a Mysore nel 1929, e dopo aver insegnato letteratura inglese (come la maggior parte degli autori anglo-indiani della sua generazione), si era trasferito a Chicago nel 1962, divenendo uno dei massimi esperti di lingue e culture dravidiche. Egli era ed è forse più noto come studioso che come poeta, e di notevole importanza sono sia i numerosi volumi di traduzioni inglesi delle poesie classiche tamil e kannada, che le collezioni di miti e leggende indiane da lui curate.

E' proprio leggendo le sue versioni dal tamil che uno riconosce la profonda influenza di questi classici indiani sulla poesia di Ramanujan. Se invece ci si interroga sulle fonti di ispirazione occidentali, ecco l'ennesima peculiarità del poeta; forse proprio a causa della sua biografia Ramanujan sembra scrivere più sulla scia dei modernisti americani (W. C. Williams e Cummings) che non di T. S. Eliot, vero e proprio nume tutelare della poesia indiana in inglese.

Fatti questi brevi accenni sulle radici poetiche, passiamo al tema dominante dell'opera di Ramanujan: l'esistenza a cavallo di due (o più) culture. Il poeta la osserva e la anatomizza da ogni angolatura: la memoria dell'infanzia ("Small-Scale Reflections on a Big House"), lo sguardo critico sulla tradizione indiana ("A River"), il contrasto tra il villaggio e la metropoli ("Looking for a Cousin on a Swing"), la vita del povero emigrante ("A Poor Man's Riches"), i pregiudizi anti-indiani ("Second Sight"), l'incontro tra filosofia occidentale e orientale ("Chicago Zen").

In ognuna di queste poesie (come pure nelle altre che non c'è qui lo spazio per citare) Ramanujan si dimostra profondamente immerso nella materia che tratta ma non coinvolto al punto di farsi ingannare dall'emozione. E' come se riuscisse a osservare oggetti e sensazioni dall'interno e dall'esterno

allo stesso tempo. Quando descrive i poeti indiani che, in occasione di un'inondazione che colpisce la città di Madurai, si volgono a un'interpretazione mitologica dell'evento naturale, trascurando i devastanti effetti materiali, la sua critica è decisa ma non derisoria.

Voglio segnalare anche le numerose poesie d'amore, che riescono a combinare mirabilmente dolcezza e ironia. "Love Poem for a Wife I" è, ad esempio, una meditazione sull'impossibilità di comprendere l'amata appieno perché non si è condivisa la sua infanzia. Bruce King, che a Ramanujan ha dedicato parte di una sua monografia (*Three Indian Poets*, Madras, Oxford University Press, 1991), osserva acutamente che la sua poesia può trarre in inganno per la sua apparente semplicità, che altro non è che abile travestimento di una vasta ed eclettica erudizione.

L'elegante volume in brossura della Oxford University Press costituisce il formato ideale per quest'opera che meriterebbe di diventare un classico della letteratura post-coloniale. (Il poeta era giustamente scettico delle etichette essendo stato pubblicato in ogni sorta di miscellanea: indiana, americana, commonwealth...). Ramanujan si presenta come fondamentale figura di passaggio tra una generazione pre-indipendenza, dilaniata dal conflitto tra le sue due anime indiana ed europea, e una più consapevolmente post-coloniale, a suo agio nella nuova dimensione multiculturale e globale. Ramanujan è stato un emigrante per scelta che non ha mai reciso il solido legame con il suo paese d'origine; uno studioso che ha contemporaneamente amato e criticato le diverse componenti della propria identità, senza recriminazioni e senza lacerazioni.

Se la poesia indiana saprà conquistarsi maggior visibilità (nonostante le enormi difficoltà di circolazione che la indeboliscono rispetto a concorrenti dotati di basi accademiche ed economiche più solide), A. K. Ramanujan dovrà essere il suo portabandiera. La sua voce pacata tace per sempre, ma le sue poesie continuano a parlarci.

Shaul Bassi



Michelguglielmo Torri, "Nazionalismo indiano e nazionalismo musulmano in India nell'era coloniale", in *Dietro la bandiera: Emancipazioni coloniali, identità nazionali, nazionalismi nell'età contemporanea*, a cura di M. Mannini, Pisa, Pacini Editore, 1996, pp. 139-199.

Questo volume che riunisce le lezioni presentate al corso *Nazioni e nazionalismi nell'età contemporanea* tenuto nel 1992 presso l'Università dell'età libera e organizzato dal Comune di Empoli, include anche, su apposita sollecitazione, il lungo saggio di Michelguglielmo Torri, docente di Storia dell'Asia moderna e contemporanea presso la Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Torino. Nell'Introduzione del curatore del volume, Mario Mannini, si afferma che il saggio di Torri contribuisce a "rovesciare" non pochi "stereotipi correnti" sulla nascita della nazione indiana e quindi a chiarire un retroterra politico e culturale quantomai inestricabile e fuorviante per i non addetti ai lavori. Innanzitutto, "Torri dimostra come il nazionalismo indiano sia stato fenomeno reattivo al colonialismo inglese, che, unificando politicamente e amministrativamente un'area geografica ben definita (il sub-continente indiano, appunto) e procedendo al suo sfruttamento per fini che poco avevano a che fare con gli interessi dei suoi abitanti, diede a costoro un nemico comune" (p. XXVI). Altro importante "nodo" metodologico rilevato da Mannini consiste nell'aver Torri efficacemente mostrato come "filosofie e forme d'aggregazione socio-religiose ... sono, in realtà ... fenomeni assai recenti" (p. XXVII) e non riconducibili di per sé alla genesi del nazionalismo indiano ma piuttosto, nuovamente, una reazione al modello di "cristianesimo militante" (p. XXVIII) imposto dai colonizzatori.

Con la consueta limpidezza teorica unita ad una prosa accattivante che gli conosciamo fin dagli esordi con *Dalla collaborazione alla rivoluzione non violenta: il nazionalismo indiano da movimento di élite a movimento di massa* (Einaudi, 1975), Torri ripercorre nei paragrafi iniziali del suo studio le varie ipotesi storiografiche che portarono a formulare l'idea di nazione a partire, guarda caso, dalla Rivoluzione inglese, per approdare poi alla constatazione che, contrariamente alla "caleidoscopica frammentazione" nella quale sembrava immerso il sub-continente, il "nazionalismo indiano" diventò "uno dei più grandi e significativi fenomeni storici dell'Asia del XX secolo" (p. 143). Soffermandosi sulle varie fasi che storicamente hanno costellato il cammino dell'India verso l'Indipendenza e

ne hanno suggellato l'esistenza come nazione, Torri ci obbliga a riflettere sulle implicazioni che alcuni di questi passaggi cruciali hanno comportato, continuando ad influenzare la nostra stessa percezione critica degli eventi e degli uomini che li hanno prodotti. Ad esempio, nel ricordarci come la "boria razzista" dei colonizzatori fosse "uno degli elementi distintivi più caratteristici, e certamente il più offensivo, del modo di rapportarsi degli inglesi agli indiani" (p. 146), Torri rileva che a tutt'oggi non esiste "uno studio sistematico del razzismo inglese in India", lasciandoci riandare con il pensiero a quel caposaldo della letteratura anglo-indiana, il *Passage to India* forsteriano, e le innegabili ambiguità messe in luce dalla recente rilettura post-coloniale<sup>1</sup>.

Uguualmente, occorre interrogarsi sulle interpretazioni che della complessa società indiana hanno offerto, da un secolo a questa parte, le più svariate scuole di pensiero. Ribaltando un luogo comune che vede la Storia dell'India "come storia di comunità religiose ... e del conflitto fra di esse", Torri sostiene che si tratta piuttosto di concepire "l'evoluzione storica della società indiana" come "interazione fra aggregati umani organizzati lungo strutture verticali di tipo clientelare. In essa, le solidarietà di tipo orizzontale (classe e casta) e, salvo casi eccezionali, anche l'appartenenza ad una comunità religiosa erano d'importanza subordinata rispetto alle solidarietà di tipo verticale che legavano un patrono ai propri clienti" (p. 163). Significativamente, il contemporaneo Vikram Seth pare offrire, secondo Silvia Albertazzi, una conferma a questa analisi nel suo romanzo *A Suitable Boy*<sup>2</sup>.

Secondo questa prospettiva, ci risulta più chiaro comprendere i successivi "adattamenti" subiti dall'ideologia nazionalista nel suo tentativo di diffondersi tra le masse. Ciò che Torri definisce l'*induizzazione* del "concetto di nazione" è il risultato da un lato della "rinascita" dell'induismo nel XIX secolo e, dall'altro, della tendenza a "semitizzarlo", vale a dire, conferirgli "caratteristiche analoghe a quelle delle grandi religioni semitiche (ebraismo, cristianesimo, islamismo)" (pp. 168-169). Intorno a questa "seducente e logica via d'uscita", una nutrita "serie di uomini politici, giornalisti e romanzieri — attraverso articoli giornalistici, discorsi pubblici, romanzi storici, componimenti poetici ed attività politiche — crearono una nuova forma d'ideologia nazionalista" (p. 170). Ben presto, si ergerà maestosa la figura del Mahatma Gandhi alla cui strategia vincente modulata attraverso le tre fasi del *satyagraha* ("fermezza nella verità"), della *ahimsa* (la "non violenza") ed

infine lo *swaraj* ("il conseguimento dell'indipendenza politica [e] ... il rinnovamento e la purificazione a livello sociale della nazione") sono dedicate le belle pagine che formano il XIV sottocapitolo (pp. 172-178).

Negli ultimi paragrafi del saggio, viene affrontata la questione del nazionalismo indomusulmano che, in ultima analisi, porterà alla "tragedia" della spartizione e alla nascita del Pakistan. Ricordandoci, in guisa di premessa, che "a cavallo fra il XIX ed il XX secolo i musulmani indiani formavano circa un quarto degli abitanti del sub-continente" ed erano quindi "la più ampia minoranza presente all'interno dell'impero anglo-indiano", Torri ne sottolinea, tuttavia, la estrema frammentazione e diversità da un punto di vista essenzialmente "etnico e linguistico" (pp. 182-183). E questo attira la nostra attenzione di studiosi delle culture "emergenti" e del problema della trasmissione di queste culture attraverso gli apparati linguistici a cui i gruppi — "subalterni" e/o minoritari — fanno riferimento. In una lunga nota (p. 181), Torri ripropone la "questione", tutt'ora molto dibattuta, dell'egemonia linguistica dell'inglese che si è imposto grazie all'estrema diversità tra il ceppo indo-europeo del Nord del sub-continente e il ceppo dravidico del Sud, consentendo all'emergere dello hindi quale lingua nazionale un'affermazione molto tardiva, addirittura "solo a partire dagli anni 80 del Novecento, grazie allo sviluppo dell'industria cinematografica di Bombay ... che produce film in lingua hindi, ed allo straordinario successo di *telenovelas* (spesso a sfondo religioso o mitologico), anche queste in lingua hindi".

Nella crescente tensione e incomprensione che portò le due componenti, l'indù e la musulmana, alla scissione, Torri ci ricorda il ruolo purtroppo determinante svolto da influenti scrittori di lingua hindi e bengali del tardo Ottocento, quali Harishchandra, Bhatt, Radhacharan e Pratapnarayan che "descrivevano i musulmani come gli invasori, gli iconoclasti, i predatori, i persecutori", pericolosi pregiudizi a cui non si sono sottratti neppure intellettuali di "grande rigore morale e coerenza" come Romesh Chunder Dutt e Gopal Krishna Gokhale.<sup>3</sup>

In definitiva, nel 1940 Muhammad Ali Jinnah pronuncerà lo "storico discorso" che porterà alla divisione dell'India secondo il principio in base al quale "erano la cultura. . . e le tradizioni storiche ciò che definivano la nazione" (p. 197), lasciando a noi tutti ampia materia di riflessione.

A conclusione di questo illuminante e densissimo saggio, a cui, però, sarebbe stata utile una bibliografia riepilogativa, Torri tiene

a precisare che "la fine del regime coloniale in India ed il preannuncio della sua prossima fine nel resto del mondo rappresentano uno dei grandi eventi progressivi del secolo", pur non dimenticando "che il processo di spartizione del sub-continente fra l'India e il Pakistan e, soprattutto, il modo in cui tutto ciò avvenne costituiscono una delle grandi tragedie di un secolo pieno di tragedie" (p. 198).

Segnaliamo, in chiusura, che questo volume contiene altri saggi di notevole interesse che spaziano tra problematiche di una bruciante attualità: dalla "idea di nazione in Europa" (Giuseppe Faso), alla "questione nazionale russo-sovietica" (Andrea Romano), "gli slavi del Sud dal Medioevo ad oggi" (Ettore Cinnella), "l'emancipazione ispano-americana" (Maria Beatrice Lenzi), "il nazionalismo africano" e "il nazionalismo arabo" (Marco Lenzi), "l'identità nazionale cinese" (Enrica Collotti Pisichel).

Paola Galli Mastrodonato

1 Si veda P. GALLIMASTRODONATO, *Le due Indie: E. Salgari e E. M. Forster*, in *Ai confini dell'Impero. Le letterature emergenti*, Manziana (Roma): Vecchiarelli editore, 1996, pp. 23-34.

2 Cf. Silvia ALBERTAZZI, *Dal romanzo borghese alla soap-opera: A Suitable Boy di Vikram Seth*, in P. GALLIMASTRODONATO, ed., *Ai confini dell'Impero*, cit.: "Nessun ceto è assente dal romanzo di Seth: accanto alla media borghesia protagonista, troviamo tanto la piccola borghesia emergente dei commercianti e degli artigiani quanto le classi più elevate e abbienti, dall'alta borghesia cittadina all'aristocrazia terriera su su fino ai principati che rispecchiano una visione feudale della società passata intatta anche attraverso il Raj britannico", p. 16.

3 Segnalo qui l'"importante monografia" a cui Torri fa riferimento: Sudhir CHUNDRÀ, *The Oppressive Present. Literature and Social Consciousness in Colonial India*, Delhi: Oxford University Press, 1992.







## Irlanda

testo, permettendo al lettore un rapporto più diretto con le difficoltà d'interpretazione. Occorre anche considerare che queste difficoltà sono di natura tale che anche un lettore irlandese non potrebbe farne a meno. Il fatto che la traduttrice scelga di non raggruppare le note a fine capitolo ma di presentarle dove più sono necessarie (infondo alla pagina) contribuisce ad una lettura fluida e piacevole.

Da persona che già conosceva molto bene la storia, il mio atteggiamento era più di curiosità che di viva anticipazione. Il fatto che a lettura iniziata mi sono sentita quasi subito coinvolta nella trama, al punto che ho continuato a sfogliare le pagine finché non sono arrivata, con un po' di rammarico, all'ultima pagina testimonianza del modo efficace in cui la Cataldi ha portato a termine questa traduzione.

Josephine Griffin

**John Banville, *La Notte di Keplero***, Milano, Guanda, 1990; ***La Spiegazione dei fatti***, Milano, Guanda, 1991; ***Athena***, Milano, Guanda, 1996

Ben noto in molti paesi europei, idolatrato in Germania, John Banville è solo virtualmente conosciuto nel nostro paese. Dobbiamo in particolare all'editore Guanda la coraggiosa iniziativa di pubblicarne le opere narrative e alla *Rivista dei Libri* di proporre sovente alcuni dei suoi attenti interventi critici (1 gennaio 1996; 2 febbraio 1996). Per i tipi della casa editrice parmense (che include nel proprio catalogo opere di altri scrittori irlandesi contemporanei - Roddy Doyle, William Trevor, Seamus Heaney -, nonché diversi preziosi titoli yeatsiani) sono usciti i romanzi *La notte di Keplero* (1993 tr. di Laura Noulian, già apparsa nel 1984 per Rusconi col titolo *Il vino e le stelle*), *La spiegazione dei fatti* (1991, tr. di Massimo Birattari) e *Athena* (1996, tr. di Cristina Prasso Res). Quantomai opportuna ci sembra la tempestiva traduzione dell'ultima prova narrativa di Banville (originariamente apparsa nel 1995 col titolo *Athena*) che, come si legge sulla terza di copertina, "lo conferma... un grande narratore", un prezioso continuatore della "splendida tradizione letteraria irlandese".

In parte ricalcante certe atmosfere dei precedenti romanzi, soprattutto di *The Book of Evidence* e di *Ghosts*, coi quali condivide il personaggio centrale, *Athena* è un lungo monologo retrospettivo rivolto dal protagonista, Morrow (assassino e critico d'arte "prigioniero" in una casa dublinese dove è impegnato nell'attribuzione e

catalogazione di un gruppo di antichi dipinti) a una misteriosa donna, cripticamente indicata come "A" (l'Athena del titolo?), con la quale intrattiene una relazione intensa e ambigua. Assai meno lineare e più intrigante di quanto questa breve presentazione possa suggerire, *Athena* è un testo in cui affiorano prepotenti le caratteristiche del romanzo banvilliano: l'ossessione per l'imprevedibilità e l'incertezza dell'esistenza, l'aleatorietà di ogni tentativo d'imporre ordine al mondo; un contenuto pur denso, che tuttavia è solo pretesto per una raffinata ricerca formale, un ordito narrativo che privilegia l'autoriflessività e la condiscendenza espositiva, una scrittura narcisistica parossisticamente, con attenzione pressoché chirurgica, alla ricerca della perfezione linguistica. I risultati, in questo senso, sono davvero straordinari, e dobbiamo essere grati a Cristina Prasso Res per essere riuscita in parte a riprodurli nella buona traduzione italiana. Difficile definire *Athena* in termini chiari: potrebbe essere considerato un postmoderno thriller-meditazione sull'amore; oppure un romanzo non realistico che per l'appeal artistico-visuale e le ossessioni che lo popolano, potrebbe ricordare il cinema di Peter Greenaway, artista col quale Banville condivide il gusto della catalogazione, della iperbolica consapevolezza dei propri artifici e della manipolazione contrabbandata per verità, nonché l'importanza data al lato magico e rituale della scrittura; o anche un romanzo dal respiro sperimentale e misterioso, ricco di quell'energia creativa e di quel sereno compiacimento autoparodico, caratteristica di certa narrativa definita "postmoderna", che lo avvicina a nomi come Borges, Nabokov e Calvino. Si tratta, in definitiva, di una prova di grande maestria, che ci permette di apprezzare il lato più internazionale della narrativa irlandese contemporanea, spesso affannata nella ricerca di spessore realistico, e fin troppo legata a topografie e ambientazioni locali, una corrente di cui Banville, assieme a Aidan Higgins (del quale negli anni Settanta sono apparsi in traduzione per i tipi di Feltrinelli tre romanzi inspiegabilmente mai più ristampati), è senza dubbio il maggior esponente. C'è solo da augurarsi che Guanda prosegua in questa politica editoriale che include nel proprio obiettivo anche l'isola di smeraldo, e che proponga in futuro non solo vecchi e nuovi romanzi di Banville (che di sicuro meriterebbero di essere conosciuti in Italia; penso a *Birchwood* o a *The Newton Letter*), ma anche altre delle numerose e potenti voci del ricco firmamento letterario d'Irlanda.

Fiorenzo Fantaccini

**La Grande Razzia**, cura, traduzione e prefazione di Melita Cataldi, Milano, Adelphi, 1996, pp. 215, L. 26.000

Il nostro poema epico, *Táin Bó Cuailgne*, è stato già tradotto, parecchie volte in inglese e più di una volta in francese, e in tedesco, ma soltanto ultimamente in italiano. Conoscendo bene già dalla scuola elementare queste storie, con i loro protagonisti straordinari e le loro gesta eroiche, mi chiedevo come mi sarebbero sembrati tradotti nella lingua di un paese il cui sviluppo storico era così diverso dal nostro. Ma devo dire che qualsiasi dubbio iniziale si è dissipato quando ho scoperto che la traduttrice era Melita Cataldi, una persona che già da tempo conosceva la nostra letteratura, sia antica che moderna.

La Cataldi ha scritto un'introduzione all'opera che dovrebbe soddisfare tutte le normali aspettative del lettore. Qui delinea, in modo chiaro e succinto, le varie traversie del poema nel passaggio dallo stato orale nei tempi antichi, tramite le tante versioni, fino all'ultima traduzione in inglese compiuta da Cecile O'Rahilly nel 1976 sulla quale è basata questa della Cataldi. Una descrizione breve ma completa della trama evita al lettore il fastidio di dover cercare continuamente delle chiarificazioni. Questo contribuisce molto al piacere di leggere. Spiega anche certi aspetti curiosi, e altrimenti incomprensibili, dello svolgersi dell'azione presentando l'introduzione in termini chiari ed agili che lo facilitano e invogliano a ritrovare nella storia vera e propria quasi lo stesso stile letterario moderno. La Cataldi non lo delude.

Il passaggio dall'inglese all'italiano è così liscio che una volta immersa nella lettura ho dimenticato completamente che il testo era, infatti, una traduzione. Senza la minima incongruenza ho continuato a leggere, lasciandomi portare dentro questo mondo antico di avvenimenti e di personaggi improbabili, con un piacere simile a quello che avevo provato, tempo addietro, quando ne lessi per la prima volta in gaelico. Soltanto quando volli leggere una nota a piè di pagina, e così togliere l'occhio dal testo, mi sono resa conto, che, sì, leggevo in italiano. Un altro merito del lavoro della Cataldi riguarda appunto le note. La loro posizione in fondo alla pagina rende, infatti, più accessibile il



Melita Cataldi (a cura di), *Yeats e l'autobiografismo*, Università degli Studi di Torino, Dipartimento di scienze del linguaggio e letterature moderne e comparate, Tirrenia Stampatori, 1996.

Il volume, di 151 pagine, raccoglie otto saggi, di cui due di studiosi irlandesi, Brendan Kennelly e Declan Kiberd, e sei di studiosi italiani che alla letteratura irlandese e a Yeats in particolare hanno dedicato più che un interesse provvisorio e passeggero: Toni Cerutti, Melita Cataldi, Rosita Copioli, Renato Oliva, Carla Marengo Vaglio e Valerio Fissore. I contributi del volume, come avverte nell'introduzione Carla Marengo Vaglio, "ebbero origine dalle giornate di studio nel cinquantenario della morte di Yeats (Torino, 24-25 novembre 1989)" e ruotano tutti sulla "costruzione dell'identità di poeta di Yeats".

In "An experiment in living", Brendan Kennelly rileva l'impossibilità di sfuggire, quando si discute di Yeats, alle due idee fondamentali di conflitto e opposizione, che non sono soltanto modalità espressive presenti nella sua poesia, per esempio, ma aspetti della stessa struttura della sua personalità così come Yeats stesso volle costruirla. Il suo "deliberato e disciplinato riflettere sulla vita interiore ed esterna" non solo ebbe come conseguenza di porre ordine nel caos della sua personale esperienza, ma si riflette sulla coscienza del lettore della sua poesia, che ne esce ampliata, "a volte contro la sua [stessa] volontà". L'argomentazione è condotta da Kennelly con una tensione stilistica esemplare - perfettamente conservata nella traduzione di Melita Cataldi - che rivela, accanto alla cura analitica del critico e dello storico della letteratura, una capacità di cogliere le implicazioni psicologiche, estetiche e morali dei processi descritti, che proviene piuttosto dalla sua sensibilità di poeta. Non un saggio da "noiosissimo esperto", dunque, per quanto, tuttavia, da esperto, ma - come appunto ci si aspetta da un poeta - una serie di riflessioni sull'uomo e sulla sua vocazione. Pure a conflitto e opposizione come manifestazioni della sensibilità e dell'intelligenza di Yeats, oltre che come orientamento per la costruzione di uno stile di comunicazione letteraria, fa riferimento Toni Cerutti nella sua lettura delle *Autobiographies*: "Memoria e autoritratto in *Autobiographies*". L'opera, composita e apparentemente contraddittoria, che a tratti sembra andare contro la tipologia stessa dell'autobiografia, è riportata dalla studiosa a un progetto di scrittura, che riconoscendo nella "memoria mitica del vissuto [...] il conflitto fra *self*, o conscio, e *daimon*, o subconscio, in costante gara l'uno con l'altro", fa sì che "nel discorso autobiografico

l'imprecisione del ricordo e la precisione del sentire vengano giocati l'una contro l'altra". Con queste premesse, il saggio si snoda chiaro e coerente a mostrare come l'articolazione dei capitoli - in realtà scritti in momenti diversi e poi collegati in unità - che compongono *Autobiographies*, risponda a una consapevole volontà dello scrittore di comporre un' "epica di sé" in cui appaia con chiarezza il carattere di opera aperta di questa come di ogni vita di artista, il cui compito non è quello di adattarsi all'esistente, ma di ricrearlo ogni giorno, a sua volta ricreandosi, giocando con tutte le maschere che nella loro molteplicità sole possono permettere di "riscoprire il dimenticato linguaggio dell'antica grande memoria che tutti ci governa".

Anche il saggio di Melita Cataldi si focalizza su *Autobiographies*, specificamente sulle prime due pagine dell'opera, con l'intento di scoprirvi gli annunci del motivo problematico cruciale dell'intera opera yeatsiana, quello delle antinomie, e perfino la prefigurazione delle strategie che il poeta avrebbe successivamente messo in opera per affrontarlo. Convincenti sono le molte analogie che la Cataldi prospetta fra gli episodi narrati in quelle poche pagine e certe figure ed episodi della sua creazione artistica contrassegnati da simmetrie, bilanciamenti e contrasti che ne sottolineano la sostanziale ambivalenza e liminarietà: per esempio, la violenta lotta fra un cane bianco e uno nero a cui il giovane William assistette nella villa dei nonni a Sligo sembra prefigurare la rivalità e il feroce scontro finale fra il toro nero dell'Ulaid e il toro dalle bianche corna di cui si legge nel *Táin Bó Cuailnge*, o il confrontarsi fra Cuchulain e Conchubar in *On Baile's Strand*, uno dei drammi yeatsiani del ciclo di Cuchulain. La lunga attività di ricerca di Melita Cataldi sull'epica e le leggende celtiche, che hanno prodotto, per esempio, le recenti traduzioni dei drammi cosiddetti del "ciclo di Cuchulain" di Yeats e dello stesso *Táin Bó Cuailnge*, aggiunge disinvoltura e autorità alla sua argomentazione.

Il saggio successivo, di Rosita Copioli, dal titolo "Dall'autobiografia al mito. La soglia 'esatta' del sublime quotidiano", è molto più breve dei precedenti, ma non per questo di più rapida o agevole lettura. La Copioli ha assimilato e fatto propria l'ampia letteratura esoterica e filosofica a cui lo stesso Yeats attinse per dare conformazione e precisare i termini della propria visione dell'universo e della natura della poesia: ciò ha avuto evidentemente effetti diretti sulla sua scrittura che sembra volerne riprodurre e i ritmi, e la terminologia con effetti rapsodici che non aiutano l'argomentazione. Il saggio diventa interessante quando sono affrontate più

direttamente la lettura e l'interpretazione di *Autobiographies*, che appaiono come la testimonianza della tensione dell'artista verso il sublime, che è l'unica vera esperienza di vita che abbia senso perseguire. Per "[l']anima spalancata verso l'immisurabile dell'universo" non ha senso "la traduzione sintetica soltanto dell'oggetto rappresentato, l'esperienza fra soggetto e oggetto che lo provoca: ne ha molto di più il "riconoscere [...] un sistema di simboli non solo emozionali ma intellettuali, e nell'ordine giusto".

Molto articolato e costruito su un robusto impianto teorico il contributo di Renato Oliva dal curioso titolo "L'incubo della macchina da cucire: una lettura jungiana". La macchina da cucire cui si fa riferimento è quella che Yeats ricorda di avere sognato dopo avere assistito a diverse rappresentazioni di *Arms and the Man* di G.B. Shaw: una macchina ticchettante e che sorride perpetuamente in modo surreale. Partendo dall'interpretazione data da Jung al sogno di un paziente, per la quale la macchina da cucire è simbolo di processi mentali meccanici, senz'anima, Oliva dimostra che il sogno di Yeats non rivela semplicemente l'orrore del poeta per l'arida meccanicità che sembra pervadere il mondo moderno e che investe perfino la poesia, quanto piuttosto il terrore di cadere egli stesso vittima di una tendenza a una eccessiva razionalizzazione della complessità dell'esistenza di cui sentiva il forte richiamo e che si era già concretizzata nelle pagine di *A Vision*. Il conflitto fra l'irrazionalità creativa ma ingovernabile dell'inconscio e la logica implacabile del pensiero che tutto vuole inquadrare e schematizzare trova adeguata drammatizzazione in *The Hour Glass*, particolarmente nelle figure del Matto e del Sapiente. La circostanza che Yeats abbia più volte cambiato il finale che vede la capitolazione della razionalità del Sapiente davanti all'inconoscibile mistero dell'esistenza, mostra come il drammaturgo-poeta non volesse però umiliare troppo l'intelletto, né celebrare eccessivamente una bigotta irrazionalità, quanto proclamare ancora una volta la necessità di una equilibrata e vitale dialettica razionale-irrazionale, che sola può garantire una vera creatività.

Nel conflitto degli opposti caratteri di Conchubar e Cuchulain quale si manifesta nel dramma *On Baile's Strand* - l'uno espressione di sapienza amministrativa, l'altro di potenza immaginativa - nei tentativi di fonderli in una superiore collaborazione produttiva e nel riconoscimento finale dell'impossibilità di raggiungere tale obiettivo, almeno in un futuro imminente, Declan Kiberd ("On Baile's Strand: un'epica nazionale") vede la realizzazione drammatica di un conflitto che Yeats

riconosceva operante non solo all'interno della sua stessa personalità, ma anche, storicamente, nel recentemente istituito Stato Libero d'Irlanda con la presenza, da una parte di una élite cattolica emergente sostenuta da ideali di domesticità borghese, dall'altra dell'antica aristocrazia anglo-irlandese piena di immaginazione, di irruenza e di creatività. Il tentativo di conciliazione fallisce perché il potere e l'efficienza, così come l'intelligenza razionale, non vogliono realmente venire a patti con l'immaginazione e la conoscenza che essa è in grado di fornire, ma finiscono con l'esercitare una coercizione su di esse, come Conchubar cerca in fondo di prendere quanto c'è di positivo in Cuchulain senza cedere niente della propria visione essenziale del senso del presente e del futuro.

Il titolo stesso del saggio di Carla Marengo Vaglio - "The deliberate creation of a great mask: Yeats e Alcibiade" - indica la sostanza dell'argomento proposto: ciò che interessa a Yeats è "la sistemazione stilistica dell'esperienza", che corrisponde a darle senso, soprattutto quando a essere implicata è la figura del poeta. Perché ciò avvenga, è necessario attuare un gioco dialettico che opponga dinamicamente l'io naturale a un'immagine antitetica, che assume i tratti di una maschera. Non c'è forma di rivelazione o di avanzamento che non scaturisca da questo rapporto dialettico, talvolta teso fino all'esasperazione e allo spasimo, e quanto alla grandezza del poeta, essa "riposa proprio su un principio di ritualizzazione della lotta degli opposti". Icona di questa capacità e volontà di far convivere in sé elementi in violento contrasto fra loro, di incidere sull'esperienza, anche altrui, attraverso un trasferimento di tale contrasto sull'azione con la "sprezzatura" dell'eroe aristocratico, è proprio Alcibiade, lo "schermo mitologico", come scrive l'autrice, "per dominare e articolare gli aspetti autobiografici" dello stesso Yeats.

In "Il tempo confermato", infine, Valerio Fissore propone l'ipotesi che il "Dies Irae" abbia svolto un ruolo speciale in due composizioni tarde del poeta, "Swift's Epitaph" e "Under ben Bulben": la prima, che è stata definita "traduzione" dell'epitaffio in latino dettato dallo stesso Swift per la sua tomba in San Patrizio a Dublino, è in realtà una ricomposizione che recupera solo alcune immagini, ma soprattutto fa emergere il ritmo trocaico dei tetrametri latini che caratterizza il "Dies Irae", un'articolazione prosodica molto produttiva, che ha lasciato segni nella cultura occidentale. Nell'epitaffio originale tale ritmo è proposto solo nel primo verso. Scegliendo di strutturare la ricomposizione dell'epitaffio di Swift sul modello del canto medievale, Yeats decide di collocarsi all'interno di una

tradizione e di accettare il canto per il congedo dei defunti come canto funebre anche per la modernità. Il poeta diventa quindi un "operatore apocalittico di salvezza", come si manifesta più chiaramente in "Under Ben Bulben", costruito con gli stessi strumenti prosodici, in cui Yeats "indica il luogo della sua propria sepoltura come altrove, non qui", "implicando nel messaggio della poesia non tanto un monito per i suoi simili quanto la segnalazione di un itinerario di salvezza personalmente perseguito".

Giuseppe Serpillo

**Renzo S. Crivelli, *James Joyce, itinerari triestini***, Trieste, MGS Press, 1996, pp. 254

La mostra "Grand Tour - Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo" al Palazzo delle Esposizioni di Roma ha permesso al pubblico italiano di rievocare un tempo della storia patria in cui l'Italia è stata per il resto d'Europa, il luogo della mente e della memoria, il paese "fantastico", nel senso di "rievocato dalla fantasia". Chinandosi sulle pagine ingiallite del volume *Some Observations made in Travelling through France and Italy* del medico inglese Edward Wright (1730), esposto in una bacheca della mostra, con l'illustrazione del "modo di attraversare il Po", viene da chiedersi se esistano ancora oggi viaggiatori tanto intelligenti e innamorati del dettaglio rivelatore. Quel modo calmo e raffinato di percorrere lo spazio e la vita sembra essere sopravvissuto a Trieste per strane coincidenze e coordinate culturali. Si pensi a *Microcosmi*, l'ultima opera di Claudio Magris. Anche il volume *James Joyce, itinerari triestini*, curato da Renzo Crivelli, una guida della città giuliana sulle orme del "triestino" Joyce, si inserisce in una concezione del viaggio che sembra ignorare i ritmi e il fragore della modernità e delle mode, ed ha come pretesto un interesse letterario. L'operazione editoriale e culturale (il Comune di Trieste ha sistemato 45 targhe - con riferimenti ai percorsi previsti) intrapresa da Crivelli e dalla sua *équipe* di ricercatori del "Laboratorio Joyce" dell'università di Trieste, che hanno utilizzato le fonti più disparate, dalle lettere alle testimonianze dirette, è legittimata dal fatto che a Trieste capitò e a lungo soggiornò, amandola di un tenero amore, proprio James Joyce che con l'*Ulysses* trasformerà la "città", la sua Dublino, in "testo".

Il volume è ricco di materiale iconografico di tutto rispetto, la prima parte è una sorta di "vita illustrata" dello scrittore irlandese con foto e ritratti d'epoca, mentre la seconda parte indica percorsi, gli itinerari del titolo, con dettagliatissime cartine e quant'altro possa rendere più gradevole la "lettura" della città joyciana. L'idea non è nuova né per l'Italia né tantomeno per l'Irlanda. Nel 1970 in occasione del primo simposio joyciano tenuto in Italia, a Trieste per l'appunto, l'Azienda Autonoma di Soggiorno pubblicò un libriccino rosso curato da Niny Rocco Bergera e Carlina Rebecchi-Piperata che si intitolava *Itinerary of Joyce and Svevo Through Artistic Trieste*, corredato di una cartina della città e dell'indicazione di 24 "stazioni" per i cultori di Joyce. Niente, però, al confronto del volume di Crivelli, che rimanda, in perfetta sintonia con i tempi, ad un sito Internet per maggiori chiarimenti e ulteriori richiami.



Se Trieste nelle belle foto può rivivere nella mente del lettore-viaggiatore, essere cioè veramente "fantasticata", quello che rimane inascoltato, lontano è il motivo del viaggio, il "testo" joyciano, perché forse solo con alcune poesie e col romanzo *Giacomo Joyce* l'irlandese radicò la sua scrittura nel tessuto vivo della città giuliana. Diverso è il caso delle oramai numerose guide alla Dublino di Joyce, diverso perché gli autori possono partire dal testo o meglio dai testi per giungere alla città. Vale la pena di ricordarne almeno due accuratissime: *The Joycean Way - A Topographic Guide to 'Dubliners' & 'A Portrait of the Artist as a Young Man'* di Bruce Bidwell e Linda Heffer (Dublin, Wolfhound Press, 1981) e *The Ulysses Guide - Tours Through Joyce's Dublin* di Robert Nicholson (London, Methuen, 1988).

Ma ben vengano guide intelligenti e stimolanti come quella di Crivelli, anche per scrittori di casa nostra, magari anch'esse con testo inglese a fronte, per itinerari gaddiani, montaliani o pasoliniani che portino un sempre maggior numero di lettori almeno nei paraggi del "testo" letterario.

Carla de Petris

**Gerald Dawe & Jonathan Williams eds., *Krino 1986-1996, An Anthology of Modern Irish Writing*. Dublin, Gill & Macmillan, 1996, pp. 435, £14.99**

Il primo numero della rivista *Krino* è uscito nella primavera del 1986 a Galway, dove la direzione editoriale è rimasta fino al 1991. Il titolo *Krino* ha il senso poudiano di "to pick out for oneself, to choose", ma contiene evidentemente anche gli altri sensi etimologici greci di 'giudico', ovvero l'originario senso di 'critico', 'ordine', 'metto in un ordine'. La scelta di Galway da parte di Gerald Dawe, poeta, critico, professore al Trinity College a Dublino, e *founder-editor* della rivista, aveva un sapore provocatorio, o anche il significato di un *understatement*, forse, che si è comunque tradotto molto rapidamente in un flusso coinvolgente di vitalità. Su *Krino*, che pubblica poesia, *fiction*, e critica, che dovrebbe continuare a uscire con cadenza biennale (speriamo), e il cui ufficio di redazione si è spostato nel 1991 a Dun Laoghaire in County Dublin, negli ultimi dieci anni hanno pubblicato in molti, e sono stati recensiti molti libri di letteratura contemporanea d'Irlanda. Scorrere gli indici completi della rivista dall'1986 a oggi vuol dire quindi incontrare la maggior parte dei nomi che hanno fatto la cultura irlandese di questi ultimi anni.

L'antologia che ci viene ora offerta raccoglie appunto una scelta dai primidiotto numeri della rivista, fino al 1995; nel numero 18 si annunciava la chiusura della serie corrente e l'uscita di una nuova serie di *Krino*, in nuovo formato, per il 1996. La scelta antologica è di ben ottantotto *items*, misti di *fiction*, poesia e critica; c'è forse meno poesia di quanta ce ne fosse nei numeri della rivista, ma già così l'opera è piuttosto massiva, e si può capire cosa ha spinto ad una scelta piuttosto che a una pubblicazione in volume (o più volumi) dei diciotto numeri tutti interi; il che non sarebbe stata una cattiva idea, se non, immagino, per i costi. Oltre alla scelta in sé il libro contiene una prefazione bipartita, la prima parte di Gerald Dawe, e la seconda di Aodán Mac Póilin. Contiene inoltre, alla fine, gli indici completi dei diciotto numeri di *Krino*; gli indici non sono dati numero per numero, ma in lista unica in ordine alfabetico per autore o curatore, il che francamente, sia pur di comoda consultazione se si parte appunto da un nome, umilia la storia della rivista, che deve essere pazientemente ricostruita attraverso sigle e indicazioni che per fortuna sono spiegate, con esempi, nei *legenda* premessi all'elencazione. Inoltre in questo indice generale non compare alcuna segnalazione di quali *items* siano poi stati scelti per l'antologia, per cui per saperlo bisogna confrontare l'*Index* alla fine del libro

con il *Contents* all'inizio. Sarebbe poi stato meglio che anche nel *Contents* all'inizio del libro fossero state usate le stesse sigle e indicazioni dell'*Index*, permettendo al lettore neofita di sapere immediatamente di ogni *item* fin dall'indice se si tratta di poesia, narrativa, o altro. Vero è che così si può essere spinti a un *browsing* preliminare, foriero di più profonda attenzione, ma si può anche essere allontanati da una impressione di congerie indifferenziata, perché nel libro non è perseguito né un ordine cronologico (magari numero per numero) né di genere (poesia, *fiction* e critica riunite in gruppi in qualche modo omogenei), né alfabetico; in verità se c'è un sistema non è evidente, anche se sono evidenti certi raggruppamenti di poesie. Aspetti questi che nulla tolgono all'interesse dell'opera o al piacere che se ne può ricavare, ma che non facilitano il lettore, specialmente il lettore nuovo, tanto più data la inevitabile mole di questa antologia e la sua notevole qualità *plurale*.

La prefazione bipartita di Gerald Dawe e Aodán Mac Póilin è ovviamente necessaria, e non solo per coloro che si avvicinano con breve esperienza precedente alla letteratura d'Irlanda; ed è anche molto interessante, con il solo torto di essere più laconica di quanto si vorrebbe appunto per i problemi che pone e gli interessi che suscita. Dawe, raccontando della fondazione di *Krino* scrive: "I thought that a new magazine, devoted to Irish writing in the English and Irish languages, could provide an important outlet for publishing both well-known and emerging talent ... If there has been one unstated theme in much of what appeared in *Krino*, it was a questioning, critical reading of the present and an unwillingness to recycle literary stereotypes in new jargon" (p. IX). E più importante ancora forse è il fatto che le molte "cultural issues" del decennio delle quali *Krino* si è occupata fossero "in relation to Ireland as a whole". Dawe alla fine ringrazia lo Arts Council Ireland e, significativamente, il Northern Ireland Arts Council per l'appoggio finanziario.

Aodán Mac Póilin nella sua parte di prefazione ci parla del problema delle due lingue d'Irlanda, implicitamente legato a una rivista come *Krino*, e non dedica, però, una sola parola direttamente all'antologia: "There are currently two languages and two literary tradition in Ireland, engaged in a complex, problematic and occasionally enriching relationship" (p. X), ma una delle due lingue potrebbe finire come forza culturale nel giro di una generazione, se ci si ostina a non capire l'enorme potenziale creativo di una interazione fra le due tradizioni linguistiche e letterarie dell'isola. Aodán Mac Póilin dice che c'è tanta ipocrisia (così come grettezza mentale)

## Irlanda

sulla questione delle lingue d'Irlanda "to make a cat sick". Tanto gli eccessi di una *lobby* filogaetica chiusa, quanto l'indifferenza o il *tokenism* di certi mandarini anglofoni sono miopi e pericolosi: "To put it bluntly, the loss of Irish will involve the total loss of a language and the unknown potential literature in that language not only from Ireland, but from the world. In terms of cultural ecology, we are looking at a calamity...It will also have implications for English literature in Ireland. The exchange between the various literary traditions in the two languages, at its best, involves a genuinely creative symbiosis" (p. XI). Come per esempio quella che oggi vede uno straordinario fiorire di poesia in gaelico. Le due lingue e le due tradizioni letterarie hanno tutto da guadagnare nell'aprirsi. I sottoprodotti del problema e della esistenza di fazioni sono mali necessari, come lo sono le complessità, le contraddizioni, le incompletezze. Aodán Mac Póilin si rivolge a chi conosce già la situazione, e non rende le cose facili al neofita già postulato nelle righe precedenti; il che è un peccato perché una antologia come questa, incluso un problema connesso come quello delle due lingue oggi, è di più grande interesse per chi fuori del paese vuole avvicinare l'Irlanda contemporanea, che per coloro che, irlandesi o studiosi delle letterature d'Irlanda, hanno già conosciuto la rivista numero per numero. Comunque la conclusione di Aodán Mac Póilin è inequivoca: "The debate should not be confined to the committed, and is far too important for the present benevolent neglect" (p. XII).

Il corpo dell'antologia, come si è detto, è composto di ottantotto pezzi, dei quali meno di una ventina sono pezzi narrativi (uno o due di teatro), più di venti sono interventi critici, cui si devono aggiungere almeno quattro (interessantissime) interviste, e circa la metà (cioè più di quaranta) sono poesie, o piccolissimi gruppi di poesie dello stesso autore. L'antologia risulta comunque ben proporzionata e felicemente rappresentativa, per cui tuffarsi in un esteso *perusal* delle sue pagine è un'esperienza che ripaga riccamente. Ripaga anche quando provoca reazioni e dissensi dalle scelte che sono state fatte, proprio perché, provocando, coinvolge, e seduce ad approfondire. Fra gli autori di narrativa e di teatro presenti nell'antologia ci sono alcuni nomi noti della vecchia e della nuova guardia, come John McGahern, Thomas Kilroy, Brian Friel, John Banville, Desmond Hogan; lo stesso tra i poeti troviamo nomi già conosciuti, come John Montague, Thomas Kinsella, Brendan Kennelly, Michael Longley, Eavan Boland (che è presente anche con un pezzo sullo stato problematico di donna e poeta), Eiléan Ní Chuilleanáin, Peter Fallon, Medbh

Mc Guckian, e lo stesso Gerald Dawe - e in gaelico, con traduzione inglese a fronte, Nuala Ní Dhomhnaill (tradotta da Michael Longley), Michael Davitt (auto-tradotto), Cathal Ó Searcaigh (tradotto da Aodán Mac Póilin e da lui stesso); sono numerosi, troppi per citarli, anche i poeti della nuovissima generazione, e tra i narratori della nuova generazione sono numerose le donne. Molto interessanti sono i due saggi critici dedicati ai poeti modernisti Thomas MacGreevy (di Susan Schreibman) e Brian Coffey (di J.C.C.Mays), oltre a una lunga recensione dei *Collected Poems* di Denis Devlin, usciti nel 1989 (di Hugh Haughton), soprattutto perché si tratta di poeti spesso trascurati, e che invece arricchiscono il panorama internazionale della poesia in anni come gli anni venti e trenta, anni fecondi di straordinari rapporti culturali tra i poeti (e narratori, naturalmente) europei, tra loro e con i poeti, diciamo, del nuovo mondo. Senza dimenticare i rapporti con Joyce e Beckett.

Tra i critici ben collaudati compaiono Terence Brown con *Translating Ireland e Poetry and Partition*; W.J. McCormack, che scrive di *The Government of the Tongue* di Seamus Heaney; Edna Longley, che espone i suoi punti di vista sul *Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*. L'intervista di Gerald Dawe a Thomas Kilroy tocca punti da ricordare. Da ricordare anche Eve Patten, con un interessante *survey* della *fiction* femminile negli ultimi anni; Alan Titley con la sua *Modern Irish Prose: Necessary Introduction for the Uninitiated*; e Riana O'Dwyer, amica di lunga data, sempre piena di quieto buon senso, nel giudicare la biografia di Nora Joyce o la vera vita di Molly Bloom. Sean Dunne, con *Poetry and Politics Nation v. region in Northern Ireland*, e John Arden con *A Potential Natural Cultural Voice: Cinema and Ireland*, prendono utilmente in considerazione libri a loro volta di grande utilità per studiare l'Irlanda contemporanea. Nel complesso, superando qualche difficoltà di informazione e di fruizione, questa antologia di *Krino* può dare davvero molto al lettore, e la sua pubblicazione è stata certamente una operazione meritoria, sia per i lettori in generale sia per gli studiosi, come è stata meritoria a suo tempo la pubblicazione dei due volumi del *Crane Bag Book of Irish Studies* (il primo volume nel 1982, il secondo nel 1987), dopo che la rivista *The Crane Bag*, gloriosamente vissuta dal 1977 al 1985 aveva chiuso la pubblicazione. Sia deprecata simile sorte per *Krino*, che ha tenuto viva una funzione necessaria e sulla quale molti contano.

Francesca Romana Paci

Seamus Deane, *Reading in the Dark*, London, Jonathan Cape, 1996, pp. 233, £13.99

Roddy Doyle, *The Woman Who Walked into Doors*, London, Jonathan Cape, 1996, pp. 226, £14.99

Considerare congiuntamente questi due romanzi che hanno riscosso di recente uno straordinario successo di pubblico e di critica, permette di cogliere due linee di tendenza che segnano la narrativa irlandese degli ultimi anni, e che a loro volta rimandano alla bipolarità della realtà irlandese. Insieme, *Reading in the Dark* e *The Woman Who Walked into Doors*, raccontano una moderna "tale of two cities", Derry e Dublino, il nord del conflitto politico e il sud del degrado sociale, la narrazione come presa di coscienza; in un caso, di un bambino che scopre indicibili segreti di famiglia e, nell'altro caso, di una donna che rivela indicibili violenze domestiche. Un racconto di due città in cui è possibile ascoltare due registri dell'inglese d'Irlanda, quello lirico e raffinato del più controverso intellettuale irlandese di oggi, Seamus Deane, e quello proletario e ricco di coloriture dialettali di Roddy Doyle, il professore di geografia divenuto scrittore e portato agli onori delle cronache per le versioni cinematografiche della trilogia di Barrytown.

Presto i due romanzi saranno a disposizione del lettore italiano, in quanto l'editore Feltrinelli ha acquistato i diritti di *Reading in the Dark*, finalista quest'anno del più prestigioso premio letterario del mondo anglosassone, il *Booker Prize*, e Guanda continuerà, con il già annunciato *The Commitments* e con *The Woman Who Walked into Doors*, il sodalizio con Doyle che ha portato alla pubblicazione di *Bella famiglia!* (tit. orig. *The Snapper*), *Due sulla strada* (tit. orig. *The Van*), e *Paddy Clarke Ah Ah Ah!*, vincitore nel 1993 del *Booker Prize*.

*Reading in the Dark* è il primo romanzo del poeta e critico Seamus Deane, che è stato al centro del dibattito culturale dell'Irlanda degli ultimi venti anni. Nato a Derry nel 1940, in una famiglia del proletariato cattolico, Deane ha conosciuto di persona le discriminazioni socio-religiose del nuovo stato dell'Irlanda del Nord, voluto dal trattato anglo-irlandese del 1921. Così ne ha parlato nella poesia *Derry*: "The unemployment in our bones / Erupting on our hands in stones, / The thought of violence a relief / The act of violence a grief, / Our bitterness and love / Hand in glove". D'altro canto lo stesso Deane ha riconosciuto che proprio il sistema educativo britannico, con i sussidii agli studenti migliori, gli ha permesso di proseguire gli studi fino all'università. Dopo un soggiorno a Cambridge, Deane ha iniziato una brillante carriera



accademica prima negli Stati Uniti e poi in Irlanda come ordinario di Modern English and American Literature allo University College di Dublino. Dal 1993, in seguito alle polemiche suscitate dalla pubblicazione della *Field Day Anthology of Irish Writing*, di cui è stato curatore, divide il suo tempo tra Irlanda e Stati Uniti, dove è titolare della cattedra di Irish Literature all'Università di Notre Dame.

Nelle sue raccolte di poesia *Gradual Wars* del 1972, *Rumours* del 1977, e *History Lessons* del 1983, Deane introduce alcuni temi che svilupperà in tutta la sua opera di critico e che ritornano oggi nella sua prima prova di narrativa con straordinaria coerenza: il legame complesso tra memoria personale e memoria collettiva in una società inquinata dal settarismo, la frattura culturale prodotta dalla colonizzazione per cui, come critico, elabora il concetto di *discontinuity*, e infine la necessità di una costante, lucida ri-lettura della storia perchè essa non venga tradita, che comporta la riscrittura da parte dell'artista nel corpo vivo della lingua. *Reading in the Dark* è innanzitutto il romanzo di un poeta, dell'artista che "crea con le parole".

Dagli anni della scuola e dell'università che hanno frequentato insieme, prima a Derry al St. Columb's College e poi a Belfast alla Queen's University, Seamus Deane e Seamus Heaney, il poeta Premio Nobel del 1995 - omonimi e epigoni di un altro Giacomo, Joyce - hanno creato un sodalizio artistico che avrà grande importanza per entrambi. Spesso temi, situazioni e emozioni rimbalzano dall'opera dell'uno a quella dell'altro in una sorta di amicale conversazione. Sia Deane che Heaney come altri, numerosi poeti della stessa generazione pongono al centro della loro riflessione sull'identità irlandese il concetto di oscurità, buio, mistero, paura, evocato dal quasi intraducibile "dark - darkness". La prima raccolta di quella sofferta autobiografia politica che costituisce il nodo centrale della poesia di Heaney, si intitola *A Door into the Dark*. Ora il protagonista del romanzo di Deane, un adolescente senza nome, modellato quasi sfacciatamente sull'autore, dopo aver spento la luce del comodino, continua a "leggere nel buio": "I'd switch off the light, get back in bed, and lie there, the book still open, re-imagining all I had read, the various ways the plot might unravel, the novel opening into endless possibilities in the dark."

I modi diversi in cui la trama può dipanarsi, il romanzo aprirsi a infinite possibilità ossessionano Deane. La struttura del suo romanzo rivela la profonda coscienza e sensibilità formale dell'autore. E' scandito in tre parti di due capitoli ciascuna, a loro volta divisi in brevi o brevissimi nuclei narrativi, preceduti da un titolo e da una indicazione di

tempo (dal febbraio 1945 di "Stairs" al luglio 1971 di "After"). Queste "schegge" di narrazione si compongono e acquistano senso con il progredire del racconto con un procedimento tecnico che rimanda alle epifanie joyciane, e che coinvolge e compromette - per dirla con Eco - il lettore nella fabula. Di una favola sembra avere le caratteristiche: il piccolo irlandese riuscirà a conquistare il massimo dei voti a scuola e l'ammissione all'università, per la gioia del padre elettricista, che "would have loved to have been educated". Ma il lato oscuro della storia gradualmente emerge, mentre il protagonista a poco a poco mette insieme i tasselli di un segreto nascosto nella memoria della famiglia, l'infamia di un parente delatore della polizia. La scoperta del tragico errore del regolamento di conti ordinato dal nonno materno, lega l'adolescente a sua madre in un silenzio senza scampo. Ancora una madre è al centro di questo romanzo così radicalmente irlandese. Una madre con strani poteri medianici, "who had a touch of the other world about her". Ma la magia, il folklore e le antiche saghe rievocati nel romanzo, altro non sono che un deposito di possibili, suggestive metafore di un presente, che si fa subito passato joycianamente "favoleggiato dalle figlie della memoria". Il fortilizio di Grianan o il "campo degli scomparsi" su cui non volano i gabbiani, non sono altro che espedienti retorici per dire l'indicibile in una società avvelenata dal sospetto e dall'odio.

Muovendo verso sud, oltre il confine della repubblica e verso una tematica ossessivamente attuale, quella della violenza tra le mura domestiche, ci troviamo con *The Woman Who Walked into Doors* in un universo narrativo dove la memoria ha invece notevoli potenzialità terapeutiche. Ricordare i dettagli della violenza subita quotidianamente permette alla protagonista Paula Spencer di emanciparsi.

Roddy Doyle è nato nel 1958 a Dublino, ha studiato secondo le regole della borghesia irlandese in una scuola dei Christian Brothers, si è laureato allo University College di Dublino e ha insegnato dal 1979 al 1993 a Kilbarrack, un quartiere popolare di Dublino, che nei suoi romanzi è diventato Barrytown. Il successo internazionale dei film tratti dai suoi primi tre romanzi *The Commitments* (1989, versione cinematografica 1991), *The Snapper* (1990, versione cinematografica 1993) e *The Van* (1991, versione cinematografica 1996) lo hanno trasformato suo malgrado in un divo della società mediatica e lo hanno reso sospetto agli occhi della critica più arcigna e tradizionale, alla quale è sfuggito l'eccezionale valore della sua ricerca sociolinguistica. Se alle spalle di Deane si profila inconfondibile l'ombra di Joyce, quella di Sean O'Casey

accompagna Doyle nella sua parabola creativa. Entrambi, con le debite modificazioni temporali, si appropriano della lingua irriverente e spesso oscena del proletariato urbano, e la città, Dublino, è la loro scena del mondo. Quelli di Roddy Doyle sono romanzi che non potevano sfuggire agli sceneggiatori di cinema. I dialoghi esilaranti sono infatti il loro maggiore pregio: *The Commitments*, storia della nascita, del successo e della rapida fine di un gruppo di giovani musicisti "soul" nei quartieri popolari a nord della città, *The Snapper*, in cui una maternità indesiderata è infine allegramente vissuta da tutti i membri della famiglia Rabitte, e *The Van*, storia dell'improbabile attività commerciale di due poveri ma speranzosi diavoli.

Con *Paddy Clarke Ha Ha Ha!*, Doyle si era proposto il compito ben più arduo di rappresentare il fallimento di un matrimonio attraverso gli occhi di un bambino di dieci anni. Lo straordinario successo del libro con il Booker Prize, e la vendita di 350.000 copie, gli ha permesso di lasciare l'insegnamento per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura: il risultato è stata una miniserie televisiva in quattro puntate, *Family*, che ha destato molto scalpore in tutto il paese, perché ha denunciato i guasti segreti della famiglia, istituzione cardine della cattolicissima società irlandese. Protagonista è Paula Spencer, giovane donna sulla trentina, ma già alcolizzata, che cerca di proteggere i figli dalla violenza del marito Charlo, fino a cacciarlo di casa a colpi di padella, quando si accorge delle sue luride avances verso la figlia. E' ancora Paula che ogni volta che con i segni evidenti dei maltrattamenti subiti, ricorre alle cure dei sanitari del locale pronto soccorso, si inventa le più inverosimili bugie per coprire il marito, come quella di aver "sbattuto alla porta". *The Woman Who Walked into Doors* è la storia del rapporto tra Paula e Charlo, che si dipana in un ininterrotto ma spesso intricato e intermittente "stream of consciousness". Doyle ha un moto di sincera simpatia per i suoi personaggi femminili. In una intervista ha confessato di aver sottoposto il romanzo in bozze ad un gruppo di femministe socialmente impegnate e di essere stato pronto a correggere o eliminare quanto esse vi avessero trovato di falso o artificioso. Per il medesimo rispetto per la verità, ha confessato di non essersi voluto cimentare nella resa della sessualità femminile. D'altra parte il romanzo è la storia di un amore presto svanito per lasciare il posto alla paura. Doyle sembra prediligere la "periferia", i "vinti". Basti ricordare la battuta centrale di *The Commitments*: "The Irish are the niggers of Europe, an' Dubliners are the niggers of Ireland ... an' the northside Dubliners are the niggers o' Dublin." In *The Woman Who*

## Irlanda

*Walked into Doors*, Doyle sceglie di raccontare un rapporto di potere dal punto di vista stranamente sfuocato e eccentrico della vittima: "I knew nothing for a while, where I was, how come I was on the floor. Then I saw Charlo's feet, then his legs, making a triangle with the floor...His face was all of worry and love. . . You fell, he said."

Paula è un personaggio tenero, indifeso e profondamente umano. Quasi patetica la sua lotta per tenere a bada il vizio del bere e per proteggere da esso i suoi figli: ricorrere alla bottiglia solo dopo averli messi a letto la sera e chiuderla nel ripostiglio, gettarne la chiave nell'erba alta del prato di casa, per aver il tempo, carponi sull'erba bagnata, di riflettere, infliggendosi così l'ennesima frustrazione e umiliazione. Eppure come le donne di O'Casey, animate da un'indomabile forza vitale, anche Paula dirà di se stessa: "She manages, she's a survivor."

Carla de Petris

**Brian Friel, *Traduzioni e altri drammi*, a cura di Carla de Petris, pp. 383, Bulzoni Editore, Roma, 1996 (Biblioteca di cultura 513), L.48000**

Brian Friel is a leading contemporary Irish playwright whose plays achieve sometimes very powerful artistic effects, as well as exploring some of the deepest preoccupations of the Irish self-image.

In this substantial book, Carla de Petris introduces three of Friel's major works to an Italian readership. *Faith Healer* presents the ambiguous reminiscences of three vagabond characters who have lived out a tragic existence peddling miraculous cures in small towns around Britain. In *Translations*, set in 1833, the Gaelic way of life is confronted by the destructive power of progress as defined by the English-speaking rulers of Ireland. Similarly, *Dancing at Lughnasa* shows a Donegal family in 1936, once again at loggerheads with progress; their lives are transformed by the radio with its liberating world of music, but also by the new factory which will destroy their livelihood as craft workers. There is much more to these rich and complex works than my bald summary suggests. All three are vitally concerned with the intersections between cultures, and with the alienation of marginalised people in the modern world. Characteristically Irish themes of loneliness, misfortune, grief and displacement are handled with poignancy and subtlety, shot through with an ironic self-awareness.

The irony is important, because these plays steer uncomfortably close at times to the pieties of public or even official art, presenting Irishness as it likes to see itself: our romanticised rural past, our consoling sense of defeat, our wishful thinking about what might have been. For example, nationalist history in Irish schools taught us that Classical culture lived in the hedge-schools of Ireland until Irish learning was displaced by the philistine English conqueror. In this way, the real achievement of the United Kingdom government in giving educational opportunities to Irish children through the nineteenth-century national school system was trivialised and obscured. Sectarian nationalism not only poisons much of Irish life today, but offers a mean-spirited vision of history which leaves us with a reductive understanding of the two great disasters in our past: the great Famine of the 1840s and the death of the Irish language.

Part of Friel's achievement is that he deals sympathetically but non uncritically with official pieties such as the superiority of hedge-school culture. In *Translations*, an old Gaelic-speaking Classics master, shortly to be eclipsed by the new national school, grandly informs an English

soldier, "We feel closer to the warm Mediterranean. We tend to overlook your island." This cosmopolitan claim is presented with rueful irony; modern Irish culture has never actually managed to "overlook" Britain. Carla de Petris translates "overlook" as "sottovalutare" (p.75) or as "trascurare" (p.217); neither translation quite conveys the physical impossibility of "looking beyond" Britain.

An understanding of modern Ireland's cultural stereotypes, then, is essential if we are to pick up all of the resonances of Friel's work. In this regard Carla de Petris serves her Italian readership very well indeed, introducing her edition with a long, richly documented survey of movements and debates which have shaped contemporary Irish culture. She deals with many themes, including the nature of the Irish mind; the identity and development of Irish theatre; the contrast between the metropolitan eloquence of Yeats and the ultimately more fertile post-colonial strategies of Synge and O'Casey; and the cultural implications of traumatic political events such as the Bloody Sunday massacre. An account of Friel's life leads into a critical discussion of his works, including the three plays presented here, in a broad context including many references to other Irish writers.

In fact, Carla de Petris's coverage is almost too wide for the present purpose; it will serve almost equally well for Italian readers studying other Anglo-Irish writers. Her critical judgements are sharp and sure-footed; there is much to agree and disagree with. The proposed mythological reading of *Dancing at Lughnasa* (pp.94-96) is particularly stimulating, as is the political reading of different Irish identities in *Faith Healer* (pp.48-49). On the other hand, I would question her claim that contemporary Irish literature springs from a post-colonial past (pp.19-20). We often think of ourselves as an ex-colony, and we still identify in a natural way with oppressed populations in Third World countries. This gives us a certain breadth of moral vision, but in reality our own culture and economy has long been largely metropolitan, firmly inside the loop of the United Kingdom and later (after an interlude of illusory autarchy) the European Union. As late as the 1960s we were sending out missionaries to civilise the savages with the same clean-cut sense of mission that characterised the British Empire. Despite Roddy Doyle's "Say it loud: I'm black and I'm proud", Dublin is about as post-colonial as Milan (poor battered remnant of the Austro-Hungarian Empire). And Friel is well aware of this insider-outsider paradox: Father Jack in *Dancing at Lughnasa*, the returned African missionary who has gone native, neatly counterpoints Lieutenant Yolland in *Translations*, who would like to



become a native Irishman but is condemned to live and die as an Englishman. (Patrick Kavanagh's "parochialism" formula, reported here on p.62, seems much more apt than "postcolonialism".)

In fact, many of the well-made arguments in the introduction are equally open to debate. Other points might perhaps have been made clearer for her intended readership. For example, learning about the explicit grouping of artists and intellectuals in Field Day (pp.60-71), an Italian reader may assume that this is a normal way for culture to operate in Ireland, whereas in fact it was a highly unusual development.

For the translations themselves, Carla de Petris set herself an ambitious goal: to be faithful to the original while also producing an actable script. By and large she succeeds well in both aims, producing a colloquial text in standard Italian which conveys the full content of the original plays without attempting to match each variation in tone by the use of non-standard Italian or dialect. Thus we have a very good reading version, which would be capable of further adjustment or "re-voicing" to meet the requirements of a particular theatrical interpretation.

In places the translator has been compelled to make definite changes to the original; these strategies are generally justified and well documented. For example, Francis Hardy, hero of *Faith Healer*, becomes (with the author's consent) Frank Malone, so that Friel's word-play "FH — Faith Healer" can become "FM: Far Miracoli (p.117)". The childish punning riddles in *Dancing at Lughnasa* need some adjustment p.283): "Why is a river like a watch? Because it never goes far without winding." "Perché il fiume è come un orologio elettrico? Perché non va avanti senza corrente." The placenames in *Translations* have to be transformed into acceptable English pseudo-equivalents, so comparable coinages are needed in Italian: Scrofano replaces Swinefort; Focene replaces Burnfoot; Monte Pecoraro replaces Sheepsrock. In this case the coinages bring us perhaps a little too close to "the warm Mediterranean", and a theatrical director might well decide to revert to the "intermediate" English version.

For the purposes of performance as well as study, de Petris's scrupulous notes and glossaries offer valuable guidance, providing helpful pronunciation guides and accurate information on Irish-language elements in the original texts. Inevitably, there are minor misprints (though fewer than in many Irish-published books), and a couple of minor factual errors. It was not De Valera who passed the book censorship laws (p.24) but his predecessor W.T. Cosgrave. Patrick Mason became Artistic Director of the Abbey in the 1990s rather than the 1980s (p.37). A wide-

ranging and up-to-date bibliography offers ample scope for further consideration of the issues. Given the complexity of the book, there really ought to be a comprehensive index, but following the dreadful antique usage of Italian publishing, none is provided. Still, Professor de Petris's polyvalent text deserves a place in any serious library, as a valuable resource for readers, students and researchers alike, promoting a deeper understanding of the distinctive Irish contribution to modern European literature.

Cormac O Cuilleain

**Brian Friel, *Give me your answer, do!*, Dublin, Abbey Theatre, 12 marzo 1997; Dublin, Gallery Books, 1997**

"Daisy, Daisy, give me your answer, do! / I'm half crazy all for the love of you. / It won't be a stylish marriage, / we can't afford a carriage. / Won't you look sweet / upon a seat of a bicycle made for two?". Queste le parole della celebre canzonetta da *music-hall* d'inizio secolo che ha fornito a Brian Friel il titolo per il suo nuovo dramma, rappresentato all'Abbey Theatre di Dublino lo scorso 12 marzo. Ambientato in una "big house" della solita Ballybeg, *Give Me Your Answer, Do!* ha come protagonisti Tom Connolly, romanziere la cui vena letteraria si è da tempo inaridita, e sua moglie Daisy, un tempo promettente musicista ormai più legata al bicchiere che a Mendelssohn e Schubert. La coppia è assillata da serie difficoltà finanziarie causate dal blocco creativo di Tom, nonché dalle grosse spese che la necessaria permanenza in ospedale di Bridget, la loro figlia poco più che ventenne malata di mente, inevitabilmente comporta. Tutto accade in un pomeriggio d'agosto. La casa si popola di presenze che potrebbero fornire risposte alla domanda implicita nel titolo: Garrett Fitzmaurice, romanziere di successo che ha barattato dignità e coerenza con popolarità e denaro, e sua moglie Gràinne, dall'anima avvizzita per la mancanza di figli e d'amore per il marito; Jack e Maggie Donovan, i genitori di Daisy, ormai ai margini della vita, lui ex-pianista ora cleptomane, lei medico in pensione affetta da una grave forma d'artrite che la costringerà presto su una sedia a rotelle; David Knight, agente di un'innominata università texana alla ricerca di preziose *irishosities* letterarie. Potranno mai migliorare le condizioni di Bridget? David acquisterà l'intero "corpus" dei manoscritti di Tom? Vale la pena "vendere" la propria integrità d'artista? E' giusto perseverare nella menzogna e insistere nel "gioco delle parti"? Per bocca di Daisy, Friel ci fornisce il suo oracolare responso: "L'incertezza è una necessità (...) dobbiamo vivere in quest'incertezza, quest'incertezza necessaria. Perché non possono esistere né verdetti, né risposte".

Il dramma è statico - l'azione è lenta: predomina, infatti, un'immobilità quasi beckettiana, denso di citazioni più o meno riconoscibili (l'amato Cechov, l'Ibsen de *L'anitra selvatica*, l'Edward Albee di *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, come pure il Brinsley MacNamara di *The Glorious Uncertainty*) e autocitazioni (la "big house" in rovina di *Aristocrats*, la malattia di *Molly Sweeney*, il motivo della definizione del ruolo dell'artista che troviamo anche in *Faith*

*Healer*). A tratti emerge un'evidente mancanza di coesione nella costruzione drammatica (ad esempio, il rapporto Tom-Bridget, che, all'inizio, parrebbe il nucleo "emotivo" del dramma, compare solo come spunto tematico utilizzato espressionisticamente a mo' di cornice), e la scansione, oltre ad essere, talvolta, prevedibile (decisamente di moda il motivo dello scrittore "canonizzato" post-*Field Day Anthology* che soffre per l'inevitabile "meretricio" intellettuale cui il suo genio celtico è costretto), risulta in genere affrettata e confusa (l'idea pur suggestiva dell'"incertezza necessaria" viene introdotta all'improvviso, e non certo come efficace *coup-de-théâtre*: la sensazione è che si tratti invece di un *escamotage* tematico per giungere più in fretta alla conclusione del dramma). Contribuiscono al deludente risultato l'imbarazzante scenografia creata da Frank Flood, un goffo interno che si apre senza *limine* su un giardino altrettanto goffamente realizzato, e la regia assai incerta dello stesso Friel, che pure ricordiamo brillante *director* di *Molly Sweeney*, il quale ha inspiegabilmente preteso dagli attori una recitazione troppo sopra le righe, e non è riuscito a trasferire nella *performance* quello che invece il testo, a una lettura molto attenta, senz'altro contiene. *Give Me Your Answer, Do!* ha dunque un certo valore come opera "letteraria", anche se di sicuro non è il miglior dramma di Friel, ma fallisce, o, meglio, ha fallito, sulla scena. Un regista più esperto avrebbe trasformato la "bicicletta" frieliana in una "carrozza", se non di lusso, almeno più *stylish*. E se il blocco creativo del personaggio fosse invece dell'autore?

Rassegnati gli attori, freddo e imbarazzato il pubblico, reverenzialmente molto delusi recensori ed esperti.

Straordinaria, invece, l'occasione offerta ai partecipanti al convegno "Shakespeare and Ireland" (Trinity College Dublin, 20-23 marzo): un *rehearsed reading* di *Mutabilitie*, di Frank McGuinness, dramma *in-progress* giunto ormai alla settima revisione, sull'esperienza irlandese di Edmund Spenser e di William Shakespeare (!), magistralmente diretto da Patrick Mason e splendidamente "letto" dagli attori dell'Abbey Theatre, un capolavoro, già nella sua forma non definitiva, che verrà rappresentato prima della fine dell'anno.

Fiorenzo Fantaccini

**Seamus Heaney, *The Spirit Level*.**  
London, Faber and Faber, 1996, pp. 70, £ 7.99

La raccolta di poesie *The Spirit Level* è la prima ad essere pubblicata dopo il conferimento del Premio Nobel al suo autore nel 1995, ed esce a cinque anni dalla sua ultima raccolta precedente *Seeing Things* pubblicata nel 1991. Come tutte le altre raccolte poetiche di Heaney non è un volume massiccio, è anzi piuttosto smilzo, ma, come le precedenti, è densa e testardamente coerente al proprio passato; non sembra che Heaney abbia modificato qualcosa del suo essere un poeta irlandese pieno di problemi "grown long-haired / And thoughtful"; oppure, come il nostro Parini della *Caduta*, è uno che "Né si abbassa per duolo, / Né s'alza per orgoglio". Scherzo, ma non molto. Il titolo della raccolta non è eponimo di alcuna delle trentacinque poesie (una in cinque parti) che compongono il libro, ma, come è accaduto, non sempre ma molto spesso con le collezioni poetiche di Heaney, vuole evidentemente essere un titolo inclusivo di qualità comuni a tutte le composizioni; troviamo le parole del titolo nella poesia *The Errand*, nella quale Heaney ricorda momenti del suo rapporto con il padre (in tutta la sua opera sono numerose e affettuose le poesie in cui lo fa): "On you go now! Run, son, like the devil / And tell your mother to try / To find me a bubble for the spirit level / And a new knot for this tie" (Heaney, Cit. p. 54). Da un gioco privato e da legami d'amore, un gioco però non privo di allusioni a un disagio (è una "fool's errand" quella che pur scherzosamente è richiesta), viene l'immagine di equilibrio e di bilanciamento che è l'immagine guida ormai nota della poesia di Heaney.

Lessicalmente parlando la "spirit level" è la "livella a bolla d'aria", lo strumento che serve a "mettere in bolla", verificare l'orizzontalità di un piano, e quindi per estensione l'equilibrio: la bolla immersa in un liquido chiuso si deve fermare esattamente nel mezzo della livella, come l'asta di sostegno nel mezzo della stanga orizzontale di una bilancia a due piatti. Abbiamo già trovato immagini di questo tipo nella poesia di Heaney, in *Terminus* (da *The Haw Lantern*) per esempio, e in *Making Strange* (da *Shelf Life*); le immagini oggettuali diventano segni e metafore della situazione del vissuto emozionale e intellettuale di Heaney, diviso tra tante cose che gli si presentano, paradossalmente, in opposizione e unite in un (qui sì) metaforico caso duale: due lingue, due culture, due paesi, due religioni, due epoche, due atteggiamenti, due prese di posizione. Le parole "spirit level", che unite indicano come *item* di vocabolario appunto la livella, se ci

estraniamo da questo significato codificato, possono anche voler dire 'il livello dello spirito', o 'al livello dello spirito', e funzionano comunque anche in questo senso, oltre e in aggiunta al significato idiomatologico; inoltre *spirit* può anche essere alito, vento. Dopo Joyce non è certo cosa che possa stupire; Heaney usa spesso di queste possibilità offerte dalla lingua, con raffinatezza e senza insistenze, senza *overdoing*.

Tutto questo, come si è detto, è segno di una poetica che si mantiene coerente, di una continuità rimasta impervia al Nobel e al resto; ma nel titolo *The Spirit Level* e nei testi poetici c'è qualcosa d'altro, che sembra cresciuto da come era, un rispetto quasi reverenziale per la vita, quella di tutti i giorni (in parte, ma solo in parte, l'*endurance* di MacNeice) e per la morte, soprattutto per la morte. L'avvicinamento che voglio fare, in seguito a queste sensazioni, non ha nulla di filologico, e neppure di possibile, è una casuale somiglianza che mi ha colto di sorpresa ed è restata. La stessa parola, "livella", è stata usata come titolo della raccolta delle sue poesie da Antonio De Curtis, in arte Totò, il grande attore (e nobiluomo) italiano, o meglio napoletano, ormai scomparso, che tra molti film di cassetta ha fatto anche tanti film straordinari e ormai parte della storia del nostro cinema e della nostra cultura. Totò possedeva di suo una straordinaria poetica, poetica in senso proprio, e una profondità di pensiero schiva, quasi timida, che si nascondeva nel dialetto, nel dettaglio popolare, nei giochi di parole che sembravano malapropismi ed erano spesso i pronunciamenti di un *Fool*. Le poesie della sua raccolta (Napoli, 1964) sono scritte in napoletano, e in napoletano, *A' livella*, è il titolo del libro. Se mai c'è stato un poeta *parochial* nel senso di Kavanagh, certo questo è Antonio De Curtis, in realtà non sempre grande poeta, ma che nei suoi versi percorre e ripercorre con amore quasi meticoloso momenti della vita napoletana e del passato napoletano, così come li sapevano recitare solo lui e il suo amico Eduardo De Filippo. Il titolo della raccolta è anche il titolo della prima poesia che racconta di due morti, al camposanto, un nobile e uno spazzino, che si trovano sepolti in tombe vicine; il nobile è sprezzante e dice al povero pezzente che dovrebbe togliersi di torno; e lo spazzino, alla fine, con la saggezza maturata nella vita e oltre la vita gli dice che "A' morte o' ssaje ched'è?... è una livella./ 'Nu rre, 'nu magistrato, 'nu grand'ommo / trasenno stu cancello ha fatt' 'o punto / c'ha perzo tutto, 'a vita e pure 'o nomme: / tu nun t'he fatto ancora chistu cunto? / Perciò, stamme a ssenti... nun fa' 'o restivo, / suppuorteme vicino - che te 'mporta? / Sti ppaggiacciate 'e ffanno sulo e'



vive: / nuje simmo serie... appartenimmo 'a morte! " (Napoli, Fiorentino Editore, 1964-1981, p.23). Grande difesa dell'equilibrio, dell'equanimità, dei valori dell'umano, e anche di responsabili "tristia": "Guerre, miserie, famma, malatie, / crestiane addeventate pelle e ossa, / e tanta giuventù c' 'o culo 'a fossa. / Chisto nun è 'nu dono, è 'nfamità" (da 'A Vita, De Curtis, Cit., p.82). Non è azzardato riconoscere in Heaney qualcosa di analogizzabile alla magnanimità, alla filosofia della pluralità, che trasforma il pensiero della morte in trionfo della vita, della vita che è il trenino sul sofà: "First we shunted, then we whistled .../...chooka-chook, the sofa legs/ Went giddy" (Heaney, Cit., p.7); che è il compendio di gioia degli ultimi versi di *The Rain Stick*: "You are like the rich man entering heaven / Through the ear of a raindrop" (Heaney, Cit., p.1); ma che è anche la bellissima e falsamente sedata *Keeping Going*, dove la vita, complice la storia, diventa " 'nfamità", perché per un uomo è diventata "feedind the gutter with his copious blood" (Heaney, Cit., p.12), ma dove la voce poetante di Heaney dice al fratello: "My dear brother, you have good stamina, / You stay on where it happens" (id.). Il tema conduttore della dualità tracima subito però, con la saggezza popolare del verso "But you cannot make the dead walk or right wrong" (ibid.). Sono talmente numerose nel canone di Heaney le poesie che alludono o discutono della dualità e del faticoso equilibrio, dell'impossibile equidistanza dalle parti, che non è possibile ricordarle. Qui, in questa nuova raccolta, non sembra che siano maturati fondamentali cambiamenti, così come non è cambiato il gusto di rinnovare il passato d'Irlanda nel ricordo, come non è cambiato il senso vivo del quotidiano, dei gesti e degli oggetti del quotidiano presente e passato; e come non è cambiato il bilanciare la memoria mitografica con la memoria recente, un mondo che pur modesto poteva essere un eden di vita, con un mondo che gli si oppone dove si muore troppo, dove una "fool's errand" non è un "game" accompagnato da un sorriso, come appunto in *The Errand*, ma da un camion pieno di esplosivo che uccide, come in *Two Lorries*: il primo camion oltre al carbone portava sogni, il secondo portava tritolo e cenere di morte.

Eppure qualcosa c'è che è mutato, qualche reticenza in più, e qualche abbandono in più, proprio sulla morte, e sugli insulti alla vita prima della morte. Così sono cambiate in qualche modo le sonorità; il linguaggio di Heaney è sempre ricco, duttile, articolato, eppure qualcosa mostra quasi una difficoltà di espressione, spezzature dei suoni non correlate al senso, ripetizioni o insistenze per catturare un dettaglio, o una sensazione, o un

concetto, come in *Poet's Chair*, o in *Weighing In* o nella sequenza *Mycenae Lookout*, che pure ha momenti interessanti, come la terza parte, *His Dawn Vision*. I ritmi e i registri sono sempre quelli tendenzialmente colloquiali, inclusivi talvolta di altri registri, deliberatamente prosastici, efficaci anche per questo e per come rendono subito riconoscibili, costituendosi come contesto che li contrasta, gli intarsi dalla tradizione letteraria, ma qualcosa ogni tanto suona troppo facile, o troppo ricercato. Non è però il caso delle già citate *The Rain Stick*, *A Sofa in the Forties*, *Keeping Going*, *Two Lorries*, e di *Damson*, *A Call*, *A Dog Was Crying*, e anche di altre, è un sottile filo di fatica, che potrebbe anche essere segno di un percorso in atto, ma un percorso tutto in salita.

Ma ancora più che tutto questo, o travestito o esplicito nella raccolta agisce (etimologicamente) un nuovo sentimento della morte, non desiderio di morte, perché anzi, come ho detto, è apologia e trionfo della vita, della vita quotidiana, del dono ("A vita è bella, sì, è stato un dono, / un dono che ti ha fatto la natura. / Ma quanno po' sta vita è 'na sciagura, / vuie mm' 'o chiammate dono chisto ecà?", A. De Curtis, Cit., p.81), ma coscienza, consapevolezza della temporalità e dell'impermanenza: "When human beings found out about death / They sent the dog to Chukwu with a message: / They wanted to be let back to the house of life" (Heaney, Cit., p.55). Così leggiamo con un brivido il primo verso dell'ultima poesia della raccolta, *Postscript*, che dice: "And some time make the time to drive out west!" e prosegue: "...when the wind / And the light are working off each other / .../ You are neither here nor there, / A hurry through which known and strange things pass / .../ And catch the heart off guard..." (Heaney, Cit., p.70). Così che la già citata *The Errand*, *The Strand*, e *The Sharpening Stone*, che di poco precedono il *Postscript*, sono una consolazione, ma a mezza bocca.

Francesca Romana Paci

**Seamus Heaney, Poesie scelte**, a cura di Roberto Sanesi, trad. it. R. Sanesi, G. Sacerdoti, N. Fusini, F. R. Paci, Milano, Marcos y Marcos, pp. 244, Lit. 24.000

Nelle *Poesie scelte* gli alfabeti di Seamus Heaney. Esiste un alfabeto della natura? Al di là del consueto linguaggio, che si esprime attraverso i cicli eterni che amministrano le stagioni, v'è forse una simbologia antropomorfa della natura che avvalora la magica consanguineità tra la bocca della terra che articola i suoni come frutti e quella dell'uomo che ricrea gli antichi miti riscoprendo la lingua dei padri. Questa simbologia è sicuramente molto forte nella letteratura irlandese, e la spasmodica ricerca, troppo spesso infruttuosa, di un nesso tra il "mitico" passato contadino e il presente così cruento e contraddittorio dei *Troubles* trova proprio in Seamus Heaney un cantore attento e sofferto. Heaney, infatti, mostra nei suoi versi tutte le contraddizioni delle ultime generazioni di poeti irlandesi, del Nord come del Sud, che non sanno conciliare presente e passato, consapevoli di perdere progressivamente ogni collegamento con il linguaggio della tradizione e incapaci di saldarlo alla realtà politica dolorosissima che li attanaglia, una realtà fatta di proclami e di fughe, di odio e di sangue, di speranze deluse e di abbandoni fantastici alla "piena" della storia che travolge vite umane e non cauterizza mai le ferite.

L'alfabeto della natura, come emerge da *Alphabets* di Heaney tradotta da Francesca Romana Paci per il volume di Marcos y Marcos *Poesie scelte* (che comprende anche le versioni di Gilberto Sacerdoti, Roberto Sanesi, e Nadia Fusini) ha varie forme: per esempio assomiglia a un'"ombra che suo padre fa a mani giunte" sulla parete per riprodurre la testa di un coniglio. Una sorta di "ideogramma" disegnato su di uno schermo bianco allo scopo di tramandare i valori d'una civiltà contadina e renderli in questo modo impermeabili alla violazione culturale dei "colonizzatori inglesi". Il bambino descritto da Heaney nel momento di stupore di fronte al linguaggio figurativo del padre sta dunque sperimentando i sistemi primari di apprendimento, tant'è che impara a disegnare l'alfabeto rapportandolo all'immaginario naturale: "là disegna il fumo col gesso la prima settimana, / poi disegna il bastoncino a forca che chiamano Y". Così, nei vari stadi di assimilazione della lingua "colta", ricorrerà istintivamente ai corrispettivi figurativi della natura: "E lui lasciò il foro del latino per l'ombra / di una nuova calligrafia dove si sentiva a casa sua. / Erano alberi le lettere di quell'alfabeto. / Le maiuscole erano frutteti in pieno fiore, / le righe di scrittura

come rotoli di rovi nei fossi”.

Non solo, ma nella struttura linguistica heaneiana ecco apparire forme contaminanti in cui, mostrando il forte influsso delle sperimentazioni “calligrafiche” pseudo-surrealiste di Dylan Thomas, alle “lingue di fiume” che solcano la natura irlandese (ancora l’antropomorfismo selettivo di cui si è parlato prima) corrispondono “vocalizzanti abbracci” (come traduce la Paci in *A New Song*) che uniscono “possedimenti marchiati in consonanti”; “possedimenti che adombrano un’unione “naturale” fra le terre del Nord e quelle del Sud della Madre Irlanda. In un’altra poesia, *Holly*, tradotta da Gilberto Sacerdoti per *Poesie Scelte*, si accenna direttamente alla parola scritta, a un libro che viene indicato come un “rovetto di lettere nere” capace di ardere intorno alla mano del poeta mentre coglie gli agrifogli. A significare il caparbio desiderio di Heaney di definire la storia della propria cultura utilizzando il materiale organico che l’ha forgiata, nella speranza, purtroppo vana, che quelle lettere si stemperino nella terra.

Altrove, in *Digging*, una delle sue liriche più significative resa in italiano da Nadia Fusini, Heaney conferma questa sua vocazione assimilando alla natura la parola che la esalta: “Tra il mio pollice e l’indice s’acquatta / chiatta la penna. / Scaverò con quella”. A suggellare la profonda specularità tra l’arte della scrittura e il mestiere del “dissodatore”. Due funzioni parallele, queste, che esaltano nella natura la capacità di autonarrarsi attraverso le “forme” del rinnovamento e, nel poeta, la volontà di sovrapporre alla terra i segni “calligrafici” del proprio linguaggio generativo (il “turgore” della terra qui simboleggia la “pienezza” del pensiero creativo). E del resto in *Anahorish* tradotta da Roberto Sanesi, si parla di “declivio / dolce di consonanti” e di “pasturo di vocali”, quasi ad avvalorare un lessico immutabile che solo la poesia può interpretare ma che, di fatto, appartiene alla terra irlandese da millenni. Una sorta di tributo pagato dal poeta alla priorità del linguaggio del passato che però, in una prospettiva postmoderna che ingloba citazioni della classicità al solo scopo di cogliere la realtà del presente, si avvale di tecniche immaginifiche sperimentali.

Ma naturalmente questa non è che una delle tante letture possibili della poesia heaneiana. E certo queste *Poesie scelte* ben si collocano nella prospettiva d’un sempre più vasto approccio alla sua poetica, favorendo, data la relativa scarsità di traduzioni (si citano quelle di Anthony Oldcorn, franco Buffoni e Gabriella Morisco), una maggiore penetrazione in Italia delle opere che gli hanno fruttato il Premio Nobel nel 1995. In questa

silloge stampata da Marcos y Marcos e curata da Sanesi sono riuniti, infatti, i testi più significativi tratti dalle raccolte *Death of a Naturalist*, del 1996, *Wintering Out*, del 1972, *North*, del 1975, *Field Work*, del 1979, *Station Island*, del 1984, *The Haw Lantern*, del 1987, e *Seeing Things*, del 1991, e ciò permette uno sguardo antologico illuminante sul poeta nato in Ulster nel 1939.

V’è infine da ricordare che resta fuori l’ultima raccolta di Heaney, *The Spirit Level*, ma la sua recentissima uscita (praticamente in concomitanza con *Poesie scelte*) per i tipi di Faber and Faber assolve automaticamente il curatore e traduttori.

Renzo S. Crivelli

**Fred Johnston, *Canzoni con accompagnamento d’arpa***, a cura di Daniele Serafini, Faenza, Mobydick, 1996

Parlando del suo amico e poeta Norman MacCaig, Seamus Heaney ha voluto di recente ricordare una serata in cui il grande poeta scozzese gli fischiettò un frammento di *pibroch*, un richiamo scaturito dal sapere segreto della comune terra celtica dove il patrimonio musicale e poetico locale coesiste con la modernità della lingua inglese dentro cui abita “la forma fetale della sconfitta e della dispersione, il trauma e la perdita della lingua.” Il filamento di quel suono, e di quelle parole profferite quasi in tono elegiaco per la lenta scomparsa del gaelico, sia esso scozzese che irlandese, mi sovviene leggendo le poesie di Fred Johnston, poeta, cantante e musicista di Belfast (fra l’altro amico di Neil Jordan e con lui co-fondatore della Irish Writers’ Co-Operative), oggi tradotto in italiano per l’attenta cura di Daniele Serafini.

In Johnston ritrovo tutto quello che Jean Markale appuntò in un interessante studio sui celti e la loro letteratura (Cfr. *Les Celtes*, Paris, Payot, 1969): la straordinaria capacità per la creazione di miti, la ricorrente preziosità della *quest* espressa in ogni sua possibile forma, la possibilità di oltrepassare il terreno per sprofondare nella magia d’un altro piano dell’esperienza, la forza d’un primitivismo tanto più vicino alla sintesi della vita quanto più semplice e precisa è la percezione della natura delle cose.

L’attacco di “Music” di Johnston evoca quel mondo condiviso sia da Heaney che da MacCaig, quel retaggio oggi scisso dalla colonizzazione e dal capitalismo: “Mettimi in compagnia di musica/E cantanti/Suonatori di cornamusa/Per fare dediche, una danza scozzese, una giga,/Un poeta d’altri tempi/Pieno di satira...” Tutto ciò avviene “a dispetto degli altri” (*In spite of them*), quei ‘loro’ che dobbiamo tener fuori dal luogo conchiuso e perfetto dell’amore, della musica, della poesia della tradizione. Cito ancora dal testo “I poeti” di Johnston: “Tutto magico dunque prima che/L’angelo cinico/Devastasse quelle stanze sottraendo/La luce della sana candela dei poeti/Versando il loro sacro inchiostro sul pavimento.”

C’è molto di angoscioso nella poesia di Johnston, di terribile nella sua imprecisa formulazione, come se qualcosa non riuscisse ancora a ridefinirsi, a sanarsi né col tempo né con la magia di musica e poesia: “Nessun miglioramento ora, trasciniamo le nostre anime dimezzate/Vecchi uomini in pantofole, irritabili nel silenzio e nel freddo.” E’ allora giustificato il partire per una lunga *quest* per mare dove il ritorno, e il contatto con la



sabbia, fa sentire di nuovo insicuri (“Possano salpare”), dove tutto sembra ‘a rovescio’, da leggersi al contrario, dove Ulisse, il padre, racconta di un viaggio in treno e di un incontro a Victoria Station con una ragazza alla quale non può far altro che offrire da bere per poi subito salutarla, o dove, in una satira sul ruolo del ricercatore impegnato nella sua indagine (“Indagine”), ci si rende conto che nessuno è da biasimare per uno dei tanti omicidi dell’Irlanda, e questo baratro apertosi tra il reale e la sua raziocinante spiegazione rimane inalterato perché “qui nessuna legge vige/ ogni cosa uccide nella vivente oscurità.”

L’attraversamento è cosa rara oggi, e la visione che un altro grande poeta gaelico di questo secolo, Sorley MacLean, raggiunse nel testo “Hallaig” sembra possibile ora solamente “fingendo di non conoscere la realtà ma convinti/che un vecchio ordine sia tornato...”, l’ordine dei padri dei padri che il *puer aeternus* Johnstone si augura, ben conscio che “le nostre ombre ci precedono mentre dalla spiaggia,/fuori rotta, ostinatamente muoviamo verso l’interno.”

Marco Fazzini



UNIVERSITY OF TRIESTE  
JUNE 29 - JULY 6  
1997

THE  
TRIESTE  
JOYCE  
SCHOOL



Director: Professor Renzo S. Crivelli  
Programme Director: Dr John Mc Court

Per informazioni: tel. 040-6767249/50; fax:  
040-311810; e-mail: crivelli@univ.trieste.it

## Irlanda

**Brendan Kennelly, *Poetry my arse*, Dublin, Bloodaxe, 1995, pp. 352, £ 19.95**

Questa nuova copiosa raccolta di poesie di Brendan Kennelly, come due delle precedenti *Cromwell* (1983) e *The Book of Judas* (1991), viene chiamata nel sottotitolo *A poem*, indicando chiaramente che l'opera deve essere letta come un intero, non un insieme, non un florilegio, ma semmai un infiorescenza. L'unità di fatto è evidente in tutte e tre; unità di argomento (*liceat*), di tema, di tonalità, e di personaggio guida: in *Cromwell* il personaggio guida e narratore si chiama Buffún ("this poem's little hero" lo chiama Kennelly nella nota premessa al testo) e apre nel libro un dialogo immaginario con Cromwell, "the butcher" della storia irlandese; in *The Book of Judas* il personaggio è Giuda stesso ("I wished to create the voice of a condemned man writing back to me, trained and educated to condemn him"); in *Poetry my arse* il personaggio è il poeta Ace de Horner ("Holy Mary, mother of God, plant a laugh in this poor sod" recitano due versi che sono anche il titolo della terza parte del libro), e una *Acenote* in terza persona precede le più di trecento pagine di poesie, una *apologia pro eo*, se mai c'è stata un'apologia, ma anche un attacco all'esterno, perché Kennelly considera il problema Irlanda quasi *in toto*. Ace de Horner ha come compagno fedele (c'est le mot) il cane Kanooce, un pitbull, brutto e feroce d'aspetto: "Ace de Horner won Kanooce / in the only doglotto ever held in Ireland. /.../Jesus in heaven, did anyone ever cast eyes / on a creature / ugly as this? /.../But they got together, / they got together, poet and dog / and walked along Merrion Square" (pp.36-37). Kanooce non ha piccola parte nel libro, anzi, qualche volta diventa emblematico di una condizione antropomorfa, ma sempre in chiave caricaturale, come in *Must be bad*: "Kanooce dreams too...At the gates of hell he meets another pitbullterrier / with two heads, six legs and countless fangs / chewing the souls of the dead. /.../This dream is locked in his head, / causing him to whimper like a child. /.../Kanooce fears nothing but this dream. Must be bad" (p.244).

Già dal titolo, *Poetry my arse, A Riotous Epic Poem*, è abbastanza evidente che il libro non è per lettori schizzinosi e idiosincratichi: è sboccato, violento, triviale, ironico, ridicolo, paradossale, e anche ingenuo, emozionale, e utopisticamente etico. Un libro che può respingere, ma che non si può respingere. Brendan Kennelly lo scrive in uno spirito swiftiano che ha, mi pare, il primo e essenziale scopo di tenere sotto controllo una intensità emozionale in precario equilibrio tra la voglia

di manifestarsi e l'ansia di mimetizzarsi. Il senso del comico, perfino del ridicolo, di Kennelly, l'ironia, la parodia, il pessimismo, la violenza verbale (spesso escrementizia, e spesso genitale), e soprattutto il *wit*, sono quasi puro Swift; ma le tenerezze improvvisate, le semplicità sconcertanti, le ingenuità (manieriste?), le paure (la paura?) modificano l'insieme, mettono a disagio: "'I must think,' said Ace, 'I really must think. / I met a man with a B.A. who said / Irish poets can't think, they merely sing / in their chosen brand of ink'" (p.257).

Brendan Kennelly, per tutta la sua ironia e il suo gusto del comico, nutre la profonda convinzione che la poesia ha anche un fine etico, che, in unione con il fine estetico (del quale quinto capitolo del *Portrait* di Joyce), svolge una funzione educativa. Il poeta è un educatore, un uomo comunque, con un senso morale più profondo e più desto, del comune senso morale sulla piazza del mercato - come è più profondo e più desto il suo senso della lingua (pensiamo ancora a Joyce). Ed è spesso a Joyce, e ad altri scrittori irlandesi come Brendan Behan, che Kennelly si riferisce nella *Acenote* per spiegare i suoi punti di vista su Dublino, sul post-coloniale, sull'incesto culturale, sulla paralisia e vitalità culturale derivanti insieme dalla situazione post-coloniale, sull'esito necessariamente caricaturale di queste premesse: "How can energy be equated with paralysis? Because it is not interested in relating to what it singles out for attention but is very interested in exploiting it. *Poetry my arse* tries to explore this ruthless energy of exploitation...And this poem asks: does poetry fuck poets up? Or does it liberate/educate/enlighten them...Has poetry a destructive power we refuse to acknowledge? And is that destructive power all the more fierce when rooted in a genuine, constant verbal energy? Dublin's verbal energy is damned delightful. Wilde, Yeats, O'Casey, Flann O'Brien, Sam Beckett, Brendan Behan, Roddy Doyle and others have all relished this." (pp.14-15). Si sentono indiscutibili note personali in queste righe, ma il personale, come deve, è traslato di contesto; così come lo è quanto di proprio c'è in Ace de Horner, il che rende perfettamente inutile chiedersi se ha qualcosa di autobiografico.

Ace de Horner nella *fiction* è un poeta minore, e come tale assorbe, assume, e rappresenta il suo contesto più di quanto non lo domini, la "question of identity...paramount and apparently permanent" unita alla "savagery of gossip" portano il personaggio alla parodia e alla caricatura, includendo la violenza, la solitudine (Kennelly distingue, come Behan, tra *loneli-*

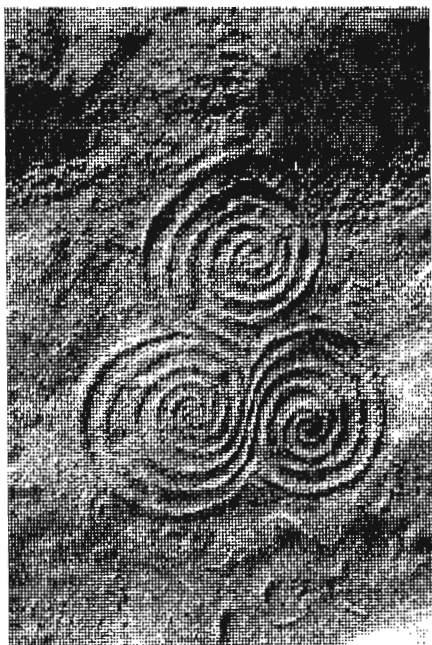
*ness* e *solitude*) la mancanza di riconoscimento, la frustrazione, l'incesto culturale, e tutto il resto, compreso il suo nome, appunto, di *personaggio*. C'è in *Poetry my arse* quello che posso chiamare solamente *horror vacui*, un orrore del vuoto che si manifesta anche per mezzo della lunghezza dell'opera, per mezzo di questa massa di versi, tanti, vicini, una poesia dopo l'altra nella stessa pagina per centinaia di pagine, senza apparente selezione (come ho già detto non è un florilegio!). E' lo stesso *horror vacui* delle decorazioni delle armi barbariche, dei margini di libri istoriati, di portali di chiese barocche: è troppo, e a dire il vero anche la qualità è disuguale, ma probabilmente vuole esserlo perché troviamo questa stessa massa e affollamento, con meno disuguaglianze forse, anche in *Cromwell* e in *The Book of Judas*, mentre così non è nelle precedenti opere di Kennelly. Nonostante la copiosità e la apparente mancanza di selezione di *Poetry my arse* possano irritare (e portino magari a pensare che un incontro con un Ezra Pound darebbe frutti), è proprio questo *horror vacui* a comunicare genuini dubbi e genuina paura, ansia, pensieri metastabili, reazioni contraddittorie, e forse è proprio questo l'effetto che Kennelly vuole ottenere, contro quel *background* di consapevolezza morale che, nel gioco delle matrioske che è la responsabilità autoriale, attribuisce al poeta.

"Gossip has many features in common with poetry...both predatory" e infine Kennelly afferma che "poetry feeds on feelings" (p.14), facendo echeggiare, forse consciamente, una nota che ricorda Louis Mac Neice, che afferma più volte nella sua opera poetica qualcosa di molto simile. Quelli della poesia sono "moments of terrifying clarity" (p.18) per Kennelly, placcati stretti dalla confusione dell'esterno. La parola "terrifying" spiega forse la massa di versi di *Poetry my arse*, così come la crudezza voluta del linguaggio e le immagini inquietanti, a volte ripugnanti (davvero swiftiane, ma spesso più legate a una sessualità più esplicita e ben poco idealizzata). Ma l'accumulo massivo può anche essere dovuto a una specie di vocazione enciclopedica, non aliena tanto dalla poetica di Kennelly quanto da un filone tradizionale irlandese (ancora Joyce, per esempio), al desiderio di dare una *summa* dublinese al lettore, dal punto di vista di Ace de Horner. La *summa* deve contenere tutto, o il simulacro di tutto, e così troviamo anche i momenti "inexplicable" di rivelazioni momentanee ed effimere del bene e del bello, come in *The Bright Moment*: ".../ and once I heard it whisper in night air, / it was birds' wings making sounds like happiness / when



the bright moment came into its kingdom.” (p.321); o come nella tenera e infantile *Street-corner*, con gli ultimi versi della quale mi piace concludere: “Kanooc’s left ear twitched. He looked at Ace. / Suddenly his tongue shot out and up / and licked the poet’s face. / In that moment the street-corner / was a loving place” (p.250).

Francesca Romana Paci



**Declan Kiberd, *Inventing Ireland*.** Jonathan Cape, London, 1995; Random House, Vintage, London, 1996, pp. 719

La letteratura della moderna Irlanda, come dice il sottotitolo di *Inventing Ireland*, viene ripercorsa da Kiberd in questo lungo studio contro lo sfondo di un contesto storico e critico proprio, smontando più di qualche *clichés* e ricostruendo sia le immagini individuali sia le visioni d'insieme, con l'intento evidente di ricostruire, o meglio evidenziare, un *continuum* irlandese piuttosto che una segmentazione di 'casi' culturali e letterari, come possono essere Wilde, Shaw, Joyce, Heaney, e altri. Questi grandi autori sono trattati ampiamente da Kiberd, ma in un modo che ne modifica più di un aspetto, in un modo, soprattutto, che rende indispensabile leggerli da altri punti di vista e con in mente altri parametri. È un libro veramente imponente per scopi e per mole, ma che dopo le prime pagine mostra toni e modi così accattivanti e materiali così interessanti, che la lettura impegna ma non pesa, e anzi si rivela sempre più trascinante man mano che le pagine si susseguono. È stato più facile decolonizzare il territorio, dice Kiberd, che decolonizzare la mente dell'Irlanda, e da questo punto di vista affronta il problema della letteratura irlandese frontalmente, attaccandone senza indugio gli aspetti controversi; dichiarando immediatamente, pur conscio di altre opinioni, che la posizione della letteratura irlandese è quella di una letteratura post-coloniale: il caso è complesso, come sono complessi tutti i casi, ma in più l'Irlanda presenta aspetti anomali rispetto all'immagine tradizionale di una colonia, perché è un paese europeo, un paese di uomini bianchi, vicinissimo alla potenza colonizzatrice, e perché la colonizzazione è durata sette secoli, se basta. Con i temi (e problemi) post-coloniali, da Fanon a Said, attraverso tutti i passaggi significativi e ben noti che ci sono stati, Kiberd mostra subito la propria intensa familiarità di informazione, unita alla intensità di riflessione. Ma sarebbe in un certo senso riducente vedere questo libro come una delle non poche affermazioni degli ultimi vent'anni circa la fondamentale situazione post-coloniale dell'isola. Da questo stato di cose piuttosto Kiberd parte, per rileggere, ripensare, e poi proporre, non soluzioni, ma visioni più chiare sulle quali fondare, letteralmente, ulteriori indagini. La sua conoscenza della materia, davvero vasta, e la sua esigenza di non lasciare fuori elementi e dati esplicativi producono la lunghezza del libro, ma insieme ne producono anche la speciale limpidezza e l'immagine globale di completezza e positività. Sarebbe riducente anche vederlo come una storia della letteratura,

sia pure diversa da altre. Si tratta di un libro che provoca desiderio di riletture, di studio, di ricerche ancora più approfondite, un libro che porta a fare piuttosto che accettare.

L'*Introduction a Inventing Ireland* è, come deve essere, il luogo deputato alla presentazione della visione generale e del programma di Kiberd. Come lui stesso dice il libro è di base strutturato cronologicamente, ma ci sono continui balzi indietro e in avanti quando questi servono a mettere in nuova luce alcuni aspetti o a far notare nuove contiguità e somiglianze, così anche se comincia con Oscar Wilde, seguito da Shaw, per arrivare attraverso autori canonici come Yeats e Joyce, e più riposti come Somerville e Ross, fino a *Field Day* e oltre, Kiberd discute anche Seathrún Céitinn (Geoffrey Keating), Edmund Spenser e Edmund Burke. Tra uno e l'altro della dozzina di capitoli che compongono il libro, Kiberd ha posto degli *interchapters*, che sinteticamente, ma certo non in modo asettico, ricordano al lettore la situazione storica e sociale che costituisce il *background* degli argomenti letterari dei quali si tratterà. Un espediente efficace per poter perseguire le riletture che si propone: “My concern has been to trace the links between high art and popular expression in the decades before and after independence, and to situate revered masterpieces in the wider social context out of which they came. Hence, chapters of political and cultural history, analyses of urbanization, of vernacular, of debates about national culture and the programme of the Gaelic League, take their place alongside detailed reexaminations of major texts (p.3).

Nell'introduzione e nel primo capitolo, che è a sua volta una sorta di introduzione, Kiberd ricorda, ma con una opportuna contestualizzazione e limiti di adesione, quei punti di partenza che alcuni studiosi considerano ormai assimilabili a truismi e che per altri hanno ancora un sapore strano, come il fatto che “exile is the nursery of nationality”; che è stato, ed è, facile per l'editoria di Londra (e per quella di altre nazioni, si deve aggiungere) “convert a professional Celt into a mere entertainer”; che vasto è lo “extent to which political leaders from Pearse to Connolly, from De Valera to Collins drew on the ideas of poets and playwright”, ma soprattutto ribadisce il pericolo, che si è corso in passato, e anche ora, tanto dall'interno dell'Irlanda, quanto dall'esterno, di equare l'Irlanda cattolica con l'Irlanda nazionalista, non solo escludendo così implicitamente da un diritto di irlandesità tutti gli altri, ma soprattutto falsando i dati del problema con conseguenze a catena illimitata. Altro argomento centrale e fondamentale è naturalmente quello delle due lingue d'Irlanda, l'irlandese gaelico e

## Irlanda

l'irlandese inglese, sul binomio delle quali si potrebbe costruire praticamente infiniti edifici metaforici, a seconda di come si esaminano o si vivono gli enormi e evidenti problemi. Kiberd tratta l'argomento molto estesamente, proponendo, come da parte di molti viene fatto in questa ultima dozzina d'anni, una visione della letteratura irlandese in lingua inglese come continua (e in un certo senso spontanea) traduzione dell'Irlanda e della irlandesità. Particolarmente cogente questo discorso nelle pagine dedicate a Joyce (che sono meno di quelle che avrei pensato, e desiderato, ma il libro è già lungo), a Friel (con particolare attenzione, ovviamente, a *Translations*), a Kinsella, a Heaney, e a numerosi altri. A questo punto il problema del post-colonialismo irlandese diventa non solo complesso e sottile, ma anche unico nella storia del post-colonialismo, e solo il macrocontesto e i microcontesti possono rendere giustizia alle argomentazioni di Kiberd; in queste pagine si gioca e si giustifica, infatti, il titolo *Inventing Ireland*, titolo che, per inciso, può proseguire, rispondendo e precisando, il lavoro di David Cairns e Shaun Richards in *Writing Ireland* (Manchester University Press, 1988); così come richiama, non per il titolo, ma dopo le prime pagine, *Anomalous States* di David Lloyd (Dublin, Lilliput Press, 1993). Ben altro, naturalmente, c'è nel retroterra di Kiberd, colto, aperto, sobrio e nello stesso tempo tutt'altro che freddo.

Non è strano, quindi, che l'ultima parte di questo monumentale lavoro sia un capitoletto molto breve, coerentemente intitolato *Imagining Irish Studies*, nel quale Kiberd in modo meno stringente di quanto forse si vorrebbe (ma è davvero possibile farlo?) cerca di richiamare i problemi salienti e i paradossi più scottanti. Di fatto non si può che concordare quando scrive: "The task facing this generation is at once less heroic and more complex: to translate the recent past, the high splendours and subsequent disappointments of the renaissance, into the terms of a new century" (p. 641). E altrettanto si è portati a concordare quando deplora gli atteggiamenti manichei di entrambe le parti; è vero che non si può solo "replace the old morality-tale of Holy Ireland versus Perfidious Albion", e che certamente non basta essere "less sentimental and less simplified, e che altrettanto certamente non bisogna cadere nella trappola opposta, ma i problemi sono proprio questi, questi che Kiberd ripercorre con partecipazione appassionata, di fatto riformulandoli proprio come problemi, cercando di arrivare a definire un *ubi consistam*, oppure un radicale *cogito*. Raggiunge di fatto uno stabile punto di partenza, tanto stabile quanto è possibile nella metastabilità delle storie della letteratura.

Un passo breve, poco più che un accenno, mi ha particolarmente colpito. Kiberd nota la proliferazione di corsi di *Irish Studies* negli Stati Uniti e in Inghilterra, osserva che questo può aver nutrito un certo narcisismo, ma "it has not yet prompted any group of native intellectuals to make a reciprocal gesture by studying the ways in which outsiders choose to see them... Instead of this, however, many Irish-born scholars have internalized the external models, producing analyses which owe far more to the narrative methods of *Heart of Darkness* than their authors might care to admit" (pp. 641-642). Una osservazione che è già stata per me più di un pensiero da parecchio tempo, e che colgo con grande interesse, perché credo davvero che si sia troppo abituati a leggere, Conrad, come un certo numero di altri grandi scrittori che hanno fatto oggetto del loro scrivere i temi coloniali e post-coloniali, secondo un percorso canonizzato, perdendo qualcosa della interessezza della visione e della pluralità dei contesti che sono chiamati in gioco. Per esempio non scavando, appunto, nel gioco difficile e ingannevole di azione e reazione, di posizione attiva e passiva, di rapporto solo apparentemente sticomitico tra colonizzatore e colonizzato. Opportunamente operate traslazioni di contesto, e facendo attenzione alla confusione che si può generare con i cambiamenti di segno o con variazioni n+1. Kiberd ci mette spesso in guardia contro qualche cosa che assomiglia a una *intentional fallacy* irlandese. Ma *Inventing Ireland* è veramente troppo lungo e troppo articolato perché si possa sottoporlo a una generica operazione di recensione. Bisogna leggerlo, perché ovunque si conferma quella che è la qualità maggiore, per me, del lavoro di Kiberd, ovvero quella di provocare al pensiero e a ulteriore lavoro, sia quando si concorda con le sue proposte e le sue analisi, sia quando per qualunque ragione si dissente.

Francesca Romana Paci

**Thomas Kinsella, *Collected Poems 1956-1994*, Oxford University Press, 1996, pp. 337, £ 11.99. Thomas Kinsella, *The Dual Tradition: An Essay on Poetry and Politics in Ireland*, Manchester, Carcanet/Peppercanister, 1995, pp. 129, £ 9.95**

L'Irlanda è terra feconda di poeti, il loro canto si leva in *pubs* e caffè, teatri e inaugurazioni di mostre e di convegni e stupisce che vi sia sempre pubblico ad applaudirli e che i loro versi siano sulle labbra di tutti. I poeti da parte loro rispondono generosamente a tanto entusiasmo e non si sottraggono alle occasioni pubbliche dando lettura alle proprie poesie, comparando in televisione o addirittura prestando la propria voce o il proprio volto alla pubblicità. Ma vi sono anche le eccezioni, ed è per questo che quando un poeta ritroso, schivo, e in fondo poco noto come Thomas Kinsella diventa finalmente visibile, per così dire canonico, grazie alla pubblicazione integrale dei suoi versi per i tipi della Oxford University Press, e del lungo saggio *The Dual Tradition*, l'avvenimento è motivo di grande soddisfazione per i suoi estimatori.

Personaggio ostico ed autore di una poesia ostica per densità e intensità, Thomas Kinsella è stato il peggior nemico di se stesso, o per lo meno della sua fama, rifuggendo da apparizioni pubbliche ("Poetry should be concerned with communication, not with entertainment" dice in un'intervista), e addirittura contribuendo a rendere poco reperibili le proprie poesie, pubblicate in un primo tempo dalla sua casa editrice privata, la Peppercanister, sotto forma di eleganti fascicoletti e raccolti in volume solo in un secondo tempo, una volta che la materia si era sedimentata e l'orgoglio del rifiuto di una "pubblicazione primaria" in Inghilterra si era sedato. Molti di questi volumi sono ormai introvabili e risultava difficile seguire il Kinsella nel suo tortuoso percorso poetico e rendersi conto della essenziale coerenza di una carriera poetica che, iniziata nel 1956 in modo alquanto tradizionale, sembrava esser stata sconvolta da un terremoto sul finire degli anni sessanta. Molti ricordavano i versi facili e di un'elegante musicalità che avevano affascinato un'intera generazione nei primi anni sessanta: "I fold my towel with what grace I can. / Not young and not renewable but man" oppure "My quarter inch of cigarette goes flaring down to Baggot Street". Poi era avvenuta una frattura, era seguita una poesia più innovativa ma complessa, oscura, apparentemente informe ed il filo si era spezzato fra Kinsella e i suoi primi lettori. Gli estimatori non mancavano certo, ma egli era visto come un "poets' poet" o il poeta dell'*intelligentsia*.



In modo particolare risultava difficile, per mancanza di uno sguardo d'assieme, valutare in pieno la statura di colui che i suoi ammiratori ritengono essere una delle figure letterarie più importanti e complesse che l'Irlanda abbia avuto dai tempi di Yeats. La sua centralità nella cultura irlandese ci si rivela attraverso queste due pubblicazioni, ed è finalmente possibile abbracciare in uno sguardo sinottico l'eminenza della produzione poetica (resa ancor più eminente dalle revisioni che vi sono state apportate) affiancata al lavoro di recupero e integrazione della tradizione gaelica compiuto da Kinsella attraverso una messe di fatiche che abbraccia traduzioni (il poema epico *The Táin*, la poesia tardo irlandese del sei e settecento in *An Duanaire*), e antologie (soprattutto *The Oxford Book of Irish Verse*) e culmina ora nell'importante volume critico *The Dual Tradition*.

*The Dual Tradition* costituisce il punto d'arrivo di una lunga meditazione sulla frattura del linguaggio e dell'identità irlandese a cui Kinsella aveva già dato voce in saggi influenti quali "The Irish Writer" e "The Divided Mind" spesso citati, ma di difficile accesso (per lo meno fino alla pubblicazione del primo nella *Field Day Anthology of Irish Literature*). Con grande amarezza il poeta fa risaltare come ormai sia retaggio dell'esperienza coloniale e post-coloniale il considerare irrimediabilmente separate le due lingue e le due culture. Il poeta insiste invece che la realtà irlandese è duplice; "Irish literature exists as a dual entity. It was composed in two languages.... A dual approach is .... essential if the literature of the Irish tradition is to be fully understood." *The Dual Tradition* passa in rivista autori irlandesi e anglo-irlandesi esaminando le contraddizioni insite nel loro essere irlandesi e sottolineando le motivazioni politiche e i pregiudizi che entrano in giuoco nel cercare di stabilire un canone irlandese. Esso non vuole essere una storia della letteratura irlandese, ma piuttosto la storia dei momenti in cui maggiormente si percepisce quanto la perdita più grande, più violenta e brutale, sia stata la perdita della lingua. Ne risulta un libro amaro, conflittuale, pervaso dal senso di sconfitta e di mutilazione, ma animato anche dal desiderio di accettare ed assimilare questa duplice identità come una forma di ricchezza.

Tuttavia è soprattutto al livello della poesia che il recupero della tradizione si estrinseca nella maniera più feconda. Ciò non avviene con la scelta di miti e leggende del passato come soggetto di poesia - un processo che Kinsella condanna anche in Yeats come concessione al gusto britannico dell'esotismo, ma attraverso una poesia di argomento contemporaneo e non necessariamente rispecchiante la realtà irlandese, ma pur tuttavia

intimamente intrisa di irlandesità. *Collected Poems* pone in risalto, pur nella grande varietà di forme, cadenze e argomenti, la coerenza d'intenti di Kinsella, e la sua irlandesità implicita in una serie di poesie e sequenze di poesie che riflettono sull'io, la storia e la scrittura.

Il fulcro dell'operazione poetica kinselliana consiste in una ricerca d'ordine. "Poetry is a tool for eliciting order from experience" detta infatti la sua poetica, e con modalità diverse e scavando sempre più in profondità di volta in volta, ci vengono presentate metafore, allegorie o vicende emblematiche che rivelano un'epifania d'ordine. Al paradigma della visione d'ordine che conclude numerose poesie giovanili si oppongono altrettanto paradigmatici paesaggi di disordine, oscurità e degrado, distopie ispirate ad una percezione costante di straniamento e perdita (ciò che egli in vari saggi definisce "dislocation and loss"), e che affondano le loro radici nella coscienza della frattura irrimediabile rappresentata dalla perdita del linguaggio e della tradizione. La mente divisa, la doppia natura, retaggio del popolo irlandese, ispirano non solo *The Dual Tradition* ma trovano eco nelle lacerazioni ed abissi dell'immaginario kinselliano così cupo e problematico, così pieno di immagini di degrado, rovine, malattia, morte ma anche di improvvise illuminazioni e ricchezze. Infatti fermo resta in Kinsella l'impegno a trovare un equilibrio pur nella contemplazione della confusione stessa, in quella che egli definisce "la zona violenta fra le tempeste interne ed esterne dove si svolge la vita umana."

Così il pensiero angoscioso dei morti della guerra che tormenta il giovane narratore di "Downstream" durante una gita notturna in barca si placa nella visione delle stelle del cielo: "to the starlit eye, / The slow, downstreaming dead, it seemed, were blended / One with those silver hordes, and briefly shared / Their order, glittering."

In "Phoenix Park", ponte fra la fase giovanile e quella più matura e sperimentale, il processo si interiorizza anche se si esplicita astrattamente. Vuotando la coppa dell'esperienza e della sofferenza (the cup of ordeal) l'io poetante può riconoscere una trama: "Look into the cup: the tissues of order / Form under your stare.... / And I taste a structure, ramshackle, ghostly, / Vanishing on my tongue." Le vaghe strutture d'ordine si trasformano alla fine del poemetto in visioni molto più concrete ed inquietanti di ciò che può dar senso all'esistenza: "A snake out of the void moves in my mouth, sucks / At triple darkness. A few ancient faces / Detach and begin to circle. Deeper still, / Delicate distinct tissue begins to form." Il serpente ed i volti

antichi sono quelli che Kinsella evocherà nelle poesie della sua fase centrale (*New Poems, One*) che corrisponde al progetto di autoanalisi junghiana. Le nonne severe delle poesie sulla famiglia sono contemporaneamente *cailleachs*— streghe, divinità femminili, e personificazioni della madre Irlanda. E il delicato tessuto, "the psyche in its sweet wet", è quello che si forma nel processo di individuazione quando le figure femminili ed ancestrali vengono integrate alla psiche maschile. La poesia rispecchia come l'identità ad un tempo personale, poetica e nazionale esca plasmata dal confronto con i misteri del sesso ("Who goes in full into / the moon's interesting conditions? / Who fingers the sun's sink hole") e dall'ancora più terrificante incontro con la storia: "I do not like this place. / I do not think the people who lived here / were ever happy. It feels evil / Terrible things happened. / I feel afraid here when I am on my own". L'esplorazione del proprio io poetico passa attraverso il periodo prenatale, i momenti salienti dell'infanzia e la mitica protostoria dell'isola. Scavando nell'inconscio ed esplorando il momento dell'inizio, le radici del proprio essere, il poeta fa riaffiorare anche visioni della nascita dell'Irlanda, "A new beginning. An entire new world / floating on the ocean like a cloud, / distilled from sunlight and the crests of foam". Si esprimono con una sola metafora spaziale la vita dell'embrione ("If you look closely/you can see the tender undermost muscle / forming out of the rock") e quella del mitico Fintan, il primo invasore dell'Irlanda, che si rifugiò in una caverna per sfuggire al diluvio ("High near the heart of the mountain there is a cavern/.... It is spoken of, always, / in terms of mystery—our first home. . . / Far back, a lost echoing / single drop: / the musk of glands / and bloody gates and alleys". Come spesso avviene nella poesia modernista, gli elementi mitici e psichici si fondono.

L'Irlanda è anche al centro della poesia di Kinsella quando egli indulge nella vena satirica come nel ritratto del "miracolo irlandese" del dopo guerra in "Nightwalker" o nel sarcastico "Butcher's Dozen", l'unica sua composizione di tono apertamente politico in cui si scaglia contro l'ipocrita atteggiamento britannico riguardo all'operato dell'esercito in uno dei tanti episodi sanguinosi del conflitto dell'Irlanda del Nord. In composizioni più recenti quali "Poems From Centre City", "Personal Places" o "One Fond Embrace" è Dublino che funge da vettore metaforico per il disprezzo del poeta verso la vita contemporanea, le meschinità della Repubblica d'Irlanda, o la pochezza del mondo letterario. Nella poesia che chiude *Collected Poems*, Kinsella dà l'addio al mondo urbano e politico ("On a fragrant slope. . . / I turned

## Irlanda

away in refusal, / and held a handful of high grass / sweet and grey to my face”) in tonalità scabre ed essenziali.

La stessa ricerca di semplicità anima le revisioni per cui la produzione precedente ci viene restituita ripulita di una certa sua sentenziosità, magniloquenza e astrazione per presentarsi a noi lucida e incisiva. La sua raccolta integrale di versi, eliminando ciò che vi poteva essere di fatuo o legato alle mode, ma rispettando le preoccupazioni del momento della composizione anche se possono apparire lontane ed estranee al poeta ormai vecchio (Kinsella ha quasi settant'anni), mettono in tutt'altra luce sia i dolenti paesaggi e le pose *désabusées*, del primo Kinsella, sia le asperità e l'introversione di quello più maturo. La sua opera ci appare oggi come un progetto in continuo sviluppo, una straordinaria avventura poetica: ci rendiamo conto che ogni volume offerto al pubblico era una puntata di un "work-in-progress", che intesseva situazioni semplici, quotidiane, familiari in una trama di esplorazioni psichiche, mitiche e nazionali di enorme portata.

Donatella Abbate Badin

**Padraig Mac Fhearghusa, *Mearcair*, Dublin, Coiscéim, 1996**

Il Premio *Oireachtas*\* 1996 per la Poesia è andato al volume *Mearcair* di Pádraig Mac Fhearghusa (edizione Coiscéim). \* Prima di presentare l'autore e il testo, l'attenzione va portata sull'*Oireachtas*, ormai alla soglia del suo centenario.

*An tOireachtas* è il Festival del Gaelico, che si svolge annualmente, per dieci giorni in ottobre, e nel cui ambito si premiano le migliori composizioni letterarie, teatrali, musicali e di altri settori della cultura gaelica. Venne istituito da *Conradh na Gaeilge*\* il 17 maggio 1897, sullo schema dello *Eisteddfod* gallese e del *Mod* scozzese, per promuovere la produzione artistica e la fruizione popolare dell'arte gaelica. Tale impegno politico-culturale passò di successo in successo fino al 1917; poi, gradualmente, andò in declino, fino a cessare, nel 1924 (per via, soprattutto, della Guerra Civile, che dilaniò l'Irlanda dal giugno 1922 all'aprile '23); si dovette attendere il 1939 per la riattivazione del Festival, che, da allora, costituisce l'appuntamento annuale di maggior prestigio per la comunità irlandese. Va segnalato che nell'ambito della traduzione - una delle categorie concorrenti al Premio *Oireachtas* - più volte nell'ultimo decennio sono state premiate traduzioni di testi letterari italiani (*La madre* di Grazia Deledda, *Non sono solo* di Luciano Radi, *I volatili del Beato Angelico* di Antonio Tabucchi, *Dormitio Virginis* di Paolo Marletta, *Diario a due* di Paolo Barbaro, *Un filo di fumo* di Andrea Camilleri).

Pádraig Mac Fhearghusa è nativo della vivacissima città di Cork, tuttora una vera cornucopia di talenti artistici. Già noto come storico locale, fondatore della scuola 'Mac Easman' nella città di Tralee (con l'irlandese come lingua veicolare), direttore di riviste di prestigio, quali *Feasta*\*, *Samhlaíocht Aniar*\*, *CNAG*\*, egli venne eletto *Tánaiste*\* di *Conradh na Gaeilge* nel 1995. In lui l'impegno dell'uomo pubblico s'intreccia organicamente con quello del poeta, per quanto lo spazio di quest'ultimo venga spesso sacrificato a favore dell'altro, nella sua fitta agenda personale. Con *Mearcair*, Mac Fhearghusa è al suo quarto volume di poesia; il primo, *Faoi Léigear*\*, risale al 1980, seguito da *Nótaí Treallchogaíochta ó suburbia*\* (1983) e *Fá Shliabh Mis agus Dánta Eile*\* (1993).

*Mearcair* è una collana di 36 componimenti poetici che, "mercurialmente" - come indica il titolo - trasloca da un punto all'altro dello spazio come del tempo; imbastisce legami fra varie letterature; attinge a forme prosodiche eterogenee, su un percorso a-lineare, celticamente spiraliforme, con sei stazioni di

sosta costituite da disegni in bianco e nero (uno riproposto in copertina) di Maurice Galway. Con l'agilità del messaggero degli dei, "pie' veloce", l'immaginazione del poeta irlandese balza dalla contemplazione di un quadro attribuito a Francesco Granacci (allievo di Michelangelo), esposto nella Galleria Nazionale d'Irlanda, a un omaggio agli eroi delle Termopili, proposto attraverso la traduzione di un componimento di Constantine Kavafis (poeta greco vissuto a cavallo fra il XIX e il XX secolo); alterna il primo piano con lo slargo paesaggistico; coniuga la mitologia celtica con quella greca; traduce in parola le pulsioni dell'io individuale e collettivo direttamente e - traducendo altri poeti - indirettamente (oltre a Kavafis: Goethe, Heine, Banchs, Herrera Y Reissig, Pellicer, Reyes, Moreno, Paz, Pessoa); sul piano prosodico, fa la spola, con disinvoltura, fra la poesia sillabica celtica (rifacendosi al *dán díreach*), e lo *haiku* giapponese, l'ottava e il *vers libre*, il sonetto e il *limerick*. La combinazione organica di elementi disparati richiama alla mente l'osservazione di T.S. Eliot a proposito de 'Poeti Metafisici' (1921): "La mente del poeta, quando è perfettamente equipaggiata per il proprio lavoro, amalgama costantemente esperienze disparate; l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Questi s'innamora, legge Spinoza e le due esperienze non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, né col rumore della macchina per scrivere o l'odor di cucina; nella mente del poeta tali esperienze continuano sempre a formare nuove unità organiche".

Nel saggio sui Metafisici Eliot riprendeva un concetto da lui già enunciato in *Tradizione e talento individuale*, il saggio del '19 che provocò il rovesciamento dell'ottica con cui fin'allora si era guardato alla tradizione. Lì scriveva Eliot: "La mente del poeta è, in realtà, un ricettacolo fatto per cogliere e accumulare un'infinità di sensazioni, espressioni, immagini, le quali vi restano a sedimentare fino a quando non siano presenti tutte le particelle in grado di unirsi in una nuova combinazione".

Come si sa, il saggio eliotiano si apriva con una provocazione: "Nella scrittura inglese raramente parliamo di tradizione, pur se, di tanto in tanto, impieghiamo il termine per deplorarne l'assenza. ... Raramente, forse, questa parola compare, se non per esprimere censura. Altrimenti, essa è vagamente approvativa, con l'implicazione - relativamente all'opera approvata - che trattasi di una qualche ricostruzione archeologica".

Per Eliot, il passato è parte del presente, "non è morto, ma è già vivente nel presente", e il poeta, una volta presane coscienza, deve



## Irlanda

lavorare per farsi parte integrante del divenire collettivo e, per assicurare continuità alla tradizione, deve mirare all'impersonalità mentre vi immette i fermenti del proprio tempo. Quando parlava di "tradizione", Eliot si riferiva alla "intera letteratura d'Europa da Omero in poi". Partendo dal principio che "nessun poeta, nessun artista di alcuna arte, ha il suo completo significato da solo", egli vedeva la poesia come "un tutto vivente costituito da tutta la poesia scritta finora".

Anche l'Introduzione a *Mearcair*, di pugno dello stesso Mac Fhearghusa, affronta il problema della "tradizione" - nel caso specifico, quella irlandese - e della sua "continuità". E ancora, anche il "mini-saggio" dell'artista irlandese si apre in chiave alquanto polemica. Mac Fhearghusa parte da quanto osservato, nel 1968, dal famoso poeta e critico suo contemporaneo, Thomas Kinsella. In *Irish Literature Continuity of the Tradition (Poetry Ireland, 7 & 8, Spring 1968)*, Kinsella aveva evidenziato la crepa prodottasi, nel XIX secolo, nella tradizione letteraria irlandese (quella in lingua gaelica - in fase di recessione - e quella in lingua inglese - ancora incerta di sé). Preso atto della "crepa" in entrambe le falde - osserva, a sua volta, Mac Fhearghusa, Kinsella ha abbracciato la lingua inglese per la propria estrinsecazione lirica: "il suo salto di fede è andato in quella direzione". Comunque, al di là della direzione del "salto" - prosegue Mac Fhearghusa - "ogni tradizione è piena di crepe e ogni tradizione è integra": Goethe e Heine, ad esempio, hanno lasciato delle liriche che nessuno dopo di loro è riuscito a scrivere; ciò non significa che si è creato un vuoto irreparabile nella tradizione letteraria tedesca. Quanto ai vuoti che si lamentano nella tradizione letteraria in lingua irlandese - per molti versi frutto della "sindrome" dell'egemonia inglese - Mac Fhearghusa non è disposto ad ascoltare chi ancora trova scuse o mostra esitazione: "Sotto questo aspetto, noi siamo perfettamente padroni di noi stessi ed è tempo che ci assumiamo le nostre responsabilità nei confronti della nostra terra e della nostra lingua, al nord come al sud".

La lingua gaelica, in cui si sono realizzati grandi capolavori fin dai tempi più antichi, e ancora pulsante e pronta ad essere (ri)plasmata; la continuità della tradizione letteraria può essere assicurata solo dall'artista che riesce ad "aprire porte e finestre" di questa "vecchia casa", abitata da tante generazioni, a rinnovarne l'aria - anche arredi e strutture, se è il caso - e a viverla a sua volta, tenendola aperta agli ospiti. Di qui la versatilità e polifonia di *Mearcair*, che si apre con questo componimento:

An Teaghlach Naofa agus  
Naomh Eoin i dTírdhreach  
Curtha i leith Granacci, 1477-1543

Lá dár sheasamair anseo os comhair an  
*Granacci*,

Lá a baisteadh sinn in uisce cumhra an cheana  
Faoi ghúna craorag sin na Maighdine a bhí  
Igcoimheascar beannaithe le deirge do ghrua.  
Ba chumhra do chuidse dual  
Ná cluas áilleáin ar bith de chuid an  
*quattrocento*.

Trím' thost a bhínn ad' adhradh; b'urnaí ár  
dost araon

Imeasc na c'leachtan beannaithe: Eoin, is an  
Críost

Ar ghluín na Maighdine, Iósaf ag faire an róid  
ó dheas

'dtí an Éigipt, trí Apulia nach maireann,  
Is an bhéist aingialta ag faire go foighneach  
ar an mháistir.

Ná múinfeá dom athuair a bheith im' shás  
molta agus foighne,

A fhionnachruth, is fada fada i ndobhrón do  
mhúchta mé -

Ba ghile tú ná an luan ar chúl na Máthar,  
Ba mhíne ná lámh Eoin i lámh an  
tSlánaitheora.

La Sacra Famiglia e  
San Giovanni con paesaggio nello sfondo  
*Attribuito a Granacci (1477-1543)*

Il giorno in cui sostammo dinanzi al *Granacci*  
e ci battezzarono nelle acque profumate  
dell'amore

sotto la veste vermiglia della Vergine, che era  
in sacra contesa col rossore della tua guancia,  
i tuoi riccoli erano più carichi di profumo  
dell'orecchio di una qualunque donna da  
spasso del '400.

Col mio silenzio ti adoravo; era preghiera il  
tuo col mio silenzio

in quella compagnia benedetta: Giovanni, e il  
Cristo

sul ginocchio della Vergine, Giuseppe che  
scrutava la strada a sud,

verso l'Egitto, attraverso l'Apulia scomparsa,  
e la bestia ignara che scrutava paziente il suo  
padrone.

Non mi insegneresti ancora a disporre della  
mia stima e pazienza,

oh mia alterità, da tempo mi struggo nel  
dolore di averti perduta...

Eri più radiosa dell'aureola dietro il capo  
della Madre.

più fine della mano di Giovanni nella mano  
del Salvatore.

### Glossario

*CNAG*: acronimo di *Conradh na Gaeilge*, con gioco di parole con l'omofono *cnag*: busso, botto/a.

*Conradh na Gaeilge* (pr.: conra na gaeilghe): Lega Gaelica.

*Coisceim* (pr.: coisc-chéim) Impronta.

*Dán díreach*: (pr.: dón díreach): poesia diretta, a struttura sillabica, con rime anche interne, intrecciate, secondo un'intelaiatura di rigorosa precisione.

*Fá Shliabh Mis agus Dánta Eile* (pr.: fó sc(e)lív misc(e) agus dónta eiglie): Ai piedi del Monte Mish e altre poesie.

*Faoi Léigear*: (Pr.: fuí léighear): Sotto assedio.

*Feasta* (pr.: fasta): D'ora in poi.

*Mearcair*: Mercurio.

*Nótaí Treallchogaíochta ó suburbia* (pr.: nó-tí treállhogaíochta ó subúrbia): Appunti di guerra-lampo dai suburbia.

*Oireachtas* (pr.: ireáhtas): 1. Assemblea deliberante. Di qui,

*An tOireachtas*: il Potere Giuridico, costituito dalle due Camere del Parlamento: *Dáil* (pr.: dóil) e *Seanad* (pr.: sceánad). 2. Raduno per negoziazione e passatempo, festival. Di qui: *Oireachtas na Gaeilge* (pr.: o. na gaeilghe): Festival annuale del Gaelico.

*Pádraig Mac Fhearghusa* (pr.: póriqg mc árgghusa).

*Samhlaíocht Aniar* (pr.: saulaíocht aníar): Immaginazione (che viene) dall'ovest.

*Tánaiste* (pr.: tóneiste): Vicario del capo, (in politica: del Primo Ministro).

Rosangela Barone

## Irlanda

**John MacKenna, *I caduti e altri racconti***, AER Edizioni, Bolzano 1996, trad. it. di Gassia Manoukian; ***A year of our lives***, Picador Press, Dublin 1995

John MacKenna è considerato uno dei migliori talenti della nuova generazione di scrittori irlandesi e viene affiancato ad autori di fama ormai internazionale quali Roddy Doyle, Patrick McCabe, Colm Toibin e Dermot Bolger.

Il suo romanzo *Clare* (Blackstaff Press, 1993) ha vinto l'Irish Times First Fiction Award, il Leitrim Guardian Award, e per due volte il C.Day-Lewis Award. Per il '97 MacKenna ha in programma la presentazione di altri due lavori: a maggio dovrebbe uscire un "play" dal titolo ancora ignoto e verso ottobre il secondo romanzo intitolato *A last fine Summer*.

In Italia è stata pubblicata da pochi mesi la sua raccolta intitolata *I caduti e altri racconti* (AER Edizioni, Bolzano 1996), tradotta da Gassia Manoukian. Le nove storie in essa contenute sono legate tra di loro da un unico tema: la morte. Morte che, come la neve in *The Dead* di Joyce, paralizza la vita di coloro che rimangono. Ma nonostante la quasi monotematicità e la cupa, triste atmosfera in cui affondano questi racconti, MacKenna riesce a carpire e bloccare la nostra attenzione immergendoci nella sua indagine accurata della psicologia umana in una situazione limite ma naturale e inevitabilmente comune, quale la morte. La raccolta ruota attorno a tre storie dal titolo *Bambini assenti*, presentate non in diretta successione ma intercalate alle altre storie del libro. Esse, di fatto, non sono altro che la stessa storia vista da prospettive diverse. La morte di un bambino, ucciso in un incidente stradale, osservata ed analizzata da un imbianchino, uno spazzino e da un conoscente della madre del bambino. MacKenna introduce così un altro tema costante dei suoi racconti, offrendo una chiara dimostrazione che non esiste un'unica percezione della realtà, ma la realtà prende varie forme a seconda della angolazione da cui la si guarda: "...one man's tragedy is another free bicycle, it depends on what you know and how much you see..." - commenta MacKenna in un'intervista rilasciatami. Le tre storie, come molte altre in *I caduti e altri racconti* e *A year of our lives*, sono infuse della sua esperienza personale "of loss", la fine del suo matrimonio e la conseguente separazione e perdita di una famiglia. Prese individualmente, esse sono solo dei semplici frammenti di storie, che tuttavia racchiudono in se stesse tutti gli elementi della "short story". Il loro effetto è distillato e concentrato ed il risultato è folgorante. Se si considerano

invece collettivamente, questi tre racconti aggiungono l'uno all'altro impatto e spessore, formando uno straordinario ed efficace trittico di indagine sull'assenza e il dolore. Per la loro originalità di struttura e di tematiche e per il rapporto di connessione che li lega e che lentamente e solo alla fine si chiarisce e si dipana, essi, forse più delle altre storie, sono emblematici dello stile e della concezione che MacKenna ha del racconto, che egli stesso definisce come: "...a photograph taken in somebody's life...". Le storie contenute in *I caduti e altri racconti* sono legate tra di loro anche dall'unicità di "setting". L'ambiente è sempre quello della campagna e dei paesini nei dintorni di Kildare, terra natale di MacKenna, che egli è riuscito a ricreare pienamente nei suoi racconti. Ma la tranquillità e la bellezza del paesaggio viene sempre messa in contrasto al "turmoil" e alla segretezza della vita interiore dei personaggi che l'abitano. Ciò appare chiaro già dal primo racconto *Giorni senza nubi*, in cui la pace e la quiete della campagna viene contrapposta alla chiusura mentale, all'intolleranza e al fanatismo religioso dei suoi abitanti. I due protagonisti e narratori, Martin, uno studente cattolico, ed Alice, la figlia di predicatori protestanti, ricordano, a distanza ed ignari l'uno dell'altra, l'estate del 1937, quella del loro incontro, dell'amore e della forzata separazione, provocata dalla violenza degli abitanti del villaggio incitati all'odio dal parroco stesso. Ora, vecchi, delusi e rassegnati, i due conducono vite prive di gioie ed emozioni, rese sopportabili solo grazie al ricordo di quell'amore tradito dagli eventi. Questo racconto, come tutti gli altri della raccolta, si presenta sotto forma di memorie del passato, un passato che tiene prigionieri i protagonisti sottomettendoli alla sua influenza, e che è visto come l'unico momento di salvezza nel grigiore e nella monotonia di vite sospese se non già spezzate, di "broken lives" come egli stesso le denomina. Anche in *I caduti*, che dà il titolo alla raccolta, MacKenna usa la tecnica del doppio narratore: i due protagonisti narrano in prima persona, alternandosi nell'esposizione, e provocando così un continuo spostamento del punto di vista. Nonostante la stravaganza della forma del racconto, il duetto viene infatti narrato dalla tomba, la storia è quella classica dell'amore tra un marito abbandonato ed una giovane donna durante la prima guerra mondiale. Lui se ne andrà in guerra e vi perderà la vita, ma il loro amore sopravviverà alla morte. Questa è l'unica delle storie della raccolta in cui si intravede un briciolo di speranza. MacKenna, qui, non mostra solo l'intenzione di voler curiosare dentro "the darker side of the Irish psyche", ma vi fa scorrere anche una sottile

vena di compassione e di redenzione. Originale è anche la tecnica narrativa usata in *Una ragazza per l'estate*, in cui lo sfogo amaro e rabbioso di una moderna Maddalena verso il suo defunto compagno si alterna a passi ripresi dalle Sacre Scritture. Anche gli altri racconti ripetono temi disperati e tragici. In *Domenica* un'anziana signora, malata terminale, decide di lasciarsi morire non avendo più speranza di guarigione. *Giorno di visita* offre uno scorcio di vita in una casa di riposo, dove la crudeltà diventa uno dei mezzi per supplire alla noia e alla solitudine. Il freddo, attonito e distaccato dolore di un becchino alla veglia della moglie è analizzato invece in *Taglialegna*, in cui anche il ricordo della gioventù e della passione non riescono ad alleggerire il peso della vita e rimane l'amarrezza di memorie lontane che non suscitano più gioia o commozione. La visione che ci offre MacKenna della vita non è delle più rosee, tuttavia, nonostante la crudezza e serietà dei temi trattati, l'autore riesce sempre a non farli scadere nel melodrammatico. E ciò grazie anche al suo stile sobrio e semplice, ad una lingua disadorna, chiara, schietta eppure così malleabile da adattarsi ai diversi stati d'animo ed alle emozioni coinvolte, sempre traboccante di sorprendenti immagini, evocativa e pure sensuale.

Le diciassette storie di *A year of our lives* continuano il viaggio, intrapreso in *The fallen & other stories*, verso il mondo interiore, spesso doloroso, delle emozioni private. Il "setting" delle storie è sempre il natio Kildare, ma il paesaggio è forse più duro e aspro, meno idilliaco e felice, come a preannunciare le tematiche trattate: separazioni, la fine di una relazione, l'influenza del passato, il dolore della perdita, la terribile solitudine di chi rimane quando la morte fa la sua intrusione. Tuttavia, sebbene dolore e perdita percorrano queste pagine, l'effetto complessivo non è deprimente, come invece poteva esserlo nella precedente raccolta. Anzi, si respira un senso di vittoria sul destino, quando i protagonisti di MacKenna ribellandosi alla rassegnazione, tentano di ricavare un significato dai dubbi dell'amore o dal dolore provocato dalla morte. Il filo di speranza che si intravede, si manifesta proprio nella non accettazione del presente e non più nel rifugio passivo nel passato, come accadeva nell'altra raccolta. In *The things we say* una giovane donna in viaggio di nozze nel suo paese natale, ricorda la sua prima esperienza da adolescente con l'amore e con la morte, ma, sebbene anche qui la morte sia protagonista, "...the story is about somebody young and vibrant who manages to get on with her life, there is hope and rebellion in it...". Gli altri racconti perseguono le tematiche care a MacKenna, dell'assenza, della perdita e della



**Frank Mc Court, *Angela's Ashes - A Memoir of a Childhood*, London, Harper Collins, 1966**

Frank Mc Court burst into prominence with the publication of his first work, *Angela's Ashes*, which stole a march on many established Irish writers who brought out important works over the past year. His memoir of a Limerick childhood pushed the likes of Seamus Deane's eagerly awaited *Reading in the Dark* down the bestsellers list, led film directors to rush for the movie rights and inspired critics to compare his lyrical Irish voice to that of no less a figure than James Augustine Joyce.

Was all the fuss justified? The answer is both yes and no. This *bildungsroman* portrays, sometimes splendidly, a world according to the young boy, Frankie, in a style which is reminiscent of the Irish traditions of Joyce and Frank O'Connor as well as of that of the American J.D. Salinger. Although the subject matter is closer to Stephen Dedalus, the quirky point of view often seems to echo that of Holden Caulfield. There is a richly embroidered mixture of pathos, humour and pain in the boy's world, which is populated by a long suffering Irish mother, a useless father and a collection of pious hypocritical relatives who have little choice but to grudgingly help them through their war to survive. The cloying provincialism of newly independent Catholic Ireland is well observed as are the occasional flashes of light from the outside world, such as when Frankie sits outside a neighbour's house on Sunday nights "listening to plays on the BBC and Radio Eireann". Eventually the neighbour invites him in to listen: "When the play finishes she lets me fiddle with knob on the radio and I roam the dial for distant sounds on the southwave band, strange whispering and hissing, the whoosh of the ocean coming and going and Morse Code dit dit dit dot. I hear mandolins, guitars, Spanish bagpipes, the drums of Africa, boatmen wailing on the Nile. I see sailors on watch sipping mugs of hot cocoa. I see cathedrals, skyscrapers, cottages. I see Bedouins in the Sahara and the French Foreign Legion, cowboys on the American prairie. I see goats skipping along the rocky coast of Greece where the shepherds are blind because they married their mothers by mistake. I see people chatting in cafés, sipping wine, strolling on boulevards and avenues. I see night women in doorways, monks chanting vespers, and here is the grat boom of Big Ben. This is the BBC Overseas Service and here is the news".

These imaginative flashes are rare however and the reader is kept focussed on the sordid day to day of Limerick slum-life. Mc Court memory of Limerick in the 1930's has

not sweetened with time and we are given grotesque details of typhoid, rats, lice, open sewers and dysentery. A little of this goes rather a long way and the result is that the writer strains, overwrites and occasionally lapses into being smart-alecky in his attempt to provide a comic turn throughout this overly long narrative.

And yet the book clearly, comically and movingly describes Frankie's coming to selfhood in the face of crippling poverty, cruel Catholicism and an indifferent State. As he himself writes: "Worse than the ordinary miserable childhood is the miserable Irish Catholic childhood". But it seems a little too easy to point all the blame on the Irish State and the Irish Church. The kind of misery Mc Court describes was not peculiar to Ireland or even Limerick. It's almost as if Mc Court is echoing Joyce's blaming of "a system" for his mother's death in order to partly exonerate a drunken layabout father and a useless mother who could well have chosen work, however humble, as a means to support their family.

The ending of the "memoir" is a little disappointing. It provides the reader with too much information and is slightly simplistic in its assumption that once out of Ireland and settled in America all will be well. Would it not have been better to let the reader leave Frankie on board the ship for America than have to endure an anti-climatic coda which sees him fall into the arms of a certain Frieda at a party given by a bunch of "bad women" on his first night in the promised land?

That said, many lovely moments stand out in the novel. I particularly liked the descriptions of Frankie's reading material which ranges from *The News of the World* ("It's banned in Ireland but people sneak it in from England for the shocking pictures of girls in swimming suits that are almost not there. Then there are stories of people committing all kind of sins you wouldn't find in Limerick, getting divorces, committing adultery.") to the *Lives of the Saints* ("Virgin martyrs always died singing hymns and giving praise not minding one bit if lions tore big chunks from their sides and gobbled them on the spot.") to a book by Lin Yutang, which causes the librarian to throw him out and threaten "to write to your poor mother and I would if I thought it wouldn't destroy her entirely".

The passive victim of *Angela's Ashes* is Frankie's mother - Angela herself - and her quiet suffering, alleviated only by the odd drag on a borrowed woodbine cigarette is the emotional centre around which this provocative memoir revolves. While Frankie is lucky to get away to America, she is left to look after the rest of the family, and apart from whatever

solitudine. *In the garden* è la riflessione di un uomo sulla sua passata vita matrimoniale, sugli errori commessi nel rapporto di coppia, sui motivi della separazione e su come questa si sarebbe potuta evitare. *Absent child* è la delicata evocazione del dolore di un padre per la perdita del figlioletto. Mentre in *An October Saturday* un uomo scopre che la donna che avrebbe potuto sposare anni addietro è morta da tempo senza che lui ne avesse sentore. Il racconto che dà il titolo alla raccolta *A year of our lives*, è ancora una volta la storia di una separazione tra marito e moglie osservata attraverso i pensieri e le emozioni di entrambi. Qui si ripete lo stesso trucco narrativo del doppio narratore che provoca lo spostamento del punto di vista evidenziando le due differenti realtà dei protagonisti, ma il loro comune mondo di "regret, love and longing". Come i tre *Absent children* della precedente collezione, le quattro *Epistles* formano un motivo che corre lungo tutta questa raccolta dando così un senso di continuità, come, infatti, quella che si può avere in un romanzo. Ogni epistola è scritta da un prete in viaggio in treno, la cui vocazione è minacciata dall'amore. Amore verso un uomo, verso una donna, amore silenzioso, amore rifiutato. Quattro vite, forse, o una vita e quattro possibilità, uno sguardo verso una strada non presa.

Licia Rizzatti

## Irlanda

her eldest son may send beack, there is little to suggest that her life is going to get any easier. Doubtless, the pending second volume will keep us posted.

John Mc Court



**Robert Mc Liam Wilson, *Eureka Street*, London, Secker & Warburg, 1996**

By now it is an acknowledged fact that a considerable part of that amazingly lively and energetic scene that is contemporary Irish literature comes from Northern Ireland. Since the beginning of the Troubles at the end of the 1960s, the province has produced an extraordinary number of first-class poets and playwrights and has been home to an apparently inexhaustible supply of novelists.

Robert McLiam Wilson is undoubtedly one of the most promising of a new generation of novelists from the North. Born in Belfast in 1964, he was only 25 when his widely acclaimed debut novel *Ripley Bogle* (which is available in Italian translation) was published. Now in *Eureka Street*, his third novel, he finally deals with what every writer from Belfast, rightly or wrongly, is expected to deal with at some stage of his career, that is, Belfast itself. And for those at least partially familiar with some of the novels about the North, McLiam Wilson strikes a previously unheard note and contradicts perhaps intentionally, almost everything that one has become accustomed to reading in a novel about contemporary Belfast.

Nearly all the novels about Northern Ireland, in fact, portray the place as a tragic setting where the human being is left stranded at the centre of a violent circle in which there is no space for hope, love or life. Everything - nature, the city, the local street, the family - is corrupted, and violence permeates all. The city (usually Belfast) is portrayed as a war-torn site furnished with derelict abandoned houses, barricaded streets and burnt-out buildings, a symbol of failure, a centre of negative energy often represented as a destructive feminine force which is no longer mother or wife but *femme fatale* or ugly prostitute.

In *Eureka Street*, McLiam Wilson turns this traditional scene on its head. First of all, his is not a tragic book, in fact it is entertaining and deeply funny. Nearly 400 pages long, it opens with this charming sentence: "All stories are love stories"; it then keeps this promise and tells two parallel stories of love, one of Chuckie Largan, "fat, Protestant and poor" from *Eureka Street*, with Max, a beautiful rich American who is intelligent to boot; the other, that of his best friend, the handsome Catholic and equally poor Jake Jackson, for Mary, Suzy, Orla or whatever other female he thinks could take the place of his English girlfriend who left him six months earlier. These two love stories, in contradiction with the established vision of the North, show the reader that love, even when it involves the oddest of couples, has as much chance in Belfast as it does in any

other city:

"What with Belfast being such a small town, I bumped into about forty people I knew. I chatted long each time. I encountered Rajinder with his new girlfriend, Rachel. It was good to see him but after a few minutes I was uneasy. I drew him aside and whispered, "Is she Jewish?"

"Yeah," he said.

"Aren't you a Muslim?"

"Yeah, but I'm Sunny."

I smiled kindly."Yeah, Rajinder, your disposition is very pleasant but you are still a Muslim."

"No, no. I mean I'm a Sunny Muslim. We're moderate."

"I knew that," I muttered quickly.

There'd been a couple of ceasefires and suddenly Belfast was the city of love. Muslim and Jew at it like rabbits. By all accounts Rachel's and Rajinder's parents had yet to call their own ceasefire but Rachel and Rajinder didn't care."

The events narrated in *Eureka Street* cover more or less the year leading up to and immediately after the September 1994 IRA-UVF ceasefire. In common with the politics of the North in general, this pivotal event enjoys only secondary prominence, although throughout the book both Republicanism and Loyalism are overtly made fun of. *Eureka Street* is not a political novel, it does not attempt to deal directly with the Troubles, yet perhaps because of this it succeeds in explaining Belfast and its people more successfully than many of the vast majority of other novels devoted to this topic.

While we are busy following Chuckie's hilarious rise in the world of international finance and Jake's complicated search for love and redemption, McLiam Wilson never lets us forget that we are indeed in Belfast. Although none of the characters are directly involved in any sectarian scheme, they are still "tender, murderable" Belfast people. They are part of a world that to all outward appearances is blissfully normal, but in reality has to come to terms with the fact that bombs do go off from time to time. The indirect way in which McLiam Wilson chooses to deal with Belfast violence is strikingly effective.

As we read we hear a few bombs placidly exploding in the distance and their meaning, cause and effect are kept faint. Just when we are either beginning to forget about them or more likely starting to become a little impatient with McLiam Wilson's smart nonchalance with regard to this violent reality, we are gently taken away from the main events of the book and led into chapter 10 and 11. Chapter 10 consists of six pages of poetry in prose (the effect is reinforced by the fact that there is no



justification on the right-hand margin), in which McLiam Wilson sings his beautiful, nocturnal love-song for sleeping Belfast:

"The city rises and falls like music, like breathing (...)

Under street-lamps by all the city's walls, writing gleams: IRA, INLA, UVF, UFF, OTG. The city keeps its walls like a diary. In this staccato shorthand, the walls tell of histories and hatred, shrivelled and blenched with age. Qui a terre a guerre, the walls say. (...)

Belfast is Rome with more hills; it is Atlantis raised from the sea. And from anywhere you stand, from anywhere you look, the streets glitter like jewels, like small strings of stars ..."

Chapter 11 presents the morning after, when we are made encounter a certain Rosemary Daye, a young woman never seen before in the book. We pleasantly stroll with her through the sunny Belfast streets, enjoy her happiness at the thought of Sean's love for her, blush with her at the memory of what he said about her lips the night before, buy an expensive green-linen knee-length skirt, check anxiously her hair in a dark window, phone Sean and listen to his still love-inebriated voice, emerge with her from Arcade Street, head for lunch into a small sandwich shop, turn to murmur some thanks to the young man who is keeping the door open with a flirtatious smile on his face and then, as McLiam Wilson puts it, with Rosemary we "stop existing". After this, McLiam Wilson proceeds in a very matter-of-fact, almost scientific way to describe the effect of the bomb on Rosemary's body:

"The largest part of one of the glass display cases blasted in her direction. Though fragmented before it reached her, the pieces of shrapnel and glass were still large enough to kill her instantly. Her left arm was torn off by sheet glass and most of her head and face destroyed by the twisted mass of metal tray; The rim of the display case, which was in three large sections, sliced through or embedded in her recently praised hips, and some heavy glass jars impacted on her chest and stomach, pulverising her major organs. Indeed? one substantial chunk of glass whipped through her midriff, taking her inner stuff half-way through the large hole in her back."

He does the same for the young man with the flirtatious smile and for all the dead customers of the shop, for some of the passers-by and some of the witnesses, and concludes:

"They all had stories. But they weren't short stories. They shouldn't have been short stories. They should each have been novels, profound, delightful novels, eight hundred pages or more. (...) What great complexity. What richness.

What had happened? A simple event. The traffic of history and politics had bottlenecked. And individual or individuals had decided that reaction was necessary. Some stories had been shorted. Some stories had been ended. A confident editorial decision had been made. It had been easy.

The pages that follow are light with their loss. The text is less dense, the city is smaller."

McLiam Wilson's novel, though certainly about Belfast, is not about the Troubles, and yet few bombs in the many pages written on the Troubles have had such a devastating effect on the reader. With the exception of Peggy Lorgan, Chuckie's mother, who, though unhurt, was one of the closest witnesses to the slaughter, a fact that will completely change her life, none of the main characters in the book has been directly involved in the explosion, and the reader, in an experience that mirrors that of the people of Belfast, may rapidly forget the victims' names, and proceed, slightly numbed, with the rest of the book. We are led through the short transitory chapter 12 - which registers some of the characters' immediate reactions to the bomb - and back to Jake, Chuckie and their funnily humane Belfast epics.

We read on but with a more intense awareness: if Jake's or Chuckie's or indeed our own lifestyles have not been shortened or ended like Rosemary Daye's, this is only because of our own good luck. Terrorism is random - and it is this which gives it its power.

In the end, however, this novel puts terrorism in its place. Neither the characters nor the readers are lastingly affected by the bomb, Belfast is no femme *fatal*e nor ugly prostitute betraying its people but just a city, like any other, both scary and lovable in turn; Chuckie and Jake get on with their lives, and the reader is left to marvel at their resilience and at McLiam Wilson's refreshingly optimistic vision of life.

Laura Pelaschiar

Gary Mitchell, *In a Little World of Our Own*, Peacock Theatre, Dublin, 12 february 1997, forthcoming in book form

La tensione che a onde susseguenti si impadronisce del soggiorno tra il piccolo borghese e il *working-class* di una famiglia protestante di lealisti di Belfast nelle ventiquattro ore di un solo giorno, che può essere ieri, o oggi, o domani, non si allenta mai fino a che non esplode, letteralmente, con l'ultimo gesto e le ultime parole del *play*. La vicenda ha luogo nella zona di Rathcoole nella parte nord di Belfast, ai nostri giorni, ma avrebbe potuto svolgersi anche quindici o venticinque anni or sono, e questo è proprio quello che costituisce uno degli aspetti più duri del lavoro, perché testimonia del perdurare incancrenito e ossessivo di una situazione di violenza terribile e bigotta. La scena non si sposta mai dal soggiorno, dove solo una scala che porta al piano di sopra, e una porta da dove si intravede una cucina e si intuisce una porta di casa sul retro, operano collegamenti con lo spazio, ovvero con il quartiere e con il resto della città, e con il tempo, ovvero con gli eventi del presente e con un simultaneo passato, rappresentato efficacemente tra l'altro da una madre malata al piano di sopra, una madre amata di cui si parla sempre e che non si vede mai. L'effetto prodotto ha qualità claustrofobiche, il titolo del *play* si definisce e ridefinisce ritornando sempre a una immagine di chiusura, di isolamento, di prigionia, di barriere insuperabili, inflitte e auto-inflitte dalla classe sociale, dalla religione mistificata, dalla tribù, da codici d'onore che non esito a definire mafiosi nel senso più profondo.

Volutamente o per istinto Gary Mitchell usa le unità aristoteliche di luogo, di tempo e di azione per un *thriller* tragico contemporaneo, dimostrando come il teatro oggi se ne possa servire con efficacia proprio in funzione di tensione e profondità espressiva. Il *play* è estremamente compatto, senza *relief* di un momento, perché non si possono considerare *relief*i silenzi, che anzi aumentano la tensione incorniciando segmenti significativi del dialogo, e non sono *relief* le battute semi-comiche della comunicazione quotidiana fra fratelli, che con la loro illusione di normalità non fanno che enfatizzare le qualità tragiche. L'azione si muove rapida, emozionante; qualche volta, con felici intuizioni di caratterizzazione e di classe, è anche melodrammatica. E' così veloce e fitta di allusioni, che non è sempre facilissimo estrapolare le informazioni dall'avanzare dell'azione.

Gary Mitchell ha affrontato i *Troubles* nel loro dilagare intimidatorio e devastante come marea avvelenate in continuo movimento da'

## Irlanda

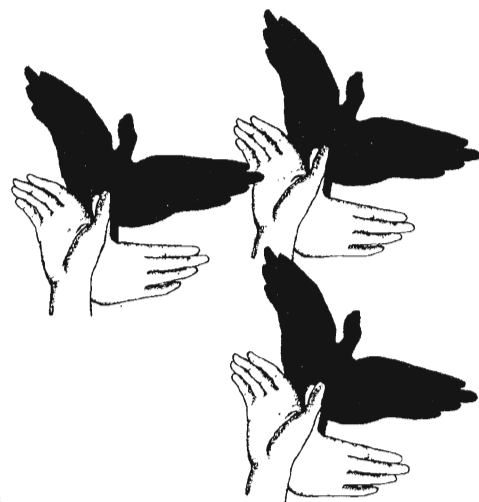
pubblico al privato, dal privato al pubblico. Il punto di vista che sceglie, quello dei lealisti, genera una visione stratificata, i cui elementi, famiglia, affetti, aspirazioni, passioni, violenze, conflitti politici, storia, restano contigui senza modificarsi, e per questo si arriva inevitabilmente alla tragedia, con una ineluttabilità greca, con un irrompere nella vicenda di un irrazionale che si può leggere come opera delle Furie, mentre il libero arbitrio sembra escludersi da questo piccolo mondo senza uscite all'esterno. I personaggi di *In a Little World of Our Own* sono solo cinque: tre fratelli, Ray, *hard man* dell'organizzazione paramilitare dell'UDA (Ulster Defence Association), e comunque facinoroso anche all'interno di essa; l'adolescente Richard, il più piccolo dei tre, leggermente minorato intellettualmente; Gordon, il maggiore, quello con la testa a posto, un lavoro e una fidanzata, che vuole uscire dalla logica perversa dei *Troubles*; Deborah, la fidanzata di Gordon, limitata, religiosa fino alla spersonalizzazione e alla fuga dal pensiero; Walter, il cupo messaggero dell'etica della tribù, inquietante faccendiere, *power-broker* di un cinismo antico esibito al ribasso, con calma come normalità. Letteralmente sopra di loro, al piano di sopra, una madre malata, che non esce più dal chiuso, che non vuole più lottare, che tanto subisce quanto impone per amore; fuori, da qualche parte una ragazzina, figlia di un *big* del quartiere e dell'organizzazione, forse prona ai *flirt*, stuprata e percossa fino alla morte; dal personaggio assente della madre, dal personaggio assente della giovinetta, come molte, moltissime volte accade nelle opere di autori irlandesi, balenano suggestioni e ricordi di donne, spesso madri, spesso vecchie (ma anche giovani o senza età o metamorfiche, come per esempio in Yeats, o in Trevor) che in una lunga tradizione hanno rappresentato l'Irlanda. Del resto, anche se è meglio non spingere troppo avanti una interpretazione allegorizzante del *play* (perché Mitchell non lo fa) ognuno dei personaggi ha funzioni rappresentative di problemi calcificati della tradizione. Nessuno è innocente nel *Little World of Our Own*, meno Richard, che paga l'innocenza con la minorazione. Nessuno, però, è solo colpevole, forse neanche l'ambiguo Walter, guidato da una sua ferrigna ragione pragmatica. Ray, il duro, che si assume con tracotanza il compito di punitore di sgarri, ama il fratello minorato, e sia pure in modo mafioso ha per sacri gli affetti familiari; Gordon e Deborah vogliono fuggire, in Dio, o nella piccola boghesia, ma per vivere, e confusamente amano. Walter è un *fixer* stanco, sembra avere tutto alle spalle, meno quel suo potere del quale è insieme padrone e servo.

La vicenda è banale e terribile; il dialogo dei personaggi la racconta, mentre l'orrore, come raccomandava Orazio, non è rappresentato in scena se non per il colpo di pistola alla fine; gli eventi non sono chiariti fino in fondo, la verità oscilla efficacemente tra dubbi, intuizioni e consapevolezza fino all'esito tragico: Richard semplice e avido di affetto, considera sua *girl-friend* e a suo modo vuole bene a Susan Monroe, figlia di un ex-capo locale dell'UDA assunto a maggiori fasti dopo essere entrato in politica; Susan, che con lui è sempre stata comprensiva e affettuosa (o così vissuta) a una festa lo trascura per un altro ragazzo, che per giunta è un *taig* (un cattolico); poi la ragazza è violentata e picchiata; Richard è sospettato e accusato dello stupro; si insinuano sospetti sull'altro ragazzo, sul *taig*, ovviamente odiato e buon capro espiatorio; Ray, il vendicatore di sgarri, che ama e protegge sempre Richard può essere il colpevole; la situazione precipita quando Susan muore in seguito alle lesioni; l'etica scellerata della vendetta che governa il microcosmo non può essere elusa, è necessario un biblico contrappasso, il delitto esige il castigo; perché sia ristabilito l'ordine perverso vigente Richard, considerato il colpevole, deve essere gambizzato da qualcuno della sua famiglia. "It is not about the wound, it is about the act", dice Walter che impone come un cerimoniere, o un sacerdote delle forze oscure, il sacrificio purificatore. Il *play* non finisce così, ma aggiunge altri elementi a un insieme già molto ricco di temi e problemi antichi e tuttora brucianti. È Ray che riceve il colpo d'arma da fuoco, ed è sempre Ray a pronunciare parole di rassicurazione (viscerali, e nel contesto tanto della scena quanto del *play* per intero, anche melodrammatiche) per l'adolescente Richard.

Tanto la prima quanto le repliche, ben dirette e ben recitate, hanno riscosso notevole successo a Dublino. È probabilmente molto differente vedere questo lavoro teatrale dall'interno dei problemi irlandesi, e della letteratura irlandese, e considerarlo, come possiamo fare noi, dall'esterno. La sua efficacia drammatica, e anche il suo valore letterario e intellettuale mi sembrano, comunque, indubbi. Mitchell gioca al ribasso con il suo naturalismo, i suoi accenni di melodramma, e con i suoi *understatements*, ma è un giovane con un notevole talento, e una grande cultura storica e letteraria del passato. Il suo è un lavoro a forti tinte, pieno di violenza e di dolore, dove la catarsi tragica non appare immediatamente evidente, eppure in questo, come in altri testi di autori dell'Ulster, c'è più di un suggerimento di forze vitali e di forze d'amore, distorte, sfigurate (penso alle ultime pagine di *Resurrection Man* di Eoin McNamee, ma anche ad altri) eppure ancora vive: "It

stands here still, stands vibrant as you pass, / The invisible, untoppled omphalos" (da *The Toome Road* di Seamus Heaney).

Francesca Romana Paci



Da George Alexander, *Il Libro dei Morti*, Sparagmos, Supernova edizioni.



*The Oxford Companion to Irish Literature*, ed. by Robert Welch, Clarendon Press, Oxford, 1996, pp. 618

Lo studioso irlandese Robert Welch - già noto per alcuni lavori come *Irish Poetry from Moore to Yeats* (1980), *A History of Verse Translation from the Irish 1789-1897* (1988), e *Changing States: Transformations in Modern Irish Writing* (1993) - ha compiuto una meritoria impresa coordinando 150 collaboratori di grande competenza e prestigio per la compilazione delle voci (tuttavia anonime) che compongono questo maneggevole volume di più di 600 fitte pagine.

Lo *Oxford Companion to Irish Literature* si è subito dimostrato uno strumento molto utile di consultazione perché le singole voci sono in genere selezionate e scritte con intelligenza, equilibrio e concisione, e perché l'opera assomma ciò che finora si poteva trovare solo attingendo a fonti disparate: non soltanto a repertori sulla letteratura d'Irlanda (opere familiari a chi si interessa della cultura di quel paese, come la *Anglo-Irish Literature*, *A Review of Research* curata da Finneran nel 1976, o il *Macmillan Dictionary of Irish Literature*, curato da Hogan nel 1980, o i tre volumi della *Field Day Anthology of Irish Writing*, del 1991), ma anche a dizionari di mitologia e tradizione popolare (come *Myth, Legend & Romance* di Daithí Ó hÓgain del 1990), a storie d'Irlanda, a studi sulla lingua e altro ancora.

L'eterogeneità delle voci (che Welch stesso evidenzia puntigliosamente nella prefazione elencando, tra l'altro, "movimenti, generi, rami del sapere; racconti, cicli di racconti e tipi di racconti; annali, manoscritti e istituzioni; traduzioni, folksong, archeologia...") e il sistema di *cross-referencing* da una voce all'altra ha l'ottimo effetto di evidenziare alcune caratteristiche della letteratura d'Irlanda: in primo luogo l'intreccio particolarmente stretto tra questa letteratura e altri ambiti culturali come la mitologia, la religione e il folclore, in secondo luogo la peculiare stratificazione di influenze linguistiche e culturali tra loro non contigue (celtica, latina, normanna, inglese), in terzo luogo i molti elementi di continuità attraverso 15 secoli di storia letteraria. Per questo sono frequenti e utilissimi i riferimenti tra passato e presente. La voce *dinnshenchas*, per fare un esempio, è stimolante nel suo rimandare, per diversi e specifici motivi, a Mangan, Joyce e Montague, a Ferguson e Aubrey de Vere, a Yeats e Heaney, a Kinsella e Nuala Ní Dhomhaill; e analogamente una breve voce della geografia della fede come *Lough Derg* opportunamente elenca i non pochi scrittori (Carleton, Yeats, D.Devlin, Kavanagh,

O'Faolain, Heaney) che da quel luogo hanno tratto ispirazione.

L'attenzione di chi ha in mano il libro è attirata, prima ancora che dalle voci sugli autori e le loro opere (che pure occupano la parte preponderante del volume), dalle voci settoriali affrontate con ampiezza. Sono quasi tutte dei 'saggi condensati', che sovente si fanno proficuamente leggere in coppia o in contrapposizione (ad esempio *Irish language e Hiberno-English, Irish metric e Anglo-Irish metrics, early Irish lyrics e bardic poetry, Anglo-Irish chronicle e Gaelic historiography, translation from the Irish e translation into Irish, publishing in English e publishing in Irish, Viking invasion e Norman invasion, Catholicism e Protestantism*) o in serie (ad esempio *Indo-European, Celtic languages, Irish language, Irish dialects...*).

Il criterio di inclusione degli autori è intelligentemente elastico, per cui compaiono anche figure che, pur non irlandesi, hanno tuttavia, come Macpherson, Carlyle o Matthew Arnold, qualche pertinenza con quella cultura.

In generale si deve riconoscere un ottimo livello alle voci di letteratura anglo-irlandese (anche quelle generali come *literary revival o Abbey Theatre*), quanto a quelle di letteratura gaelica (come *mythological cycle, Ulster cycle, Fionn cycle, tale-types*) e di storia culturale (come *monasticism, place-names, law in Gaelic Ireland, kingship*). Qualche volta però si notano inaccurately marginali. Ad esempio alla voce dedicata al celtista tedesco Kuno Meyer viene citata la sua edizione (e, sottintesa, traduzione) del testo del XII secolo *Aislinge meic Conglinne* ('La visione di Mac Conglinne', 1892) ricordando a proposito (e forse troppo laconicamente) che essa "offre temi per W.B. Yeats e Austin Clarke"; mentre alla voce *Aislinge meic Conglinne* l'unico riferimento bibliografico (e questa è appunto una inaccurately) è all'edizione di Kenneth Jackson (1990), che non comprende traduzione ed è quindi poco accessibile ai non specialisti.

Come è prevedibile in un lavoro collettivo, si fa notare anche qualche squilibrio. È inevitabile, quasi fisiologico, che le inclusioni e le esclusioni e gli spazi più o meno ampi dedicati agli autori viventi possano talvolta non convincere (e qui in qualche caso sembra si dia spazio non solo ai meriti letterari ma anche alla posizione istituzionale conquistata dalle persone). Per gli autori del passato tali squilibri, ove ci siano, sono più sorprendenti. Viene spontaneo confrontare lo spazio dedicato ai due 'padri' della letteratura anglo-irlandese del Novecento: ventuno colonne sono riservate a Joyce (comprese le voci *Ulysses e Finnegans Wake* ma senza contare le molte voci che presentano singolarmente tutti i racconti dei *Dubliners* e tutte le altre opere dello stesso autore); a Yeats soltanto sei

colonne (più qualche altra breve voce su alcune opere, per lo più teatrali). La sproporzione, certo in parte dovuta al fatto che le opere in prosa si prestano meglio di quelle poetiche ad essere dettagliatamente presentate, sottintende probabilmente anche un giudizio sull'incidenza dello scrittore nella storia letteraria successiva se non sul valore artistico assoluto. Può comunque suscitare perplessità constatare che di Yeats non siano nemmeno citate raccolte poetiche come *The Wild Swans of Coole e Last Poems* e che le altre raccolte, con l'eccezione di *The Tower*, siano appena nominate una volta e di sfuggita.

Le voci storiche - alcune, come *Irish State e Northern Ireland*, sono particolarmente ampie, vengono, come è giusto in un manuale di letteratura, trattate essenzialmente per il loro riferimento letterario: e per questo si incontrano, ad esempio, voci come *Cromwell o Easter Rising* e, a maggior ragione, voci come *political poetry e Jacobite poetry*.

Meno giustificato è che la letteratura iberno-latina sembri in generale essere considerata più come anticipazione o fonte della letteratura successiva che per il suo intrinseco interesse. Ci sono le voci sui principali autori latini (come Adamnán, Columbanus, Eriugena, Sedulius Scottus e qualche altro) e su alcune famose opere in latino, ma mancano sovente le necessarie indicazioni sulle edizioni e traduzioni dei testi (ad esempio non è indicata alcuna edizione della *Navigatio Brendani*, mentre della *Vita Columbae* si cita l'edizione ottocentesca di Reeves, che era senza dubbio traduzione ed è comunque introvabile, e non quella degli Andersons, che è di comune riferimento) e sono dimenticate opere significative, oggi accessibili in ottime edizioni, come *De mensura orbis terrae* di Dicuil (IX secolo), o la *Visio Tnugdali* del monaco irlandese Marcus (XII secolo). Non vengono mai citate nemmeno le *Hisperica Famina* (VII secolo), benché possano essere considerate come 'capostipiti' delle audacie plurilinguistiche di Joyce. Chi voglia accostare la letteratura iberno-latina troverà quindi più ricche e precise le pagine dedicate da Charles Doherty nel primo volume della *Field Day Anthology*, e dovrà fare fondamentalmente riferimento alla *Bibliography of Celtic-Latin Writing* di M. Lapidge e R. Sharpe (1985).

Scelta saggia è stata quella di adottare, per la lingua irlandese, l'ortografia "del periodo in cui l'autore, il copista o la persona visse, o in cui il manoscritto, il testo poetico o il racconto venne scritto" (per cui, ad esempio, del magico 'altro-mondo' celtico si parla sotto la voce *sidh* e non *sí*); ma proprio per questo l'adozione della grafia moderna Fionn anziché quella medio-irlandese Finn (se non quella

## Irlanda

antico-irlandese Find) è discutibile, e comunque il fatto che la grafia Finn non venga in nessun modo segnalata può creare una difficoltà allo studente neofita.

Nonostante qualche limite settoriale, qualche carenza o imprecisione, quest'opera, da tempo annunciata e attesa, è stata accolta con molto favore: era sempre più necessaria in un tempo in cui, soprattutto a livello universitario, l'interesse per la cultura irlandese sta rapidamente crescendo. Il libro è prezioso per la massa di informazioni che contiene e per i tanti stimoli che sa dare a chi studente, o studioso della letteratura d'Irlanda, voglia allargare le sue conoscenze in materia ed evitare l'errore di interessarsi del presente ignorando il passato, interessarsi di quanto è stato scritto in lingua inglese ignorando quanto è stato scritto in lingua irlandese (o latina).

E finalmente (piccolo ma non trascurabile merito) non si rischierà più di confondere tra loro autori che - fenomeno tipico delle culture insulari - si trovano ad avere lo stesso cognome: l'*Oxford Companion* allinea sette Ó Súilleabháin, cinque O'Connor (più due O'Conor) e ben dodici O'Brien.

Melita Cataldi

**William Trevor, *After Rain*. London, Penguin Viking, 1996, pp. 213, £ 16.00**

Con i dodici della raccolta *After Rain* i racconti che William Trevor ha pubblicato fino ad oggi sono ormai un centinaio. Trevor, originario di Cork, di famiglia protestante, laureato al Trinity College di Dublino, per qualche tempo professore, scultore per passione, è un indiscusso maestro della *short-story*, ed è anche autore di una dozzina di romanzi, oltre che di un *play* e di vari scritti *non-fiction*. Tra i suoi romanzi ricordiamo: *The Old Boys* (1964), con i suoi personaggi conturbanti, cattivi e meschini - Trevor ha un grande talento, e distacco, nel costruire personaggi di questo genere; *Mrs Eckdorf in O'Neill's Hotel* (1969), una delle sue commedie nere dove gli intermezzi comici sono un vero mezzo di contrasto per rendere manifesta la bieca banalità del male; *The Children of Dymouth* (1977), con un *plot* originale e terribile, pubblicato in Italia da Guanda, con il titolo *Giocchi da ragazzi* (trad. it. di Laura Pignatti); *Other People's World*, chiaro e duro (1980); *Fools of Fortune* (1983), dove la violenza storica irlandese si salda con la violenza contemporanea e mostra il suo volto più allarmante; *The Silence in the Garden* (1988), con un altro *plot* agghiacciante, sostenuto con perizia che non concede tregua; *Felicia's Journey* (1994), crudele e emozionante come i precedenti romanzi, pubblicato in Italia ancora da Guanda, con il titolo *Il viaggio di Felicia* (trad. it. di Laura Pignatti). I racconti delle sue numerose raccolte, delle quali la più popolare forse è *The Ballroom of Romance* (1972), anche se tutte sono molto lette, si trovano ora riuniti in un unico volume di *Collected Stories* (Penguin, 1993), ad eccezione naturalmente della raccolta *After Rain*, che è uscita da poco.

William Trevor scrive in un inglese estremamente duttile e controllato, con un distacco e un'equanimità di qualità e di impostazione scientifica, che necessariamente lascia i suoi segni su tutti gli aspetti della scrittura, dalla storia, ai metodi tecnici, allo stile chiaro e perfezionista. Con questo suo distacco, però Trevor comunica emozioni forti, proprio, anzi, quando la sua freddezza scientifica sembra essere più deliberatamente operante, riesce a comunicare la compassione più profonda per la condizione umana, una condizione umana dell'anima e della carne, entrambe umiliate, mortificate, da un ironico appiattimento del quotidiano che coinvolge tutto, tanto la gioia, il comico, il ridicolo, quanto la tragedia. Comico e tragico mai, di fatto, sono presentati come quantità discrete, così come positivo e negativo, male e bene,

nella sua narrativa sono quasi sempre uniti. Trevor vive da parecchi anni in Inghilterra, ma l'Irlanda è continuamente oggetto dei suoi racconti, sia di per sé, sia nei rapporti con *l'altra isola*, così come nel suo retroterra si riconosce la presenza joyciana e quella della tradizione narrativa inglese in senso lato. Di Trevor che è molto noto, apprezzato, ma forse non altrettanto amato, sono state dette molte cose; il suo nome è talvolta avvicinato a quello di Brian Moore, originario dell'Ulster, cattolico di Belfast, che a un certo punto della sua vita ha preso cittadinanza canadese, ma che nei suoi romanzi, come *The Lonely Passion of Judith Heame*, *The Feast of Lupercal*, *The Emperor of Ice-Cream*, *Lies of Silence*, ritorna costantemente all'Ulster. Entrambi però sono emigrati, o, si potrebbe dire, sono andati in esilio; inoltre entrambi scrivono non solo sull'Irlanda. Proprio questo stato misto di appartenenza e esilio, o emigrazione, è di per sé una caratteristica irlandese, una costante, parte di una tradizione multiforme ma riconoscibile di necessità o volontà di guardare il paese dal di fuori, e di capacità di farlo. Ma proprio questo è anche un nodo insoluto della letteratura d'Irlanda.

I dodici nuovi racconti di *After Rain* sono molto belli, abilmente misurati e levigati, palesemente frutto di un raffinemento della tecnica di Trevor. Mentre i romanzi presentano una capacità notevole per l'invenzione di storie *noire*, trame complesse, avvincenti, a volte veri e propri intrecci *thriller*, le *short-stories*, come si addice al genere, raccontano un episodio, una situazione, un passaggio di stato d'animo, un evento e il suo alone. Sono quindi frammenti di vite, ma sono frammenti capaci di clonare le intere vite di cui sono parti, per cui i racconti hanno una ben apprezzabile dimensione aperta, e alla fine di un racconto il lettore ha l'impressione di conoscere tutta la vita dei personaggi centrali, e di essere stato messo a parte di profondità private e segrete. Ma Trevor sembra pensare nei suoi piani creativi che tutto ciò che è profondo ama la maschera, ed è attraverso frammenti pronunciati dietro una maschera che prende forma la sua poetica della condizione umana, dove tanto spesso il quotidiano, il triviale, quello che sembra normale, o perfino comico, o addirittura esilarante, si trasforma nelle ombre paurose e a volte letali dell'es. E' quindi soprattutto la sfera del privato ad essere indagata, ma nel contesto del pubblico, contesto vasto che proprio per questo sembra, nel vissuto dei punti di vista, stringersi minacciosamente attorno al privato. Trevor impiega con libertà i mezzi tecnici della tradizione; i suoi racconti procedono in terza persona, variando il punto di vista, che slitta dai personaggi, più d'uno nello stesso racconto,



al narratore onnisciente che orchestra l'insieme. I passaggi di punto di vista sono smussati, non producono vistose soluzioni di continuità, ma si avvertono, come, appunto, il cambio di una maschera sul narratore.

Tra le molte cose che si potrebbero dire su questi racconti, voglio soffermarmi su un aspetto, che mi sembra particolarmente pervasivo, e che mi ha portato a riflettere sulla possibilità di una lettura aiutata da una riletture dell'eros platonico, in un senso certamente non popolare, ma altrettanto certamente non eretico. La maggior parte dei racconti di *After Rain* ha come punto focale un'unione, un matrimonio, o riuscito (spesso), o fallito, o non realizzato, e le conseguenze o comunque gli esiti, talvolta involontari, di quel che è stato o non è stato; spesso le conseguenze riguardano i figli; ovvero riguardano un caso particolare di altro da sé, caso particolare perché i figli sono anche la continuità, dell'umano - della tribù - oltre che del sé. Sono molti i matrimoni riusciti, gli sposi uniti, e, paradossalmente, i figli mal riusciti, turbolenti, deviati, infelici, incattiviti, gelosi dell'unità formata dai genitori; oppure la gelosia è di un terzo elemento fuori dalla coppia, dispari rispetto alle due metà di un uno.

Nei primi due racconti, *The Piano Tuner's Wives* e *A Friendship*, un terzo elemento, in entrambi i casi una donna, si somma a un matrimonio, infrangendo un'immagine di unità. In *The Piano Tuner's Wives* la seconda moglie, pur amata, è spinta a distruggere appunto le immagini che la prima moglie aveva trasmesso al marito cieco e che rappresentano per lui un mondo vissuto, per lei un mondo da negare; le possibilità di una lettura persino allegorica non sono trascurabili, perché non è irragionevole leggere le due mogli, entrambe amate, e dolcemente amate, dell'artista cieco come la vecchia e la nuova Irlanda: "He had given himself to two women; he hadn't withdrawn himself from the first, he didn't from the second...Owen Dromgould agreed, since it was fair that he should do so. Belle could not be blamed for making her claim, and claims could not be made without damage or destruction. Belle would win in the end because the living always do. And that seemed fair also, since Violet had won in the beginning and had had the better years" (p.15). In *A Friendship* una giovane donna *single* spinge l'amica più cara, sposata a un uomo non facile, ma soprattutto con figli difficili, nelle braccia di un ex-corteggiatore rendendosi conto solo fumosamente di farlo per una complessa, stratificata, multiforme gelosia; mutati i contesti e qualche proporzione, il ricordo di Jago, il regista, aleggia tra le righe. Nei due racconti seguenti, *Timothy's Birthday*

e *Child's Play*, sono di nuovo i figli - il mezzo di contrasto per lo studio sui matrimoni; sono due raccontiabili, impietosi, tanto più dolorosi per la sobrietà oggettiva di Trevor, che proprio come uno scultore lavora il materiale 'matrimonio' a tutto tondo, rendendo il suo prodotto sempre più passibile di letture metaforiche, o allargate all'allegoria, simultaneamente irlandesi e umanamente totalizzanti. Senza che, e bisogna dirlo, per nulla ne soffre l'*histoire*, e per nulla il *récit*. E sempre con una lingua che scorre fluida, senza sforzo apparente, sempre monitorata con la sicurezza di chi sa di essere maestro della sua arte. Degli altri racconti, l'eponimo della raccolta, *After Rain*, *Widows*, *The Potato Dealer*, *A Day Marrying Damian*, sono ancora racconti che hanno a che fare con matrimoni o comunque unioni e disunioni, e figli, mentre i restanti tre, *A Bit of Business*, *Gilbert's Mother*, e *Lost Ground* sembrano eccentrici rispetto al concetto di coppia come uno, ma sono riconducibili attraverso un'enfasi sui figli, proprio a quello, e in un certo senso sono i racconti migliori. Quello che sembra essere al centro della poetica di William Trevor, dunque, è una profonda concezione dell'eros, non appiattito in senso solo sessuale come popolarmente lo si intende oggi, ma, appunto come è secondo Platone, eros come grande forza dell'esistenza, come tensione di ricerca di un'unità, ritorno all'uno, ricomposizione delle parti disperse, ricerca del bene; ma qui, nella narrativa di Trevor, il bene del ritorno all'uno genera i dispari, i defraudati; la spinta è verso una completezza chiusa che diventa, anche inconsciamente, egoistica, esclude da sé il terzo, e del terzo - figlio, o amico, o respinto - provoca la vendetta che si esprime con molte variazioni, sempre distruttive e auto-distruttive - fino a rubare, alla follia, all'alcolismo, alla perversione, a uccidere. Se l'eros è spinto a un'unione, che appunto come uno, esclude e disereda, anche l'infrangersi e il mutare direzione della spinta, la spaccatura dell'uno, provoca deformazioni, mostruosità di solitudini, paura. La figura femminile di madre sola, incompleta, al centro di *Gilbert's Mother* potrebbe essere dilaniata, in un'inversione della figura di Agave, se permettesse alla sua coscienza di contemplare i riti segreti di un Dioniso urbano, astuto e meschino, ma resta invece nel semi-torpace della coscienza, né sonno né azione consapevole, ma una paralisi di tipo joyciano: "Sometimes, when he went on talking, she felt like the shadow of a person who was not there... Was it all part of being daring, of challenging the world that would take his rights from him? Often it seemed to her that his purposeless life was full of purpose...She might dial 999 now. Or she might go tomorrow

to a police station...But even as these thoughts occurred she knew they were pretence....All night, she knew she would sit there...She did not want to sleep because sleeping meant waking up...(pp. 127-128 e 130-131). E anche la figura materna in *Lost Ground* rifiuta la coscienza; madre di tre figli: un visionario, un idiota, un terrorista, e di due figlie femmine, una sposata a un pastore protestante, una polemicamente emigrata e residente in Inghilterra, assiste in silenzio allo sfacelo della famiglia, e alla morte del figlio visionario, ucciso dal fratello "hard-man volunteer" in an organization intent on avenging the atrocities of the other side" (p.155). Sono madri ostaggio del proprio amore e della propria paura per e dei loro figli: difficile sottrarsi a suggerimenti, memorie, antinomie del passato e del presente. Ma *Lost Ground* è un racconto particolarmente lavorato e ricco di strati e di allusioni. Difficile e sottile l'eros della figura di donna, d'aria o di carne, che appare al ragazzo tra gli alberi di melo del frutteto; ha una bellezza antica e ieratica, semplice e indefinita, e nell'indefinito efficace: "...she came forward to greet him, a lean-faced woman with straight black hair that seemed too young for her wasted features." (p.48). E' una santa cattolica che appare a un ragazzo protestante nella *fiction*, ma senza cedimenti retorici, balena per un attimo e scompare l'allusione alla Cathleen Ni Houlihan yeatsiana; e il bacio leggero, "dry as a bone" è un segno, tanto più vincolante quanto indeterminato, contro uno sfondo di "scalding agony" (p.182) in questa famiglia di piccoli possidenti terrieri, benestanti, protestanti, tradizionalisti e prigionieri. Ma nel racconto *After Rain*, che è posto quasi al centro della raccolta, l'immagine guida è una *Annunciazione* in una chiesa di una piccola città d'arte italiana, e dopo un improvviso scroscio, Trevor, con suo diritto di libertà autoriale, sceglie di concludere scrivendo: "Rain has sweetened the breathless air, the angel comes mysteriously also" (p.96).

Francesca Romana Paci

## Irlanda

### Com'era verde la mia Fiera

Corrispondenza da Francoforte di  
Carla de Petris

Sull'onda delle celebrazioni per l'assegnazione nel 1995 del Premio Nobel per la Letteratura al poeta irlandese Seamus Heaney, per tutto il 1996, vero *annus mirabilis* degli studi di irlandesistica, la cultura europea si è interrogata sul "caso Irlanda": una piccola isola ai margini del continente che pure ha dato alla letteratura di questo secolo un numero di scrittori veramente eccezionale. George Bernard Shaw, William Butler Yeats, Samuel Beckett e oggi Seamus Heaney hanno ricevuto il Nobel, ma si potrebbe ironizzare, come è stato fatto (1), che "no bells" salutarono James Joyce, il più spericolato di tutti gli scrittori di questo secolo, scrittore certamente all'origine della letteratura irlandese contemporanea, e non solo.

Ma per avere un quadro completo di quanto diffuso e vario sia l'interesse del pubblico europeo è opportuno non tralasciare il fenomeno del turismo di massa, favorito dall'abile politica di marketing dell'Ente di turismo irlandese, che interessa frotte sempre più numerose di giovanissimi, dalla Francia alla Germania, dalla Spagna all'Italia, e che ha i suoi poli d'attrazione nella musica rock e folk, nel nuovo cinema e nella simpatia della gente che rende lo studio della lingua inglese in terra irlandese un'esperienza quasi leggera e certamente gratificante.

Anche tenendo conto di questo potenziale bacino di utenza, in Francia e in Germania sono state promosse iniziative di ampio respiro riguardanti l'Irlanda e la sua letteratura di questo ultimo scorcio di secolo.

Nell'estate del 1996, promossa dalla *Maison du Livre et des Ecrivains* di Montpellier ha preso l'avvio "L'Imaginaire Irlandais", una grande manifestazione contro cui hanno partecipato ben trentatré scrittori irlandesi. Il programma si proponeva di dare ampio spazio ai poeti "autour du Prix Nobel Seamus Heaney" (2), ma anche di "accorder une place particulière aux jeunes romanciers 'urbains', de Roddy Doyle à Joseph O'Connor, tout en faisant venir ou revenir de grands auteurs comme Edna O'Brien."

L'interesse per la cultura irlandese è sempre stato vivissimo in Francia, dove, in nome delle comuni radici celtiche dei due paesi, sono stati creati importanti centri di studio e ricerca presso varie università e già nel 1989 l'iniziativa "Belles étrangères Irlande" portò alla scoperta del romanziere John McGahern, le cui opere sono da allora indiscussi *best-seller* in Francia.

Il rapporto di reciproco scambio tra Germania e Irlanda ha avuto invece tempi e

modi diversi, un passo più lento, ma sicuro e cadenzato attraverso i secoli. L'itinerario di evangelizzazione seguito dai monaci irlandesi nel medioevo attraverso i paesi di lingua tedesca è stato recentemente documentato da Roisin Ni Mheara con il volume *In Search of Irish Saints* (Kill Lane, Four Courts Press, 1994), d'altra parte la riscoperta della antica lingua e cultura gaelica sull'orlo dell'estinzione fu merito di filologi tedeschi, primo fra tutti il grande Kuno Meyer (1858-1919), fondatore della *School of Irish Learning* di Dublino. Ancora oggi si pubblica in Germania il più importante periodico scientifico di studi celtici, lo *Zeitschrift für Celtische Philologie*.

Indubbia - anche se oggi volutamente sottaciuta e in qualche modo giustificata da intenti nazionalistici anti-britannici - è stata la simpatia filo-nazista del governo irlandese durante il secondo conflitto mondiale, da cui non sono rimasti immuni alcuni intellettuali tra cui il romanziere Francis Stuart. Ma alla nuova Germania nel 1961 Heinrich Böll con il suo splendido *Diario d'Irlanda* ha offerto una allettante proposta con l'ironica formula: "Questa Irlanda esiste: ma chi ci va e non la trova, non può chiedere risarcimenti all'autore." La proposta è stata raccolta da migliaia di appassionati viaggiatori tedeschi e ha dato in anni più recenti generosi frutti di interesse e di amicizia.

La scelta degli organizzatori della *Fiera del Libro* di Francoforte di dedicare all'Irlanda l'edizione del 1996 va vista in uno scenario di crescente attenzione per la cultura irlandese di cui diamo di seguito alcune coordinate. Le case editrici più prestigiose - Suhrkamp e Wolfgang Krüger di Francoforte, Diogenes, Amman e Halfmans di Zurigo, e Rotbuch di Amburgo hanno nei loro cataloghi autori irlandesi, dai classici alle nuove leve. Giornalisti come Ralf Sotschek e Elsemarie Maletzke contribuiscono sulle pagine dei loro giornali alla diffusione della cultura irlandese in Germania. Esiste in molte grandi città tedesche, da Lipsia a Norimberga, una rete efficiente di librerie specializzate.

Il Nobel di Heaney ha di certo accelerato il ritmo delle proposte culturali su temi irlandesi. Il canale televisivo satellitare franco-tedesco Arté ha dedicato recentemente un brillante e esaustivo servizio allo sviluppo delle arti in Irlanda. Christian Ludwig che pubblica fin dagli anni Ottanta la rivista di cultura, storia e letteratura irlandese *Ireland Journal*, ha organizzato il festival itinerante *A Day of Irish Life*, che ha preso l'avvio a Francoforte ed è proseguito fino al 21 dicembre del '96 in varie città tedesche, con concerti di musica classica e tradizionale, una ricchissima proposta di cinema, e serate di poesia. Pertanto

la scelta dell'Irlanda quale "Schwerpunktthema" della *Fiera del Libro* di Francoforte dell'autunno 1996 è stata salutata con grande entusiasmo in Germania ricevendo eccezionale spazio sulla stampa quotidiana e periodica.

Il titolo della manifestazione organizzata dall'*Arts Council* irlandese nel padiglione centrale - all'ombra di una sorprendente e irriverente mongolfiera con le sembianze di Gulliver - è stato "Irland und Seine Diaspora - Ireland and Its Diaspora". Il carattere di "diaspora" della massiccia emigrazione irlandese tra Ottocento e Novecento è stato sottolineato per la prima volta da Mary Robinson, attuale Presidente della Repubblica irlandese. Dal 1841 a oggi oltre la metà della popolazione nata in Irlanda ha lasciato l'isola ed è oggi presente nei cinque continenti. Questo fatto implica una lettura più ampia del concetto di identità e appartenenza irlandese. E il riferimento ha - e non potrebbe essere altrimenti in un paese in cui la letteratura pervade il quotidiano - una matrice letteraria: fu Joyce a parlare del suo *Ulysses*, come dell'"epopea di due razze - Israele, Irlanda".

Nel discorso d'apertura della *Fiera*, tenuto il primo ottobre 1996 alla presenza dei due presidenti, Robinson e Kohl, e di un pubblico di seicento persone riunite nell'Hessischer Rundfunk Concert Hall, Seamus Heaney ha ricordato il caso emblematico di Colmille, il santo-poeta, che cinquecento anni fa fu esiliato dall'Irlanda sull'isola scozzese di Iona per una disputa che oggi diremmo "di diritti d'autore". La sua condizione gli permetteva "to do in reality the thing that the English poet Robert Browning once envisaged as an ideal for the imagination, namely to range between 'the kindred points of heaven and home', to have equal access to those two domains which bound our earthly existence and which the Irish poet Patrick Kavanagh once called 'the parish and the universe'" (3). Quella irlandese è una letteratura - secondo gli organizzatori dell'iniziativa francofortese - che nasce e prospera sulla contrapposizione proficua di micro-cosmo isolano e macro-cosmo conservatore fino alla claustrofobia e macro-cosmo popolato dai milioni di persone nel mondo di ascendenza irlandese.

Nel padiglione irlandese, oltre a supporti audiovisivi sulle arti e sulle lettere irlandesi, all'immane *desk* dell'Ente turistico e ad una "Irish kitchen" gestita con piglio un po' troppo teutonico come punto di ristoro e ritrovo, era allestita una mostra di libri, corredata del ricchissimo catalogo, *Books on Ireland and Its Diaspora*, che indicava 1722 titoli editi da 413 case editrici di 16 paesi (l'Italia era presente con 50 titoli ed altri ancora potevano essere rintracciati negli stand



degli editori italiani presenti in Fiera). Ventitré case editrici irlandesi avevano uno spazio espositivo e il loro lavoro era presentato in un catalogo collettivo dal titolo *Books from Ireland*.

Il volume di affari è stato molto elevato a detta di Brid Ní Chuilian, responsabile di "Clé", ovvero la Irish Book Publishers Association; gli editori italiani in particolare si sono mostrati interessati alle proposte di letteratura per l'infanzia. Tra gli autori irlandesi di grande richiamo che presto saranno disponibili in italiano, vanno annoverati anche Doyle, O'Connor, McNamee, Deane, che pubblicano presso case editrici inglesi e americane.

Il calendario degli avvenimenti nei dieci giorni di fiera è stato fittissimo, scandito dai quotidiani incontri-dibattito nella sede della Fiera e dalle letture serali presso la *Literaturhaus* degli autori invitati a Francoforte.

Il problema della violenza nel nord del paese non è stato ignorato, ma non è stato neppure ossessivamente al centro del dibattito. La discussione più serrata sul tema ha avuto luogo tra il romanziere John Banville e il critico Edna Longley, docente della Queen's University di Belfast. All'obiezione della Longley che lamentava la proliferare di "Troubles trash", romanzi-spazzatura sul terrorismo nel nord, Banville ha replicato che la necessità dell'impegno politico e il desiderio di evasione dalla violenza quotidiana hanno prodotto in alcuni casi un equilibrio da cui è nata un bellissimo lavoro introspettivo. Entrambi hanno però concordato sul pregio della poesia prodotta nel nord, da Seamus Heaney a Derek Mahon, a molti altri. Colm Toibin, che ha letto brani dal suo romanzo più recente *The Heather Blazing*, ha parlato di come l'Irlanda viene vista in Germania: "There is a feeling in Germany that Ireland is innocent, but Ireland is not innocent at all. One of the interesting things about Ireland is that the business of cultural identity still has to be worked out." Declan Kiberd e Carla de Petris (chi scrive) hanno aperto un dibattito con il contributo di traduttori tedeschi, sui problemi particolari che la poesia irlandese - in bilico tra due lingue e due culture - pone a chi traduce in una lingua "terza".

Sulla scena francofortese non sono mancati scrittori di lingua irlandese come Liam Mac Coil, Seamas Mac Annaidh e Cathal O Searcaigh, che nella sua poesia assimila l'emarginazione linguistica del parlante gaelico a quella dell'omosessuale. O Searcaigh ha esordito affermando che "English is a cold, clinical language for me.

It's not the language of my emotions. It's the language of science. Irish is very much in

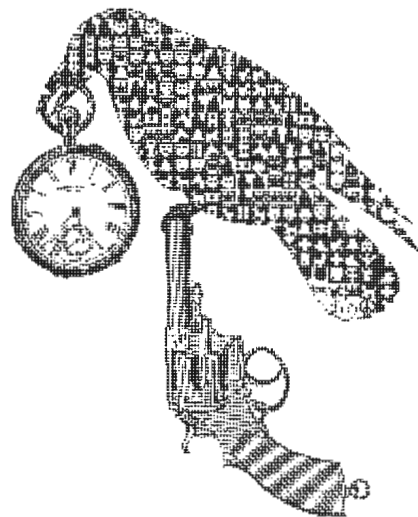
tune with the other world, where things are not rational. In English you say 'I am hungry', or 'I am lonely'. You are the subject of the sentence, and you have these things under control. But in Irish you say 'Ta ocras orm', 'There is hunger on me', or 'Ta uaigneas orm', 'there is loneliness on me'. These feelings have their own power, apart from your will. They will take you over."

Per la poetessa Nuala Ní Dhomhnaill, che potrà presto essere apprezzata dal lettore italiano (traduzione di Catherine O'Brien, Fondazione Piazzolla, 1997) la lingua irlandese dà accesso ad un "vocabulary of emotion" sconosciuto all'inglese. La presenza femminile alla manifestazione è stata vivace e molto stimolante per la conoscenza della condizione delle donne in un paese di così radicate convinzioni religiose. Significativo in questo senso è stato il contributo di Edna O'Brien, affermata eppure controversa "Signora" delle lettere irlandesi. La O'Brien ha detto di essere rimasta piacevolmente sorpresa dal successo riscosso in patria dal suo ultimo romanzo, *Down By the River*, scomoda storia di pedofilia, incesto e aborto. In altri tempi questo romanzo, come la sua oggi celebre trilogia delle "country girls", avrebbe conosciuto le sanzioni della censura e sarebbe stato messo all'indice. Molte cose sono cambiate nella piccola e "non innocente" isola e certamente la sua presenza alla Fiera del libro di Francoforte del 1996 è stata un'eccellente e riuscita operazione culturale non solo di immagine, ma anche di grande spessore propositivo.

(1) Joan FitzGerald, "Grandad Josce and the Nobel Prize", in *Names and Disguises - Joyce Studies in Italy 3*, ed. by Carla de Petris, Roma, Bulzoni, 1991, 77-84.

(2) Michel Ricard, "Une littérature aux horizons multiples", in *L'Imaginaire, c'est l'Irlande*, catalogo, Montpellier, Maison du Livre et des écrivains, 1996.

(3) Chi scrive intende ringraziare Joana Betson, primo segretario dell'Ambasciata d'Irlanda a Bonn per averle messo a disposizione il testo integrale dell'intervento di Heaney, dal quale è stato possibile estrapolare il brano riportato.



## Irlanda

### Notizie dall'Irlanda

1.

Domenica, 16 febbraio, presso il Bewley's Café di Grafton Street in Dublino, presentazione del volume: *Odes to the future offered to Pearse Hutchinson*, a cura di Eiléan Ní Chuilleanáin e Macdara Woods (Dublin, Elo Press, 1997) edizione limitata a 150 copie. Si tratta di un tributo al grande poeta irlandese, nel giorno del suo settantesimo compleanno, offerto da alcuni (venticinque) dei suoi amici irlandesi e stranieri; cinque dei contributi sono italiani: il poeta Fabio Doplicher dedica a Pierse uno dei componimenti dalla collana 'La casa a tre porte', Franco Loi la poesia in milanese, 'Affondati nel vuoto'; Melita Cataldi, Piero de Gennaro e Rosangela Barone presentano la traduzione dal gaelico di tre componimenti di Hutchinson - rispettivamente: 'Musica', 'Unafoto a colori', 'Pietà'.

Pearse Hutchinson, nato nel 1927 a Glasgow da genitori irlandesi, con loro si trasferì a Dublino quand'aveva cinque anni. Quand'era studente allo University College di Dublino, imparò il castigliano; più tardi, a Barcellona, avrebbe imparato anche il galiziano. Lavorò per Radio Éireann, come critico teatrale, dal 1957 al 1971; presso l'Università di Leeds fu *Gregory Fellow in Poetry* dal 1971 al 1973; e stato più volte sul Continente, soprattutto in Spagna e Italia. Le sue prime poesie apparvero nella rivista *The Bell* (1945); *Comhar* pubblicò i suoi primi testi poetici in irlandese (1954).

Hutchinson resta una delle voci più autentiche e potenti della letteratura irlandese contemporanea. Tra le sue pubblicazioni in volume: *Poems* (1962), *Tongue without Hands* (1963), *Faoistin Bhacach* (1968), *Expansions* (1969), *Friend Songs* (1970) - collana di poesie medievali tradotte dal galiziano-portoghese, *Watching the Morning Grow* (1972), *The Frost Is All Over* (1975), *Antica lirica irlandese* (1981) - traduzione dall'irlandese antico, in collaborazione con Melita Cataldi, *Le Cead na Gréine* (1989), *The Soul that Kissed the Body* (1990).

2.

Lunedì, 3 marzo, presso la Royal Irish Academy di Dublino: presentazione del volume: *An Choiméide Dhiaga*, traduzione irlandese della *Divina Commedia* dantesca realizzata da Mons. Pádraig de Brún e curata per la stampa da Ciarán Ó Coigligh (Baile Átha Cliath, An Clochómhar Teoranta, 1997).

Mons. de Brún, finissimo studioso, poeta e traduttore, dedicò vari anni della sua vita alla traduzione di Dante. La sua morte improvvisa, nel 1962, non gli consentì di vedere la pubblicazione di *Ifreann*, traduzione della prima Cantica dantesca (1963), e ricevere la

Medaglia d'Oro del Governo italiano e quella della Società Dante Alighieri. Il progetto di pubblicare la traduzione delle altre due Cantiche dantesche risale alla primavera del 1993. Su incoraggiamento di chi scrive, allora Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura in Dublino, la nipote di Mons. de Brún, Máire Mhac an tSaoi, poetessa di gran fama, affidò i manoscritti dello zio al Dr. Ó Coigligh, docente di Irlandese presso il St. Patrick's College di Dublino, fine studioso, poeta, scrittore, cantante di *sean-nós*. Dopo oltre tre anni di accurato lavoro da parte del curatore, il volume esce alle stampe, col contributo dell'Istituto Italiano di Cultura. Come ha scritto la Presidente della Repubblica Irlandese, Mary Robinson, questa pubblicazione segna una tappa importante nella ricca storia dei rapporti culturali tra Italia e Irlanda.

3.

Mercoledì, 12 marzo, presso l'Abbey Theatre di Dublino, Teatro Nazionale Irlandese: première di *Give me an Answer, Do!* di Brian Friel, diretto da Noel Pearson. Anche quest'ultimo dramma di Friel è ambientato a Ballybeg, in agosto, come *Dancing at Lughnasa* (1990), l'opera che ha confermato la posizione prominente di Friel nel teatro internazionale.

Intanto, Aldo Signoretti, direttore dell'Accademia Teatrale 'E. Campogalliani' di Mantova, sta allestendo lo spettacolo: *Lúnasa: danza d'agosto*, nella traduzione di di Carla de Petris, tratta dal volume: "Traduzioni" e altri drammi di Brian Friel", a cura di Carla de Petris (Roma, Bulzoni Editore, 1996). Dopo la prima, prevista per il 10 maggio, a Mantova, lo spettacolo andrà in tournée per l'Italia.

4.

In Italia, sta per uscire alle stampe, per i tipi della Moby Dick di Faenza, *Linda* di Pádraig Ó Snodaigh, un racconto lungo, orchestrato secondo il "flusso di coscienza", che termina col suicidio della protagonista. Il testo originale irlandese è presentato con la traduzione italiana a fronte, a cura di chi scrive, che ha anche tradotto per la Moby Dick: 'Watched' and *Other Stories* di Dora Murphy (Carlow, Carlow Writers Group, 1992). Il testo in traduzione apparirà in Italia nella seconda parte dell'anno. All'ultranovantenne scrittrice irlandese sempre chi scrive ha dedicato un lungo saggio, che compare, col titolo: *Il margine come centro: Dora Murphy e l'arte del racconto irlandese*, nel volume *L'arte della 'short story'* a cura di Vittoria Intonti (Napoli, Liguori, 1996).

Rosangela Barone

### Segnalazioni

**Donatella Abbate Badin**, *Thomas Kinsella*, New York, Twayne's English Authors Series, Twayne Publishers, 1996, pp. 226.

Studio dell'enigma Kinsella e della sua poesia, con l'enfasi sul principio di continuità dalla prima poesia a quella della maturità.

**Seamus Deane**, *Strange Country, Modernity and Nationhood in Irish Writing Since 1792*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

**Roddy Doyle**, *Due sulla strada*, Parma-Milano, Guanda, 1997.

Il romanzo *The Van* tradotto da Giuliana Zeuli. Da *The Van* è stato tratto un film. Di Doyle Guanda ha pubblicato anche *Bella Famiglia!* (1995), traduzione di *The Snapper* (1990) di Laura Nouliau, romanzo dal quale è stato tratto il film omonimo; e *Paddy Clarke ah ah ah!* (1994) uscito in inglese con lo stesso titolo (1993), tradotto da Laura Nouliau. Per Guanda è già in uscita *La donna che sbatteva nelle porte* (*The Woman Who Walked into Doors*, 1996) e nel prossimo futuro uscirà *I Commitments* (*The Commitments*, 1989), anche questo diventato un film (1991).

**Desmond Egan**, *Quel sole storno che gelido passa*, a cura di Giuseppe Serpillo, Chieti, Marino Solfanelli Editore, 1992.

Una scelta di poesie di Desmond Egan tradotte da Rosangela Barone, Mary Pound de Rachewiltz, Alfredo Rizzardi, Giuseppe Serpillo, Rosalba Spinabelli. Contiene anche una *Prefazione* di Giuseppe Serpillo, una *Postfazione* di Rosalba Spinabelli, una *Memoria* di Mary Pound de Rachewiltz. Il volume è parte della Collana di poesia **Extrarem**, diretta da Francesco Marroni.

**Seamus Heaney**, *Poesie scelte*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 243, Lit. 24.000.

Una scelta di poesie di Seamus Heaney dai *Collected Poems 1966-1987* e da *Seeing Things* del 1991. A cura di Roberto Sanesi, contiene una Introduzione di Sanesi; le traduzioni sono di Roberto Sanesi, Gilberto Sacerdoti, Nadia Fusini, Francesca Romana Paci.

**Seamus Heaney**, *Attenzioni - Preoccupazioni, Prose scelte (1968-1978)*, a cura di M. Bacigalupo, Roma, Fazi, pp. 250, Lit. 28.000.

**Seamus Heaney**, *Una porta sul buio*, Parma-Milano, Guanda, 1996.

La raccolta *Door Into the Dark* interamente tradotta e prefata da Roberto Mussapi.



## Irlanda

**Robert Hogan** (editor in chief), *Dictionary of Irish Literature*, revised and expanded edition, London, Aldwych Press, 1996, 2 vols.

**Joseph Jacobs**, *Fiabe celtiche raccolte e raccontate da Joseph Jacobs*, a cura di Melita Cataldi, Parma-Milano, Guanda, 1996.

Contiene una Introduzione di Melita Cataldi; la traduzione è di Giuseppe Bernardi.

**Neil Jordan**, *Aurora con mostro marino*, 1996.

Romanzo del 1994, collegato alle vicende storiche intorno a Michael Collins. Forse superfluo ricordare che anche il film Michael Collins è dovuto a Neil Jordan.

**Patrick Kavanagh**, *Fame ed altre poesie*, a cura di Giuseppe Serpillo, Chieti, Marino Solfanelli Editore, 1994.

Una scelta di poesie di Patrick Kavanagh tradotte da Giuseppe Serpillo, che ha anche scritto una *Introduzione* ai testi. Il volume è parte della Collana di poesia **Extrarem**, diretta da Francesco Marroni.

**Thomas Kinsella**, *Una terra senza peccato*, Poesie scelte, a cura di Donatella Abbate Badin, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 1996.

Una ampia scelta di poesie di Thomas Kinsella, tradotte da Donatella Abbate badin, che fornisce il libro anche di una *Introduzione* e di note ai testi.

**Eoin McNamee**, *Resurrection Man*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 255, Lit. 26000.

Un romanzo crudo sul terrorismo a Belfast di un autore trentaseienne nato nell'Irlanda del Nord. E' in lavorazione un film tratto dal romanzo.

**Steven Matthews**, *Irish Poetry, Politics, History, Negotiation*, London, Macmillan, 1997, pp. 249, £14.99.

Dibatte i problemi della poesia irlandese nel suo contesto dal 1969 circa a oggi. Considera alcuni fra i poeti più noti.

**Christopher Murray**, *Twentieth Century Irish Drama: Mirror Up to Nation*, Manchester University Press, 1997.

**Joseph o'Connor**, *I veri credenti*, Roma, Gamberetti, 1995, pp. 173. Raccolta di racconti il cui titolo originale è *True Believers*. Sono tradotti da Orsola Casagrande e Minerva Alessandrini.

**Nuala O'Faolain**, *Are You Somebody?*, Dublin, New Island Books, 1996, pp. 351, £ 7.99.

Interessante *memoir* seguito da una

selezione di scritti della famosa *columnist* dello *Irish Times*.

**Enrico Reggiani**, *In attesa della vita: Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Volume nono, Vita e Pensiero, Milano, Pubblicazioni dell'Università cattolica del Sacro Cuore, 1996.

Volume di 413 pagine, diviso in due parti, in totale dieci capitoli, con introduzione ed epilogo. La bibliografia è di 25 pagine; Contiene alcune poesie inedite.

**Bobby Sands**, *Un giorno della mia vita*, Milano Feltrinelli, 1996.

Contiene una *Introduzione* di Sean MacBride e una *Nota* dell'editore irlandese; la traduzione è a cura di Silvia Calamati.

**William Trevor**, *Il viaggio di Felicia*, Parma Milano, Guanda, 1995.

Il romanzo *Felicia's Journey* (1994), tradotto da Laura Pignatti.

**William Trevor**, *Giochi da ragazzi*, Parma Milano, Guanda, 1996.

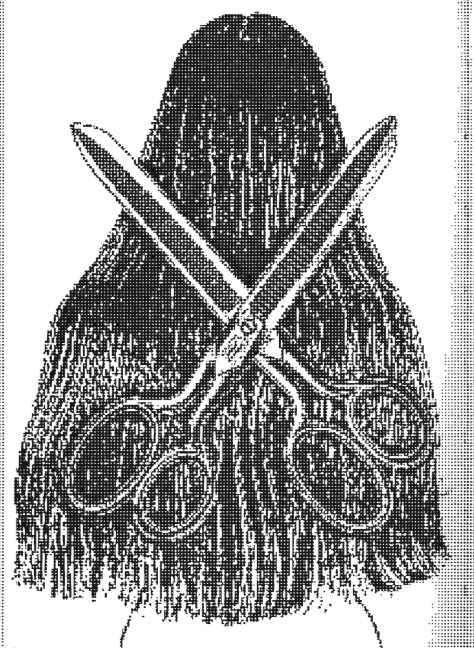
Il romanzo *The Children of Dymmouth* (1976), tradotto da Laura Pignatti.

**Graham Walker**, *Intimate Strangers - Political and Cultural Interaction Between Scotland and Ulster in Modern Times*, Edinburgh, John Donald Publisher, 1995.

Rapporti complicati tra Irlanda del Nord e Scozia, dal Seicento, alle *plantations* agli attuali *troubles*. Esame biunivoco.

**William Butler Yeats**, *La rosa segreta*, a cura di Rosita Copioli, Parma Milano, Guanda, 1995, pp.300, Lit. 30.000.

Guanda aveva già pubblicato di Yeats *Drammi celtici* e *Anima Mundi*. Troppe e continuamente ristampate le opere di Yeats pubblicate in italiano per menzionarle; ci si limita a ricordare: nel 1995 Rizzoli ha riproposto *La torre* nella traduzione di Ariodante Marianni; nel 1994 Adelphi ha pubblicato le *Autobiografie*; sempre nel 1994 la Mondadori ha riproposto *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi.





# ***OLD BOOTS***



## Rappresentazioni

caso di *Lúnasa = Danza d'agosto*. Come leggiamo nella nota di Signoretti stampata nel programma di sala, la scelta del capolavoro di Friel è scaturita dall'"acuto struggimento d'animo" che la lettura della traduzione di *Dancing at Lughnasa* ha provocato nel regista e negli attori della compagnia.

Diciamolo subito, ciò che principalmente colpisce di questo allestimento è proprio la passione, il grande desiderio di comunicare le emozioni contenute nel testo frieliano, straordinario dramma della memoria, in cui vengono presentate due giornate della vita di un gruppo di persone intrappolate nel loro domestico esilio dalla vita che solo l'intermittente segnale di una radio, familiarmente chiamata 'Marconi', riesce a interrompere. Così, notevole risulta l'intensità delle interpretazioni: piacevolissime la castigata Kate di Francesca Campogalliani, e la sensibile Agnes di Fausta de Compadri, incantevole la partecipe soavità della Rose di Rossella Avanzi e della Chris di Elena Benazzi, deliziosa l'impetuosità della Maggie di Antonella Farina, sagacemente istrionico Diego Fusari nella parte di Gerry, indovinato l'afasico registro del Jack di Mario Zolin, perfetta, infine, la misurata emotività del Michael di Claudio Soldà.

La regia, attenta alla densità del linguaggio frieliano, rispetta il testo con intelligenza e critica devozione. Particolarmente brillante ci è parsa l'idea di concludere lo spettacolo con un brano di musica irlandese che coinvolge il pubblico 'abbattendo' la ribalta e trasformando l'applauso in accompagnamento ritmico, quasi si trattasse della conclusione di un rito, di una cerimonia di scambio, non dissimile nella sua essenza dal 'baratto' dei cappelli che precede la fine del dramma: "lo scambio...irrevocabile", la contaminazione d'usi e tradizioni che Friel propone nel testo, si muta nello scambio altrettanto irrevocabile d'emozioni tra gli attori e gli spettatori, degna di menzione ci sembra, infine, anche la felice trovata scenica di dividere la platea dal palcoscenico con una cortina di tulle, soluzione che, oltre a conferire alle scene di Augusto Morari e ai costumi di Diego Fusari tonalità cromatiche che davvero ricordano quelle d'Irlanda, contribuisce a creare un'atmosfera in cui domina la presenza della memoria, dell'evocazione, del ricordo.

Meritatissimo, dunque, il successo dell'anteprima. Auspicabile che ci possa essere una *tournee* a livello nazionale. Già da ora sono previste rappresentazioni estive a Pesaro.

Fiorenzo Fantaccini

### Teatro e Arte del Nuovo Sud Africa

Il maggiore Festival Sudafricano delle Arti ha luogo in una cittadina tra le più cariche di storia coloniale - Grahamstown - famosa per la sua Università e per essere la città dei Settler (i coloni inglesi, appunto). Nei tempi delle lotte politiche era temutissimo bersaglio di bombe.

Il Festival cominciò nel 1970, per commemorare 150 anni di presenza inglese (sic!), come iniziativa privata (quando la maggior personalità della cultura locale era il poeta Guy Butler). Nel 1974 crebbe di dimensioni grazie alla costruzione di un edificio brutto ma funzionale (il "Monument"). Ancor oggi, però, la maggior parte degli "eventi" ha luogo ovunque sia disponibile una sala, un'aula, uno spazio improvvisato. In effetti, tra spettacoli teatrali, mostre e conferenze, quest'anno vi erano più di 500 attrazioni, se si considerano non solo quelle ufficiali (del cosiddetto "Main"), che comunque erano circa 170, ma anche le attività "secondarie" (la "Fringe").

Per due settimane, la fin troppo tranquilla Grahamstown era invasa: dicono che circa 200.000 persone erano ospitate nei rari alberghi, nelle residenze universitarie (approfittando dell'assenza degli studenti per la pausa invernale: motivo questo per cui il Festival ha luogo nelle prime due settimane di luglio, che non sono climaticamente le preferibili), in case, camping - persino su un treno appositamente adibito ad ostello. Ovunque spuntano ristorantini e bancarelle di cibo, mercatini di cianfrusaglie (che assomigliano a quelle reperibili ovunque, con un po' di logico ritardo) e di raro interessante artigianato. I visitatori sono estremamente misti — per la maggior parte giovani — e non sembra esserci molta differenza tra razze ed etnie, anche se ovviamente a comprare sono per lo più i bianchi e a vendere — o a danzare elemosinando — sono per lo più i neri: le nuove barriere sudafricane non sono più etniche ma economiche!

Ovviamente, nessuno può presenziare a tutte le manifestazioni: i gusti personali e le reputazioni di artisti e gruppi dettano le scelte individuali. Per un Europeo come me, ad esempio, le rassegne di musica classica e di cinema (anche italiano) passavano in secondo piano.

Tuttavia, gli eventi "ufficiali" e alcuni fra i più popolari della "Fringe" riescono a fornire un'idea dello "stato delle Arti" nel Nuovo Sud Africa. Danza e musica sono rappresentate straordinariamente, mentre i nuovi testi teatrali sono scarsi e poco rilevanti, laddove invece colpiscono le reincarnazioni sudafricane di

**Brian Friel, *Lúnasa - Danza d'agosto*.** Mantova, Teatro di Palazzo d'Arco, Compagnia della Accademia Teatrale F. Compogalliani. Anteprima.

La presenza di Brian Friel sulla scena culturale italiana è stata finora indubbiamente episodica. Dopo la memorabile edizione radiofonica di *Eccomi, Filadelfia!* dell'ottobre 1966 (con un ottimo Oreste Lionello nella parte dei due Gar O'Donnell), sono dovuti trascorrere ventitré anni prima di poter vedere di nuovo proposta un'opera del maggiore drammaturgo irlandese vivente. *Il guaritore*, nella traduzione di Carla de Petris, è stato presentato al Teatro Trianon di Roma nel marzo 1989, con un buon successo di pubblico e critica. Tuttavia, solo nel 1996 - esattamente trent'anni dopo la sua prima apparizione sugli italici palcoscenici, e quindi con enorme ritardo rispetto ad altri paesi quali la Francia, la Germania, l'Ungheria, dove l'autore di *Making History* viene regolarmente tradotto e rappresentato - il pubblico italiano ha finalmente avuto modo di apprezzare appieno Friel, grazie a un'edizione milanese di *Molly Sweeney* allestita in febbraio al Teatro Arsenale, alla pubblicazione in aprile di un racconto frieliano su *Nuovi Argomenti*, alla quasi contemporanea uscita di due importanti volumi: *Marconi: la grande magia in 'Dancing at Lughnasa'* di Brian Friel di Rosangela Barone (Bari, Seleservice); e soprattutto *'Traduzioni' e altri drammi* a cura di Carla de Petris (Roma, Bulzoni), in cui compaiono in ottime versioni e con precisi commenti *Il guaritore*, *Traduzioni*, e *Lúnasa - Danza d'agosto*.

Proprio la lettura della raccolta bulzoniana ha ispirato Aldo Signoretti, direttore artistico e regista della compagnia teatrale non professionistica 'Francesco Campogalliani' di Mantova, a produrre per la prima volta nel nostro paese *Lúnasa - Danza d'agosto* nel delizioso teatrino di Palazzo d'Arco della città lombarda (il 10, 15, 17 maggio 1997). Non nuova la frequentazione del teatro irlandese da parte della Accademia mantovana, che in passato ha allestito, con esiti assai lusinghieri, *Giunone e il pavone* (1957) e *L'aratro e le stelle* (1985) di Sean O'Casey, in edizioni che hanno sempre privilegiato la comunicatività rispetto ad altri aspetti meno 'artistici' e autentici dell'evento teatrale. E questa scelta programmatica vale anche nel

## Rappresentazioni

alcuni grandi classici stranieri. Le manifestazioni puramente letterarie sembrano del tutto secondarie. Sottorappresentate sono invece le Arti figurative, di cui il Sud Africa è ricchissimo.

Quanto a queste ultime, il Festival esibiva pochi artisti interessanti nella "Fringe" (Vusi Khumalo, esponente dell'"arte dei ghetti": mixed media di olio, metallo, pietre, ecc. a raffigurare scene di vita nelle township — quasi tutto venduto sin dal primo giorno!) nel "Main" (Trevor Makhoba, con i suoi olii realistici e surreali raffiguranti personaggi tipici delle township, Dan Rakgoathe, grande continuatore della tradizione della xerigrafia e dell'incisione di ascendenza "missionaria" e mistica, o Andrew Verster, con i suoi soggetti gay coloratissimi e vagamenti neo-classici), e alcune mostre collettive di scarso impatto. Va detto che le gallerie di Johannesburg e Cape Town offrono ben altro quadro della straordinaria vitalità, ibrida ed eclettica, delle arti sudafricane, che sa raggiungere esiti riconoscibilmente "locali" e "unici" rimescolando tecniche occidentali tradizionali, vita dei ghetti, materiali "poveri" e oggetti della società dei consumi. Peccato che il Festival abbia quasi completamente ignorato questa entusiasmante avanguardia post-coloniale attualmente molto apprezzata ovunque nel mondo: dalle gallerie di New York e Tokyo sino alla nostra Biennale.

L'altra forma artistica ovviamente importante in Sud Africa è la danza con il corollario della musica per moderne coreografie: il geniale Vincent Mantsoe, la Pact Dance Company e, nella "Fringe", la Tumbuka Dance Company (dello Zimbabwe), e moltissimi altri gruppi, offrivano spettacoli di grandissima classe: i margini tra coreografie post-Béjart e danza etnica africana venivano continuamente rinegoziati, creando diversi tipi di "terzi spazi" di sorprendente bellezza. Alcuni brani di Mantsoe toglievano letteralmente il fiato al pubblico, mentre altri gruppi riuscivano a iniettare negli spettatori un ritmo tale che diventava impossibile non sentire ondate di movimento e gestualità percorrere il proprio corpo di testimone. Quanto all'etno-rock del grande Johnny Clegg, la vera sorpresa è la sua scelta di esibirsi in una fatiscente scuola della township, trascinandovi lì anche i bianchi spettatori notevolmente impauriti...

I nuovi testi teatrali sembrano soffrire di una sorta di impasse, dopo la clamorosa epoca del Market Theatre di Johannesburg; Athol Fugard e Barney Simon rappresentano ancora i due modelli più facilmente riconoscibili: moltissime le imitazioni del miscuglio di protesta, mimica e monologhi alla *Sizwe Bansi*, o della struttura fuardiana basata su due

protagonisti più un catalizzatore. L'unico famoso drammaturgo bianco presente (Paul Slabolepszy) ha privilegiato il primo modello in *Once a Pirate*, mentre lo Hearts and Eyes Theatre Collective ha scelto il secondo modello in *Dogs*. Entrambi, assai significativamente, mostrano come i modelli siano ormai obsoleti. Altri drammaturghi paiono avere scoperto come il Nuovo Sud Africa non abbia più solo problemi politici, ma anche esistenziali (matrimonio, coppie, tradimenti, disoccupazione) per i bianchi, e irrisolti dilemmi razziali ed economici per tutti: in tal senso, forse l'unica pièce importante della rassegna è stata *Dinner Talk*, di Mike van Graan, una trilogia di atti unici per due personaggi, che, pur risentendo del modello fuardiano, mette in scena le problematiche di quella che è oggi in Sud Africa la questione più attuale: le difficoltà della Riconciliazione, con il riemergere continuo delle bruciature del passato. Tale questione è ancor più appariscente in un altro tipo di teatro, più vicino al cabaret, alla satira, o al *drag*, presente qui con il suo massimo e celeberrimo esponente, Peter-Dirk Uys; il geniale attore-drammaturgo ha diviso il suo *one-man-show* di due ore e mezza (sic!) in due parti: nella prima impersona figure conoscitissime della politica o stereotipi della cultura dell'apartheid (quando Uys riusciva miracolosamente a lanciare i suoi strali senza finire in carcere o in esilio), nella seconda il suo personaggio preferito (la bianca borghese Evita che lui porta sulle scene da decenni) risponde a domande del pubblico, mostrando una straordinaria capacità di improvvisazione comica e di sagacia politica, oltre che mettendo a nudo come il pubblico sia ancora radicato — che lo voglia o no — in una cultura razzista. In questi mesi il Sud Africa sta percorrendo la via difficile dei processi individuali ai perpetratori dei crimini dell'apartheid, consentendo il "perdono" a chi confessava le proprie colpe pubblicamente: *Truth Omissions* fa di tale fase cruciale nella storia del Sud Africa un'occasione per incredibili risate dinanzi alla tragedia passata e alla opinabilità di tali "confessioni".

Altrimenti, le pièces teatrali riuscivano più interessanti quando erano le donne a dar voce e corpo ai loro problemi: *Womb with a View* e *Talk 2 Much* ne sono stati notevoli esempi, con la loro ricerca di nuove formule espressive. Il secondo, in particolare, è un miscuglio di danza, coreografia, *script* teatrale e musica, e le due coprotagoniste e coautrici hanno fatto del loro meglio per attuire i pungoli delle loro satire grazie ad un'armonia formale di denuncia e gusto estetico.

Altri spettacoli erano meno categorizzabili in termini di "generi" drammatici: Theatre for

Africa ha offerto due grandi esempi in cui scompare la divisione tra circo e teatro: uno è una storia dell'Africa e del mondo intero dalla Creazione sino al... Futuro, l'altro è una riscrittura circense di *Casablanca*, ma entrambi sono innanzitutto occasioni per mimica, danza, acrobazie, coinvolgimenti del pubblico — e grande "serio" divertimento.

Molto interessanti, invece, per vari motivi, le variazioni sudafricane su alcuni grandi classici passati o contemporanei. Il *Macbeth* di Martinus Basson è stato senz'altro una grande produzione, degna di confronto con illustri compagnie britanniche, canadesi o americane, con giusto un pizzico di sapore sudafricano. La messa in scena di *Love, Valour & Compassion* (dell'americano Terence McNally) mostra invece come il Sud Africa possa far propri dei classici che sembrerebbero tipicamente newyorkesi: se non fosse per la pronuncia (per nulla americana!) sarebbe stato impossibile riconoscere come attori e regista fossero locali. La loro ricostruzione della vita gay newyorkese è perfetta: forse la comunità gay è una realtà così sovra-nazionale che le sue problematiche e i suoi stereotipi si ritrovano in vari continenti (anche perché i gay americani sembrano dettar leggi di comportamento per i loro fratelli ovunque...).

Se, a quanto dicono, *The Crucible* (di Arthur Miller) era pur ben fatto, più complicato è il problema per *The Piano Lesson*, dell'afroamericano August Wilson: la realtà dei neri d'America è specifica e locale, e quel dramma intendeva rappresentarla in un ben particolare momento storico; la produzione sudafricana, invece, pare volerla intendere come attuale anche per il Sud Africa. Se è vero che il pubblico — in gran parte di giovani di tutte le razze — si entusiasmava, è anche vero che per un sudafricano una mera trasposizione risulta assolutamente falsa, patetica e, tutto sommato, priva di senso. Forse anche per la pronuncia degli attori neri locali, la sua matrice di "dramma storico" era del tutto smarrita e il giovane pubblico veniva preso in una trappola: "non venderti il pianoforte per comprare una casa! tieni il pianoforte e muori di fame!" Il messaggio sembra essere che, anche in Sud Africa, musica e danza possono nutrire gli affamati. Il dramma di Wilson è certo un importante classico (anche se sembra necessitare del ritmo blues nei dialoghi: perduto quello il fascino in parte vola via), ma sceglierlo per un pubblico sudafricano pare molto pericoloso e potrebbe agevolare il neo-colonialismo americano nel far credere ai neri sudafricani che la loro situazione abbia qualche analogia con quella dei neri americani. Nonostante qualche ovvia somiglianza, le differenze sono macroscopiche: in Sud Africa la maggioranza è nera (come Uys dice ai neri



## Rappresentazioni

nel pubblico: "cambiatelo il governo, se questo non vi va bene!" e come dice ai bianchi "perché non votate contro questo governo, se non vi va bene?" — ben sapendo che i voti bianchi non potranno più produrre da soli dei governi...). L'intrattenimento, quindi, e l'esportazione di classici, possono avere loro insidie.

Questo è ancor più vero per la trasposizione (fatta dalla famosa Janet Suzman, con Geina Mhlope) della *Buona Donna di Setzuan*, di Brecht (*The Good Woman of Sharkeville*). Stavolta, essendo un vero e proprio adattamento, il pericolo è ancora maggiore; qui la parabola è tipicamente tedesca: in termini sudafricani la protagonista ne risulta un pasticcio, spaccata com'è tra la brava donna (quasi stupida nel suo filantropismo cieco) e la criminale (che spaccia all'ingrosso ed è in combutta con la mafia). Che significa ciò in un contesto locale? Che uno spacciatore di eroina nei ghetti può essere capito e perdonato? Che il crimine può essere perdonato da dèi e antenati? Certo la produzione è vivace e colorita (pur se molte delle canzoni sono distrutte dall'incapacità di alcuni attori), ma questo la rende ancora più pericolosa da un punto di vista estetico. Nonostante la concessione, per la prima volta in assoluto, da parte di chi controlla i diritti sul teatro di Brecht, di realizzare una vera e propria trasposizione, dubito che Brecht avrebbe accettato le implicazioni morali del suo dramma rivisitato nel Paese dell'Arcobaleno, oggi!

In conclusione, il Sud Africa è su una strada irta di pericoli: il suo passato è passato e il futuro non è ancora in vista. Gli artisti vanno sempre lodati per i loro sforzi. I giudizi morali sono sempre personali. Da parte mia, non ho certo nostalgia per l'epoca in cui l'apartheid creava — controvoglia — grande teatro e grande poesia. Meglio un'epoca di errori estetici che una di crimini contro l'uomo. Ben vengano i passi falsi degli artisti che cercano nuove direzioni. Ma questo Festival ha dimostrato quanto fosse radicata l'apartheid, tanto da produrre la sua anticultura. Ora che tutto sta fluttuando, il Sud Africa abbisogna — come negli anni sessanta — di qualche rivoluzione culturale. I prossimi Festival saranno estremamente importanti: questo è il momento dell'impasse, e poiché tale impasse giunge in un clima di libertà di parola e di mancanza di ogni censura (che permette di affrontare problematiche femminili o gay, anarchiche o dissacranti, come prima era assolutamente proibito), nuove personalità dell'arte potranno creare liberamente.

Un vero e proprio pericolo, più pertinente all'esistenza di questo Festival, potrebbe essere la sua internazionalizzazione. A causa del

boicottaggio internazionale e dell'isolazionismo, il Festival delle Arti Sudafricane è stato sinora un festival nazionale (con aperture semmai a compagnie e artisti dell'Africa meridionale): in ciò esempio rarissimo nel panorama mondiale dei grandi festival. Già quest'anno le aperture "africane" e gli adattamenti erano più numerosi che nel passato. L'internazionalizzazione del Festival porterebbe certo ad una maggiore comunicazione culturale fra Sud Africa e resto del mondo. Eppure, assistendo al Festival, mi sono reso conto di quanto importante possa essere un festival nazionale, quale banco di prova estremamente rivelatore per una realtà magari anche limitata (come oramai è sempre una realtà nazionale). Non sarebbe un'occasione stupenda (sì, limitata... eppure...) assistere a un Festival delle Arti Italiano o Francese o Greco? Perché mai l'internazionalismo è un inesistente globalismo han fatto sparire di scena le rassegne nazionali? A Grahamstown mancava forse lo spettro generale delle arti contemporanee, ma ogni forma d'arte interloquiva con l'altra: sarebbe impensabile pretendere questo da una rassegna internazionale. Forse su questo varrebbe la pena riflettere...

Armando Pajalich

### Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*

Andato in scena, per la regia dell'autore, dal 10 al 16 Febbraio 1997 al Teatro Agorà (Roma), *The Dragonfly of Chicoutimi* aveva debuttato a Montréal, al Festival des Théâtres d'Amérique, nel maggio del 1995. Da testo letterario scritto da Larry Tremblay, il pezzo diventa, sulla scena, monologo drammatico dell'attore Jean-Louis Millette.

Come suggerisce il titolo — in bilico tra l'inglese del sostantivo e l'amerindio (pronunciato alla francese) della specificazione — Gaston Talbot è "incastrato" tra le due lingue del Canada, ma anche entro l'ambiente multiculturale del Paese, come se la sua emarginazione fosse una differenza *within* (all'interno di se stesso) piuttosto che una differenza *between* (tra sé e l'altro). In questo senso, perciò, il dramma è anche un monologo sull'identità dell'attore, sempre se stesso eppure sempre altro, in possesso delle proprie parole e recitatore di parole estranee, padrone del proprio corpo e incarnato in un corpo alieno.

Al pari del suo autore (che per la prima volta scrive in inglese), il personaggio in scena è un quebecchese francofono. Dopo la morte violenta dell'amico, cui forse non è estraneo, Talbot, per la durata di quarant'anni, sprofonda nell'afasia. Parallelamente avviene il dramma dell'attore, che viene sublimato nel silenzio; un silenzio che non è, però, mutismo, ma parola articolata che affiora alle labbra dal corpo in cui è rimasta sepolta nell'ante-dramma (la figura non snella di Millette accentua le caratteristiche carnali del linguaggio). Nel corso di un sogno, la parola, ancora infantile, emerge da quella massa biologica ingombrante, allacciata alla parola della madre, intrecciata nella lingua della madre, frammento di lingua madre. Così Talbot riacquista, scavandola dalla memoria, la radice della cultura decentrata di appartenenza, paradossalmente mutuandone la sintassi, gli accenti e i ritmi da quella dominante.

"La sua parola come maschera linguistica rifà il percorso di una memoria vacillante, di un paesaggio confuso", suggerisce l'autore. Se, come sosteneva Gertrude Stein, che ne racchiudeva l'essenza nell'espressione *a play is a landscape*, il teatro è animazione di un quadro immobile attraverso la visione, il monologo drammatico è voce (o insieme di voci) attraverso l'ascolto: nel caso di *The Dragonfly of Chicoutimi*, solo l'interazione tra attore e pubblico può attivare in modo variato (a causa della sua contestualizzazione) le frequenze, le modulazioni, i ritmi e i registri di questo complesso e colorito risveglio

## Rappresentazioni

dall'incubo.

Forse il trionfo del dramma è proprio lì: nel suo continuo auto-costruirsi per un sempre diverso, molteplice pubblico che, a sua volta, riversa il tessuto linguistico nel proprio idioma, sfiorando il tradimento del testo, o, se si vuole, l'errore — così come succede con la parola "Chicoutimi", che agisce in perenne attraversamento delle proprie etimologie: "it means", sostiene Tremblay, "up to where the water is deep", "up to where the water is shallow", "up to where the ships can go", "where the city stops or starts". Una parola che denota un luogo; ma il luogo, come l'identità, non è mai lo stesso.

Maria Anita Stefanelli

**Spectacles du Québec en Italie, 1996**  
par Daniela Renosto, agente culturelle du Québec en Italie

*Le Cognate* de Michel Tremblay  
Continuation de la tournée italienne, dont Rome en mars 1996

*A casa con Claude* de René-Daniel Dubois  
Teatro Stabile de Gênes (printemps 1996)

Ligue Nationale d'Improvisation théâtrale (LNI),  
Elba festival, Isola d'Elba (juillet 1996)

*Elseneur* de et avec Robert Lepage  
Teatro Biondo, Palerme (10 au 13 octobre 1996),  
Udine (novembre 1996)

Danse-Théâtre:

*Déséquilibre: Le Défi* de DynamO théâtre  
Teatro Litta de Milan (28-29-30 mai 1996)

Téléthéâtre:

*Le Dortoir* de Carbone 14, réalisateur: Francois Girard  
XI Turin International Gay and Lesbian Film Festival (avril 1996)

*Marcel poursuivi par les chiens* de Michel Tremblay  
Premio Riccione TTVV, Riccione (mai 1996)

Conférences-stages:

Conférence du dramaturge québécois Larry Tremblay:  
Séminaire "Masques du théâtre canadien",  
AIEC, Rome (mai 1996)  
Accademia Nazionale d'Arte Drammatica  
"Silvio d'Amico", Rome (mai 1996)

Stage-séminaire du dramaturge René Gingras,  
de l'Ecole Nationale de théâtre  
"Prima del Teatro", San Miniato (juillet 1996)

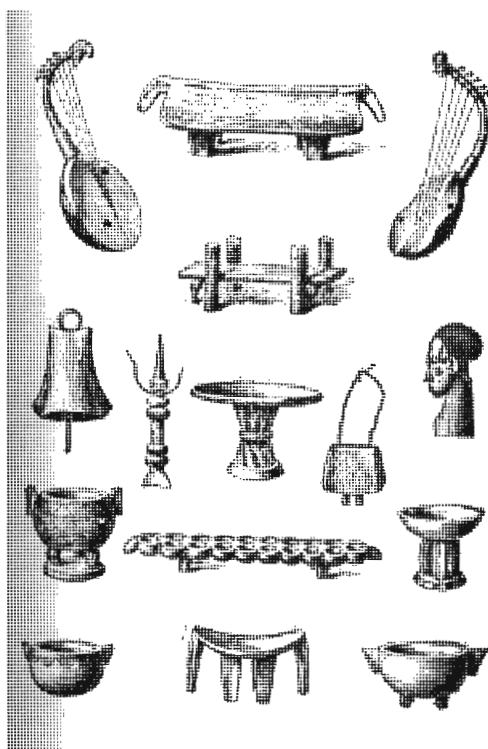
Résidence du dramaturge anglophone Michael MacKenzie  
Centre International d'écriture dramatique La Loggia, Montefridolfi-Fi (novembre 1996)

Publications:

"Le rêve québécois. Théâtre et société au Québec contemporain" Prof. Venanzio Amoroso,  
Université de Gênes Editions "Biblioteca di Lettentum"







## Miscellanea

*writing for the theatre?*

WALCOTT: In fact the problem is that I have a lot of stuff that I have to rewrite or just to work on, including a lot of plays that have not been produced by the company I founded in Trinidad, but that have been staged in other places.

There was a time when I was writing for the company and we would do the play, then it would be picked up and done somewhere else, either in England or in America.

Besides, I've done some other plays that have not been produced at home yet. *The Odyssey* was done in London, but they only had a reading of it in Trinidad. Also *Steel*, the play about steel-bands, has not been produced at home.

*I.: In the whole of your career in the theatre, which spans more than forty years, most of your plays have been premiered by the Trinidad Theatre Workshop, which you founded in the late 1950's, or by other important Caribbean companies closely related to you and your work.*

WALCOTT: But the reason for that is a matter of money and support. The problem is that we have our theatre company but we didn't get any economic backing.

Trinidad's current government is slightly better than the one before, but we still have no support. But, at least, what we obtained after all of these years, is a building -that is a kind of run-down- but we have a place to be.

The previous government were going to throw us out of the building, but what happened instead, is that they were thrown out by the public.

So the answer to your question is that I do work. I'm working now on a play with Paul Simon which we will start to rehearse in New York in a few months.

*I.: Could you tell us something more about the actual situation of the Trinidad Theatre Workshop, whose actors you once described as "a company so intimate that they have become limbs, extensions of [my] sensibility"*

WALCOTT: That acting company is a terrific company. It really is a good company. I am boasting about this. I don't boast about anything else but I do about this because they are excellent actors.

Sometimes foreign actors and directors have come down to the Caribbean, from England, from Stratford, from the Arena Stage in Washington. When they work with the Company, they're just blown away by the talent that is there, and by the lack of pomposity and vanity. It is a real thing.

The tough thing is that there is no money to make things happen. In Italy it could be the

same thing: it could be tough, but you could become a "film star" eventually you could become a television star or whatever, you know there is not such an outlet in the Caribbean.

So what is tragic about us is that I'm watching the young people come out, tremendously talented and I wonder how they're going to survive. We just long for enough money to keep the company going, that is to say to pay them because we already know that we are not going to get the support that one should have.

That company should be the National Theatre of Trinidad and Tobago, but there's no support there, so now the young actors are in the same situation which we were in, some thirty years ago. But they still say "I don't care how tough it is: that's what I'm going to do" which is amazing.

The TTW includes people from a dance company that was also part of the acting company. So our actors would dance as well as sing or play instruments, and we had a situation in which one could write plays for such actors, that's a hell of a thing.

So in terms of working, for the Company I founded now all directions are in trying to get enough money for them to function but I don't know who is going to fund us, to patronise "negligence"!

*I.: I was much impressed by The Odyssey, which was commissioned and performed by the RSC (Royal Shakespeare Company). In fact I was wondering since I had read about your actors and the peculiar abilities they had to have in such a demanding play- what was your experience of working with an English Company?*

WALCOTT: That happened before with *The Joker of Seville*<sup>1</sup>, which was also commissioned by the RSC, but it was only performed by the TTW, because when I wrote the play they had problems with funding, and they never performed it. But in the end, it became a Caribbean play, which was not my intention, it was all out of my hands.

I would like to make clear a point: when I talk about the Trinidad Theatre Company I am not talking about a Black company, I am talking about a company that has white and Indian and Chinese actors, so I am not just talking about black acting because most of the time people think of it that way.

The reason I focus on this is because people might say that "Oh yeah, black people can dance and sing" which is true, but of all West Indians: they share the same sense of rhythm and performance.

The difference though is that an English company approaches a play more in terms of language and character. The performance of

### Caribana Milano

An international conference on Caribbean literature, "Caribana Milano", starring among others Wilson Harris, George Lamming, Derek Walcott, Olive Senior, James Berry, David Dabydeen, Mayra Montero, and Alecia McKenzie, and with the participation of outstanding scholars from Italy, France, Germany, U.K., U.S.A., and Switzerland took place at the State University of Milano (Italy), May 21-22, 1996.

The event was organized by Professor Luigi Sampietro, a leading figure in the field of American and Caribbean Studies, and the founder of *Caribana*, a yearly journal in French, English, and Spanish, entirely devoted to comparative studies in the field of Caribbean literature. An exhibition of portraits of Caribbean authors by the Italian painter Guido Villa was on display during the conference.

The conference was covered by the national press with full-page articles and roused interest in the general public. Several publishers made arrangements with the authors who were present for the translation of their works into Italian.

Derek Walcott, Nobel Prize for Literature 1992, agreed to give the following interview during the Milano International Conference.

**"The dedication that young people have to the arts": Conversation with Derek Walcott on the theatre. Isadora Angelini, Milan, 21 May 1996.**

This informal interview was held during the first day of the international conference on Caribbean literatures organized by the University of Milan and *Caribana*. Derek Walcott was particularly pleased to meet me and other young students when he learnt of my keen interest in theatre, and of their interest in writing. This is a shortened adaptation from the recording of the discussion.

ISADORA: *I am particularly interested in you as a man of theatre. I've studied your dramatic productions and it is evident that your experience in staging plays influences your writing style.*

*Since The Odyssey was your last published production-about five years ago-are you still*



## Miscellanea

the Royal Shakespeare Company was extraordinary and the production was very good.

But what I would ideally like to do -and we might still do- is to set *The Odissey* on the beach in the Caribbean. I imagine the company on the beach, so that when you have Odysseus' house attacked by a hundred suitors - you don't get a hundred but you get at least thirty guys travelling across the sand splashing in the water... that would be an ideal thing to do.

I'm mentioning this because there's a kind of theatre I think that still has to come which is that kind of physical theatre. One of its attributes would be the drumming. So if you have the charge of the suitors done by, say, twenty good skin-drummers, which is a hell of noise, with all the actors screaming and running...

*I.: Your experience in the theatre then moves in the direction of a search for the roots of a different kind of performance?*

WALCOTT: The theatre has come to the point where everybody sits in a black box, the lights are turned off, and everybody pretends that they're somewhere else.

That happened late in the theatre history, this idea of the box that you go into. If we think about Oriental theatre or what we might think was primal theatre, if you had that in mind, you would laugh at the idea of spending -let us say- three hundred thousand dollars in building a house inside a house that is not real.

In contemporary theatre buildings, they have the lights and every other technical device, so the stage will look great. Therefore, it seems that the only way with the theatre is to imitate that kind of "proscenium presentation" details and for a long time the concept of staging has gone in that direction, in countries which can afford that kind of production.

But when the theatre began it was reduced to what the actor is: it was the body and the voice. That's all that there is really, what it has always been and always will be.

The greatest performance I have ever seen in theatre, anywhere, was by a very small Japanese woman doing *Medea* in a Japanese company. This actress came out onto the stage, where three pillows were on the ground. When she came out and she looked at the three pillows which were the dead children that she had killed, she let out a sound that I have never heard anywhere from anybody: it was not male nor female, it was like something that an animal would make for a long time.

Then she looked at the pillows and -here I reach my point- when you looked at the pillows you didn't see dead children, you saw pillows. But what she made you see was another "if": if those pillows were children?

This is what you would see.

Do you understand the difficulty of that? And there was nothing, it was in broad daylight, a lot of people were watching her, she just came out as a demonstration of Japanese theatre. That kind of performance just makes everything else mere apparel.

I'd rather pay a hundred forty-five dollars to see that moment than to spend any amount of money to see a Broadway production in which, not for one second, would I have any sense of fulfillment.

*I.: It seems that the situation in rich countries tends towards smothering creative situations because of the star-system and of the economic business. But there are some directors and performers who are working from an independent position.*

WALCOTT: Many actors and directors, like Peter Brook, want to reduce the theatre back to its minimal necessities so that the actor can really become the artist that he or she visibly is.

In the greatest periods of theatre it was the actor who provided the scenery by describing it.

One of the things I think I was lucky in is to be born in a poor country in which you couldn't afford to reproduce. What happens if you reproduce reality is that dialogue diminishes. Let's imagine this luxury hall were a set, for example, and I was talking to you: I would come into here and I couldn't start talking poetry because that would be a contradiction of the set. So I'd have to say to you "How are you?"

And the reason I'm saying "how are you" is because all of this cost two hundred dollars and I'm economizing on my dialogue because the money has been spent on the set. That's what realism does.

But if you don't have anything you can describe the set. You can say: "She was sitting on there, there was a lot of glass, the reflection..." and you see more in your imagination. You'll always see more in the imagination than you do in what is real.

In the Broadway production of *Sunset Boulevard* when you look at the set you feel astonished: the opening shot is of a man drowned in a swimming pool. And you wonder how did they do that. Then, in fifteen minutes, you understand how and the set is dead.

The reason I'm going on is because I would rather have the "poor theatre" any day than the theatre that is rather rich and provides everything for the audience. The other thing is that the audience doesn't want to think. It paid for the entertainment. And this is the condition of theatre in a lot of places, where they basically

compete with the movies and then they obviously lose.

*I.: You are once again mentioning Jerzy Grotowski, whose work has laid the basis for my generation's theoretical and practical approach to theatre. Paradoxically, I personally live in a "rich" country, but the journey I have to travel, makes me and my companions like "outsiders" who are searching for their way of expression out of the standardized view, but who also need to survive out of their skill -if it ever comes out that they have any!*

WALCOTT: You see, it is about the "generation" thing, right? The idiots were older than you and think that the world has gone the same way all the time. It has to be the same thing: that's what they know, that's how they were brought up. If you don't do it like them, you're going to be different, mainly because you're young and maybe you would like to change what they think you should do.

I think for instance that this is related to the whole idea of a provincial kind of theatre, which is based on an idiosyncrasy of a particular kind, just like: "they're Italian, they're going to sing a lot of opera and they're very fashionable. They're Caribbean, they're gonna dance a lot".

The reality is that the only experience that you could make individually is going to these places as an actress. Because you could be here in Italy and, as much as you might fight the idea, even in these places the unconventional becomes the conventional, the "avant-garde" becomes a standardized thing. Therefore, whatever is new becomes wherever a standard, very rapidly, because the critics say "Oh, it's great!" "It's the best of things, it's new, it's great, OK" then people will say: "Oh it's new, it's great, OK!" and they change it into the same bull-shit, that it was before.

If you decided for instance that you should travel, and if you felt that you would come to Trinidad you would be so welcomed as a young Italian actress coming to that company, you would be happy, you'd be delirious because they would treat you with that exchange of knowing that you're in the same profession.

*I.: Are you still interested in writing and directing for the cinema?*

WALCOTT: In the Caribbean, the other good thing that is beginning to happen is that there will be more films. The theatre is expensive for us in a way, as we would never make money in terms of production because we cannot afford to pay the actors.

I'm doing a film of *Omeros* and I'm going to do a film of *Ti-Jean and his brothers*.

Nowadays the concept of cinema is so much related to the idea of speed.

## Miscellanea

That's why when I came out of *Il Postino*, I thought: "Jesus Christ, so that is what a movie is like!" Because I had not seen a film of that pace for years, and that is what film is about. I had forgotten what it meant to shoot with that kind of leisure. As it happened in the peak of Italian cinema, with Rossellini and Antonioni taking their time.

*I: You wrote that you were much influenced by the Japanese tradition particularly through films. I think that this influence is especially evident in the structure of your earlier published plays.*

WALCOTT: Yes that could be. I was really impressed by Kabuki theatre and Japanese cinema. When I was living in New York and saw Japanese films, I was very attracted by Kurosawa's movies. *The Seven Samurai* lasts seven hours and it was cut in the States.

To return to movies, here we see a conceptual difference in filming.

Think of Antonioni taking a stand: if there's Monica Vitti walking down the street, she has to physically walk down the street. So, conceptually, to cut Monica Vitti leaving a door and going to the end of the street is impossible. I don't think that the Americans actually cut Antonioni, but they were certainly irritated by that length of time. European cinema would take time to make the point, for people actually walking. An American would go "what the fuck is going on, is this a movie about walking"?

The theory about films in the States is that the audience's attention in a scene cannot go beyond three minutes, so you'll say to every American, no matter how intelligent, that your time, the expanse of concentration in your head is not longer than three minutes-I don't know what would happen if you went to a three-and-a-half-hour scene: you'd have a nervous breakdown and turn into a serial killer!

But basically that is the rhythm of cutting and now films are cut more and more with shorter scenes, they have to be fast, they have to go quickly. What happens of course is that it affects everything: it affects the rhythm of a performance, it affects writing.

*I: I would like to finish by asking your opinion about the future of the cultural situation in the Caribbean.*

I hope you'll understand the depth of the effort it takes to continue for these young people. They want to be actors in a place that offers no possibilities. We don't know what the future is for them, there's no real future.

And my argument is: you can make the future.

The faith of the Caribbean is that it imitates,

and for all these poor countries there is another way to do things than imitation. You cannot think and say: before we do a theatre, we have to do a hospital. No! People will fucking die anyway.

To keep the theatre alive is more important than a hospital, ultimately. I'm not saying you shouldn't have a hospital, but you can't say "It's either a hospital or a theatre", and "It's either a library or a road."

People should realize that we are going to die somehow, what is not going to die is that art is recreated.

If the communities had thought that, this thinking would have happened, but the politicians take the same pattern as the big countries.

For instance we have two skyscrapers in Trinidad, which are totally stupid against the skylight of the Caribbean. So Trinidad has started looking like Miami!

I don't know whether a change could happen because people say the same thing all over the world, and my argument is that the fact that it has happened all over the world doesn't bloody mean that it can happen because there's another generation of people coming up: so every generation is doomed to the same stupidity? I don't care whether it is Italy, or France or.. if the thinking is like that.

If you didn't want to be a writer and if you didn't want to be an actress, you would have to do what they say, which is it's stupid to be a writer and it's stupid to be an actress! So you don't get anywhere.... until you don't get published? It's absolutely stupid to be an actress, what is the point of being an actress? What's the point of writing, what's the point?

Whether art is necessary at all is the question, and that is a profound question, and really what people are asking and their answer is... well, we know the answer.

But you can get cultures that get to the point. If you look at Roman art, Roman sculpture was nothing compared to Greek sculpture: something happened to Rome, in terms of wealth, bringing banality to Roman art. It was representative to the point that it was banal.

And this is the American attitude to culture: with the economic welfare you can build the villas, you can build the statues. It's only one statue after the other and they will all look alike.

This is opposed to another kind of culture maybe more energetic. And the energetic part of it does not come from a standardized view.

I refer to your personal effort when you wanted to go into your little theatre group, you didn't want to go there and pretend that you were some Hollywood starlet, and that's not why you're doing it, so you can get a contract. And yet, the day it happens, you'd have to

examine yourself. It has happened to a lot of actresses. Some of them just survive, well not all, maybe not in Italy, but certainly in other countries, you know the seduction of doing that, is that in England, or America, because the money is so much. It's the kind of the same problem.

I don't like to give advice, but when I meet dedicated young people, it's just saying the same thing: "you have to do it when you feel you were called to it".

Are you going to be an actress?

I guess what you're thinking is to try and get a good job at the bank, isn't it?!

<sup>1</sup> *The Joker of Seville*, Walcott's personal adaptation of Tirso De Molina's *El Burlador de Sevilla*, was commissioned to him by the RSC in 1977, but it had never been produced by them, due to problems of budgeting. *The Joker* actually became one of the TTW's greatest successes in the Caribbean.

<sup>2</sup> I am referring here to "What the Twilight says": Walcott's inspired essay on the theatre, which was published in 1967 as a preface to the first published edition of his plays.

### DEREK WALCOTT'S PUBLISHED PLAYS

*Henri Cristophe: A Chronicle in Seven Scenes*, Bridgetown, Barbados, Advocate Company, 1950.

*Robin and Andrea*, (extract), *BIM*, 4:13, Dec. 1950.

*Tone*, Extra-Mural Department, University of the West Indies, 1957 (Caribbean Plays, 8).

*Drums and Colours: an Epic Drama*. Commissioned for the opening of the First Federal Parliament of the West Indies, April 23, 1958. *Caribbean Quarterly*, Special Issue, 7:1-2, March-June 1961, pp. 1-104.

*Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970. [Including: *The Sea at Dauphin* (1954) *Malcochon (The Six in the Rain)* (1955) *Ti-Jean and his Brothers* (1958) *Dream on Monkey Mountain* (1967) and the essay "What the Twilight says"]

*Remembrance and Pantomime*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978.

*Three Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986. [Including: *Beef, no chicken!* (1981) *The Last Carnival* (1982) *A Branch of the Blue Nile* (1983)]

*The Joker of Seville and O, Babylon!*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980.

*The Odyssey: a stage version*, London, Faber and Faber, 1993.



## Miscellanea

### Margaret Hollingsworth on Canadian Theatre. Giulio Marra

Margaret Hollingsworth came to Venice in June 1996. It was a pleasure talking to her about Canadian theatre and about Canadian theatre writing, an activity she pursues with the absolute conviction that theatre has had, and has, a critical and stimulating function in Canadian society. She therefore belongs to that group of talented writers who pursue ideas and try to translate them into dramatic form. This is at the base of her experimentalism and of her dialectical relationship with directors. We started our conversation talking about the situation of the theatre in that wide and varied country that Canada is...

H- Canada, being the country that it is, is very spread out, very regional, so it is difficult to talk about Canada as a whole because in every region it is different. But, in general, we can say that the great flourishing of Canadian theatre was in the late 60's, about 1967 when Canada discovered its sense of pride, there was a sense that it was no longer a colony, that it was moving forward, and there was a real excitement about Canadian nationalism. As a result because this was a strong period of political agitation, not only in English Canada but also in French Canada, we had all sorts of interesting things happening... it came into its own as it always does in times of political agitation, unrest, crisis....

M- This was of course the time in which new directions in Canadian theatre took form, several experimental theatres sprang up, and certain types of drama, historical and documentary drama, for example, began to be produced...

H- Yes, certainly, in that period you will find community type plays, plays that reflect the community, the first time Canada was a politic self on the stage, before that it had been very largely dominated by the British stage, there had been many British directors who had started theatres, including somebody like Tyrone Guthrie who had in fact started the Stratford and we had the Shaw Festival, there was a strong British tradition... the feeling was 'out, out with the British', absolutely. They tried to bring in John Dexter, who is a very famous British Shakespearean and Director, to Stratford and there was a big debate where John Giuliani who is a Canadian Director challenged him to a duel and threw out his gauntlet... so there was lots, lots of excitement around, suddenly Canadians started their own theatres, wanted to write plays that reflected the country they lived in...

Certainly, there was the docu-drama, which

is where Canada has been strongest. It reflects the place, but also I think there was a lot of emphasis on finding a new form and finding new structures, which did not reflect the old... which they saw as, in fact even the British... the kitchen sink, or the drawing room comedies that Britain was exporting. They wanted something different and we had interesting experimental writing happening with people like Alianak, Ken Gass who started the Factory Theatre, these theatres are still operating in Toronto... all sorts of people, Laurence Russel, who now teaches with me, he was very experimental, he was working at Factory Theatre, he does not write any more, he became very disenchanted. George Walker started there and he has become a well known writer. They all were looking for their own forms...

M- What about the '90's, do you feel the same excitement, do you feel theatre has still so much of a real life in it, the same desire to challenge everything?

H- The situation has gradually changed. There is certainly a decline, because in the 90's we've become more a-political... I think the 80's were the time when we really levelled out, the 90's we are finding ourselves again and it will be something different I think, but in the 90's we are very much governed by finances...

M- Does governmental cultural policy condition theatre?

H- It does since theatre is very rarely self-supporting. The finances that are available have to come through the government and if that declines and dwindles so it definitely reflects on what the theatre can do. Now, for instance, Factory Theatre, which was one of the first, this year probably they'll have to close, they have no money, and this is a tragedy, because it is a wonderful theatre with a marvellous history behind it, but the money isn't there.... the Canada Council provides funding and then the Provincial governments provides on a different level... Now, it does depend on which political party is in power in the Province. For instance Ontario, which is the theatre centre, used to have a left-wing government which was more liberal towards the arts, also the liberals would give money, but now they have just elected a right-wing government and it goes chop chop chop... and the arts are the first to go, there is no interest they were telling me in Toronto, but before there was an interest, it is the same with films too, it is a pity since they are slicing the budget to films which must come from government too...



## Miscellanea

M- Still, there are initiatives and writers which keep Canadian theatre alive...

H- It is very difficult... I think the main name is Robert Lepage, no question, because he has become internationally acclaimed and he is deservedly acclaimed. He is a wonderful imagination, he is a writer, director, producer, he does everything, and there is no question that there is a new awakening around him, around what he does. One of his plays was done in Vancouver last year and you couldn't get a seat, and it is almost impossible to find a theatre now where you cannot get a seat, there are always seats... He has his own theatre in Québec City, but he works everywhere, he is one of the French Canadian writers and directors who are interested in English Canada and he writes in English and in French, he works a lot with English artists... there is a division between the English and the French... There is a real difference in the focus. In French Canada theatre tends to be much more oriented towards the way it is produced, it is much more visual and much more a director's theatre. In English Canada it tends to be more textual, one has got to acknowledge this, in fact there has been quite a cross-over, we must try to learn from each other, the staging of French Canadian plays tends to be much more visual, much more imaginative and with less content...

M- What about the contribution of the different ethnic groups that now begin to come into their own and start expressing their feelings? Do you think that in this sense George Ryga began a trend with *The Ecstasy of Rita Joe*?

H- The most interesting theatre at the moment I think is the Native Theatre, native Indian theatre, suddenly it's been seen on the English stages rather than just ... they have a very strong theatre in Toronto, but their plays are been produced elsewhere now and they are very interesting, quite different...

I don't think George Ryga began a trend because he was not a native, he was actually Ukrainian, and in a sense there is a revolt against this because now you must speak from your own heart and your own voice and the native Indians don't want their stories told by anybody else, so *Rita Joe* while it is studied it is never performed now, it is politically incorrect...

M- Where would you situate your own theatre? We, as readers, have come to know your work thanks to such anthologies as *Wild Acts* and the reprinting of *In Confidence*, *Ever Loving* and *War Babies*...

H- I don't think I belong anywhere, actually, I have a British sensibility because that is where I was born and so I am fighting because of that... I have a sort of British irony, I have a lot of irony which isn't easily understood in Canada, I think that that is what characterises what I do and also I'm very language-oriented, the plays are based on language, very much full of words...

M- How do you start, from an image, a real situation, a feeling, an idea, at what stage of mental elaboration do you conceive the possibility of writing a play?

H- I was talking to a friend in Toronto, she's a sculptor and I read her a story and she said, you work very much as I do and she told me how she worked and it is true. I start usually with an image and I build on it layer on layer on layer on layer till I see something emerge and then I take it away and I reshape it or rethink it based on that, so it is a kind of... it is almost a visual way of working ... Yes, it is almost synaesthetic I think. I am not aware of anything of that happening, but in a way you are working at different levels with everything, the aural, the visual, the spatial, I don't think one concentrates on anyone in particular.

M- You can see in the end words taking shape...

H- You can see that, the difficult thing is of course to get those words on paper so that other people can see it, and I think where perhaps I keep failing, I keep thinking that people see as I do, and that I don't need to put all that other stuff in I just described to you. I didn't write very much of that in the text because I thought it would be obvious, but it isn't.

M- What kind of stories do you prefer?

H- It is not so much stories, it is character, I choose character rather than plot, it isn't plot, it isn't narrative, I don't have usually a star role, my characters a Chekopian, all characters are equally important, and also I tend to fracture and fragment, I don't have a general main theme and everything becomes a kind of tapestry.

The thing that interests me most is the immigrant experience in Canada and, yes, I use women quite a bit, because I feel women are also immigrants in a men's society and so you can make all sorts of metaphors using women and using immigrant women which I have a great deal in my work, I have a lot of Italians... It is rare that I have a play in which everyone has a totally Canadian background,

it's a kind of search for home, home being a metaphor of the place where you belong, where spiritually you feel inspired, I think...

M- A common theme in Canadian Literature...

H- It's a given in Canada, it is a difficult environment, physical environment, to feel at home in. I think only perhaps the natives can feel at home in this... anyone who came after the 18th century must feel a little dislocated in that environment and we built cities but even the cities are not like cities anywhere else, holes for water and trees, again, we don't crowd together, we space our cities out, you know...

M- A physical and a spiritual quest...

H- I don't think you can separate the two, it is a very unstable society, you rarely find people who are born in the place where they are. They do move a lot, it of course has to do with work and business but it is more than that, nobody stays put. In Canada everybody moves, everybody is always in flux, it is the society where things are always torn down, it is too late to save many of our old buildings. They've gone in Canada, new things grow.

M- Does this influence theatrical form? how do European stages compare with Canadian ones?

H- I can only compare them with the States and with England. They are building new theatres, but these new theatres are for American musicals, they are importing them and this is going to change the whole audience.

I think that one of our problems, for me at least, in Canada is that our audience is not enough sophisticated and it is very hard to do anything... I think I am a fairly sophisticated thinker, it is hard for me to find an audience and many other writers feel like this and at the same time also our actors... we do not have a long history of training actors. This is very interesting, there are two schools of training for actors, one is the English school which is from the head and you analyse and think, the other which is American which is from the emotions and the spirit, and you can find on Canadian stages even in one play actors coming from the English school and the American school... and what we need is a strong Director to stop this, who somehow could bring it together and that's what we don't have at the moment, I think you need a long history of theatre to have this...

My plays need actors from the English school and a Director who understands it. My plays are very technically structured... it is like modern music almost, if you look care-



## Miscellanea

fully they go change, change, change. Within a speech there can be ten changes, quick emotional changes, very difficult for an actor. You have to be able to play your instrument very accurately to do this. Directors tend to be caught up in the aspect of meaning but what I really like is for them to be able not to think about that, to think about form and structure, get beyond the meaning...

M- What kind of global significance are you pursuing? After all your plays are built on meaning...

H- I want both. I want the audience to listen, but I want them to take away a kind of resonance, something that is beyond what they hear... here is an example, this is a play that was done two weeks ago in Toronto, I was there and it was very bad... It is two monologues for two women, the first act is one woman the second act is the other woman, and while one woman speaks the other woman is on-stage and we watch her, but the Director did not find anything for her to do. What I want is for her to be more important than the one who is speaking. I would like us to watch her visually tell her story, what in fact she'd be doing is dressing herself and making up .. two women and they both have stories, strong stories to tell which could take the total focus. One woman tells her story which is a story of incest, the other woman is dressing herself and putting on make-up, first she puts on a face mask and then she takes off the mask so that we watch her putting on and putting off all the apparel of being female if you like and if I was directing it, I would have her end up almost grotesque. Now I would like this woman who's telling the story not moving. Her story which is about her Italian husband and her daughter who is about to marry in Italy but it is really about what has happened with her English father, and how it has reflected on her and on her daughter and everything else. So we listen to that story and watch and then the two women turn around and we hear the other story which is linked to the first since - both have been married for thirty years - it is about marriage. Both women are in their kitchens and one is ironing and I would like to see her build the figure of a man huge with the clothes she's ironing so that we watch that happening as we hear the other woman sitting and telling her story. This is what I mean, this is the other dimension that usually I don't get. What they did was to make it realistic, they had two women tell their stories, it undercuts the whole dramatic meaning...

M- It takes an effort of the imagination on

the part of the Director to visually construct an image counterpoising the realism the story ...

H- Exactly, that's what I am looking for... It could happen in French Canada more than in English Canada. In English Canada meaning is always the first and most important thing, meaning, meaning, meaning, it's the influence of the USA... The plays therefore tend to lack density. Here one can detect the influence of television. The audience come to the theatre and they don't understand it, they want a story they want it told clearly, they want to go away feeling that they've seen something and that they've understood what they've seen.

M- Would you finally like to synthesise your idea of what theatre is which you envision, if I am not wrong, as a place where the individual and the community come together?

H- We have a Canadian composer - he was the originator of soundscapes - and I heard him speaking recently and I thought this is exactly apt for theatre. He said he had just come back from Germany and he gave an example of what he used to do with people. He got everybody in the room to lie down and tried to find a common note for them. Suddenly the whole room was resonating with this one common note. He said he could do the same thing in North America, but the note in North America is different, I think he said in Germany it is B flat and in North America something like G sharp. I think that a play is a good play when the audience goes out with the same note. It's a very abstract thing. It is very difficult for a Canadian audience to find that note but if you can find it somehow it that is what theatre should be and that is what a good production does. It's something very abstract that you take away, a life force, almost, the sense that it is common that it is shared. Theatre requires a group to respond to it and a group to make it too.



## Miscellanea

**“Literature, the Universe and Spirituality: a Conversation with Mr. Nobody C.D.Narasimhaiah”. Antonella Riem Natale, Mysore, Karnataka, India, 22 December 1996**

N for Nobody, is the “Autobiography of an English Teacher” and it opens with an epigraph taken from Emily Dickinson:

“I’m Nobody! who are you? Are you Nobody too? [...] How dreary to be Somebody! How public - like a Frog!”.

Certainly Professor C.D. Narasimhaiah is not “Somebody” in the sense of the poem, he obviously is an “English Teacher”, and what a teacher, but he is also much more than that. C.D. Narasimhaiah is a renowned writer and critic in the fields of English, American and Commonwealth literature. He studied at Cambridge, with F. R. Leavis, won the Rockefeller Fellowship at Princeton, was Professor at the Maharaja’s College, taught Post-Colonial Literature at the University of Leeds, and presently, among many other commitments, he looks after the Literary Criterion Centre for English Studies and Indigenous Arts, Dhvanyaloka, Mysore, and is editor of *The Literary Criterion*, a quarterly review on American, Indian Writing in English and Commonwealth Literature, published since 1952. At the end of December he will be giving the opening lecture, entitled “Contours of the Imagination”, at the International Theosophical Conference, in Madras. As patron of the Asian Association for Australian Studies he will be in Trivandrum in January 1997, for the “Australian Conference”. In March 1997 he will speak on Raja Rao at Texas University.

His autobiography is very similar to this conversation: creative, full of humour and self irony, but also filled with a great love for Literature, philosophy and what is generally called the “Humanities”. To better understand the tone of this “conversation” it is undoubtedly necessary to describe its “setting” first.

We are in “DHVANYALOKA”, which is not only a perfect study centre for English and Commonwealth literature, with library facilities that would entice any scholar, with beautiful residences “all modestly furnished for study and relaxation”, and a lush garden where you can walk after the labour of the day, but also the abode of “sound”, Dhvani, or rather of “sounding” as one “continues to hear the reverberations of what one has read, seen or heard in the deep heart’s silence”. These reverberations are still within me.

Imagine us there, on the veranda, on a warm morning, just after reading the newspaper with an interview with the famous Australian writer David Malouf (interesting coincidence! good friend of mine: the “Commonwealth connection”) who was in Bangalore for the India Australia-New Horizons Festival. The sun is coming up through the gum trees, and we are just talking. Each question is only the starting point, or rather the “quantum leaping point” that leads us into the depths of philosophical thought, of literary creation, of human nature, of the East and the West, of religion and spirituality, on Indian gurus, on memories of the past, projects for the future ... C.D.Narasimhaiah is a miracle of anecdotes, memories, quotations, important encounters, simple encounters ... The tendency of his listeners is to feel hypnotised, to let go of the mind and flow with the words, images, scraps of poems, myths - both Eastern and Western - that stream forth from this wonderful man, a true teacher, *Acharya*, a true human being.

Our first topic is integration, how easy it is for a Hindu to take in, to welcome different perspectives, different world views, how even the concept of evil, as we understand it, is not present in this culture. To exemplify this C.D. tells us the first “story”, about the origin of the name Mysore. It derives from MaDi sha sura, a demon, who was killed by the goddess Durga, and thus found his fulfilment and liberation. Actually, in the beginning, when God had asked men and demons how many lives they wanted to live before being reunited with Him, men asked for seven births, the demons, more impatient to rejoin God, asked only for three. As a way of showing this “integrating” power at work, the next project for “Dhvanyaloka” is an anthology of Sanscrit excerpts of criticism, in two volumes, and the second volume, in particular, will show how it is possible to criticize a work of art according to Indian standards, at the same time taking into consideration many other cultural assumptions coming from the West, from Greece, from ancient Rome, from England.

The second “story” is about the way Shankara, the famous poet-philosopher, realised that the world is both “real” and “Maya”, illusion. Once, while talking to a group of people he was charged by a wild horse and ran away. Afterwards people asked him why he had run away if the world is only illusion; both the spiritual and this world are true, he answered. So, Plato made a big mistake, which created great difficulties of understanding between East and West: he placed the Idea in Heaven and said the world was a mere reflection of that Idea, and therefore poets were doubly removed from reality, imi-

tating as they were Nature, which was an imitation of Truth. Then, after Plato, the West had Aristotle, the empiricist. Therefore, in the West one can either be a follower of Plato or of Aristotle. There seems to be little chance of East and West coming together if these philosophical premises are not changed through an acceptance of the multiplicity of truths that make Truth. The West must get rid of the illusory and univocal faith on the scientific approach, science can only go so far to explain Reality, then creativity and Imagination must intervene. Oppenheimer, the atomic physicist, describing his experience of nuclear tests, quotes from the Bhagavad Gita, using Arjuna’s words, in the battlefield, when Krishna shows him His true divine nature: “millions of suns get together to dazzle your eyes”.

Still talking about this quality of non-discrimination we pass to food now, and the story concerns the famous spiritual master Vivekananda who, on the subject of meat-eating, said: “Is God such a nervous fool that the river of His mercy will be damned by a piece of meat?” The answer is no, of course, even if food at “Dhvanyaloka” is mainly special vegetable soups, and wonderful “dosa” (do not ask what it is, go there and try for yourself!). India, C.D. says, is mainly an agricultural country and whenever an animal is killed, and this is especially true of the small country villages, Indians lovingly ask the animal first, as American Indians and Australian Aborigenes used to do too. However, man cannot live without guilt, he must accept it as part of his life and nature and ... go forward. Again Vivekananda, on Buddha, now: “Buddha hypnotised the country by his voice, but did not influence it”; and this is due to the difficulty of his message, comments C.D. And still another quotation from Vivekananda, who also had a great impact in America, when he went there, this time it is on Jesus (one of the many examples of inclusiveness C.D. will give us): “I’ll wash the feet of Jesus with my heart’s blood”.

Talking of the many spiritual movements, also in the West, C.D. shows some signs of suspicion, he dislikes modern “gurus”, a true Guru should not go around preaching for people to go to him, he thinks many are trying to exploit this great thirst for God, even Gandhi looked for a true Guru all his life, without finding one. Vivekananda tested his Guru Ramakrishna by putting some money underneath his seat; unaware of the fact Ramakrishna said: “I feel uncomfortable”. Vivekananda also went to another famous Guru, Hestai, who explained to him some beautiful verses by Wordsworth. Raja Rao also has a Guru,



## Miscellanea

called Ananda Guru (ananda means "bliss"). Americans, on the contrary, are mainly into accumulating wealth, they want to lead comfortable lives, so C.D. distrusts their recent interest in spirituality, he believes it is still another way of making money. This is due to the fact that the Pilgrim Fathers went to America mainly to search for their freedom, and to do well, and in this way they exploited Mother Nature and almost destroyed the original people of that land. Something similar happened with Australian Aborigines, they were certainly more civilised than the whites. C.D. believes that the original inhabitants of India were pushed further and further South until, through the Indonesian archipelago, they reached Australia, so he assumes ancient Indians and Australian Aborigines have the same roots. C.D. loves the simple life led by these peoples, he finds human beings get corrupted by too much "comfort", comfort severs us from our deep contact with ourselves and the land. Patrick White, A.D. Hope, J. Wright are some of the Australian writers C.D. appreciates most, for they succeed most beautifully in describing "the ugliest rock" of Australia, this is Punja Bhumi, the Sacred Earth.

This is why he also loves Bruce Chatwin so much, for his "nomadic" nature, for his great genius in getting in touch with aboriginal lore, with the heart of Motherland Australia; he writes "true" magic realism, preserving himself from vulgarity. Salman Rushdie on the contrary, C.D. feels, is brilliant but not totally pure, he is too "Western". He feels that Chatwin, Hopkins, Blake and Shakespeare are able to create Adbhuda, awe inspiring majesty, within our souls. Something that Wordsworth cannot do, according to C.D. Wordsworth is not a "true" Nature poet, he makes silly mistakes in creating images, he practises a sort of "cultivated" romanticism: clouds are not "lonely". He quotes Hopkins to show what he means: "stars lovely asunder" this line expresses a true love for the natural world, and a true capacity to observe it with care. Hopkins is responding from deep within, from his cultivated sensibility, not from group consciousness. Wordsworth is a liar, he does not really "feel" what he says, Hopkins does. And so does Coleridge. C.D. appreciates his Lectures on Shakespeare, where he analyses four different "classes" of readers. Coleridge's source was evidently the Hebrew tractate Abhoth (v.18) of the Mishnah, but C.D. also finds similarities with his own culture, again he "integrates". The first type is the "sponge", which C.D. assimilates to Sadarana Jana in Sanscrit (once again C.D. is integrating), those who absorb everything without discrimination, "and return it nearly in the same state,

only a little dirtied", the "ordinary" reader. Then C.D. talks of the learned man, or Pundita, who has no imagination; learning must pass through Imagination, otherwise it is like storing dead wood in a lumber room. Then there is the devotee, or Bhakta, who falls in love with a work of art and again, even if for different reasons, does not use discrimination. Then the true teacher, Acharya, who practices what he teaches: watch the master craftsman and learn from him! He is the Mogul diamond, very rare and valuable, "who profits by what he reads, and enables others to profit by it also". he enjoys great works with his full being, but also knows how to communicate this "joy" to others. Criticism must be a dialogue between hearts, Hrdaya Samvada, of poet and reader, and the greater the involvement, the closer we get to total absorption, bordering on mystic stillness, when you feel Rasananda, the nectar of bliss, flowing within you; this is why Keats considers unheard melodies sweeter, in "Ode on a Grecian Urn", because Imagination puts you in touch with the deepest essence of yourself, of the universe, of God. So, C.D. advises, never trust cultural patterns, but follow your sensitivity, intuition and individual response: this is the gift of the true critic.

I would like to conclude this "report" of a conversation by quoting from an article by C.D. on R.F. Leavis I had the privilege to read before publication, for the words C.D. uses to comment on Leavis are perfect for him too:

"These were sparks which flew out of the smithy of his fertile brain at odd places which I have tried to connect".

**Antonine Mailet à Venise.** Propos recueillis par **Anne de Vaucher Gravili**, le 2 novembre 1996

- Antonine Mailet, vous êtes à Venise, dans un pays de lagune et d'eau, des éléments que vous connaissez bien et qui toutefois sont différents de votre Acadie natale. Avez-vous aimé le paysage de Burano?

- J'ai été séduite hier par Burano, et par Venise en général, mais tout le monde est séduit par Venise, avant même d'y venir. Mais Burano c'est différent. J'ai trouvé là le village idéal de pêcheurs, comme on en rêve [...] Burano a quelque chose d'incroyablement littéraire: je marchais dans ces rues et je m'imaginai vivre un roman qui raconterait ce village.

- Peut-être écrirez-vous un jour un roman sur les pêcheurs de Burano! il y a sans doute une chaîne qui relie tous ces gens qui vont sur la mer et qui sont marqués physiquement par elle. Mais revenons à Venise où l'on vient en général pour la culture. Pour une femme d'Amérique comme vous, est-ce que la culture vous pèse ou au contraire vous sentez-vous parfaitement à votre aise?

- Je ne vais jamais nulle part pour la culture, mais la culture est ma vie, je ne pourrais pas m'en passer. Ce n'est pas une abstraction: je ne contemple pas la culture, je m'en laisse imprégner.

- Vous la faites vôtre.

- Je la fais mienne, c'est pourquoi elle ne m'écrase pas. Je regarde la façade de Notre Dame de Paris et je vois toute l'histoire d'un peuple qui est le mien, au Moyen Age qui est racontée là, je parle avec ces personnages, je deviens objet de pierre [...] je vis avec eux, je leur serre la main, je ne les examine pas en pensant à l'année où ils ont été construits, au style auquel ils appartiennent, je ne suis pas cultivée dans ce sens-là, pas du tout. Quand il m'arrive d'entendre dans un dîner - généralement en Europe - cinq ou six écrivains qui parlent de littérature et font étalage de leur érudition, j'en ai horreur. La littérature se vit tellement en dedans de soi qu'on ne peut certes pas en parler pendant un repas!

- [...] Venons en à votre voyage en Italie. Vous êtes invitée prochainement à un congrès ayant pour thème L'eau dans la culture canadienne. Réalité et métaphore<sup>1</sup>. Vous êtes née en Acadie, terre de ciel et d'eau, de forêts aussi. Pensez-vous de ce fait que votre "psychisme est hydrant", selon l'expression bachelardienne? Selon vous, le lieu de naissance détermine-t-il à tout jamais

## Miscellanea

### *l'imagination matérielle?*

- Je crois que toute personne sort de l'eau. C'est un lieu commun de dire que nous avons tous été poissons avant d'être singes et hommes. L'eau a baigné la naissance même de l'humanité, dans ce sens-là je m'en sens proche. En plus je vis en Amérique, or l'Amérique est un pays conquis, colonisé par des gens qui avaient le sens de l'eau, qui ont risqué en traversant des mers ténébreuses, c'était la grande aventure maritime de tous ces hommes du XVe et XVIe siècle. Enfin je suis acadienne et l'Acadie est un pays de mer, située au Nouveau Brunswick, en Nouvelle Ecosse, à l'Île du prince Edouard, un peu en Gaspésie, aux Îles de la Madeleine, en plein dans le golfe du Saint Laurent qui donne sur l'océan Atlantique, voilà où sont les Acadiens. [...] Rien qu'à Bouctouche, mon village natal, il y a trois rivières, des rivières assez grandes pour avoir chacune un pont important [...]. Ce sont de vrais fleuves puisqu'ils aboutissent à la mer, mais nous n'avons pas la prétention de les nommer ainsi. [...] Il y a aussi des étangs, des lacs, des anses, des ruisseaux, nos ruisseaux sont si larges qu'en Europe on les appellerait des rivières. Nous avons aussi des *barachois*, un nom nouveau pour vous. Un *barachois*, c'est un petit fjord, c'est la mer qui rentre dans les terres et s'en va vers une source. En Acadie il y a de l'eau partout: je me sens, bien sûr, très maritime!

- *Quand vous écrivez, avez-vous l'impression de trouver des similitudes puisées consciemment ou non dans l'élément aquatique?*

- Les images me viennent instinctivement de la culture acadienne. Ainsi un Acadien ne va pas habiller sa fille pour les noces, il va la *gréer*, comme on *gré* une goélette, il ne va pas laisser partir sa vie, il va *larguer sa vie*. Il dira aussi *amarre ses chaussures*, comme on attache les amarres d'un bateau. Il y avait même un attaché culturel qui était venu en Acadie, on l'a appelé *Monsieur l'Amarré culturel!* Bref, on *amarre les choses* au lieu de les attacher avec des cordes. Il y a d'autres expressions maritimes: *avoir le vent dans les voiles*, c'est aujourd'hui une expression courante, on dit aussi que le matin *quelqu'un s'en va lire la mer*, cela veut dire qu'il va regarder le temps qu'il fait pour annoncer la température. Il y a donc beaucoup d'expressions maritimes que je possède d'instinct.

- *En effet, j'en ai remarqué plusieurs en relisant Pélagie-la-charrette<sup>2</sup>. Vous appartenez à une culture ancienne fondée sur l'oralité mais vous appartenez aussi à un pays jeune du point de vue de la production littéraire.*

### *Quel est selon vous l'avenir de la littérature acadienne au Canada et dans le monde ?*

- Vous venez de le dire, le Canada est un pays jeune, il a donc forcément un avenir [...] C'est une fédération composée de plusieurs peuples: les fondateurs et les immigrés. La France en a plusieurs aussi mais on ne parle pas de différents peuples en France, il y a le peuple français et les autres s'intègrent. Au Canada ce n'est pas exactement cela: le pays a été fondé par les Français et les Anglais, eux-mêmes déjà divisés. A l'intérieur du peuple français, il y avait le peuple acadien et le peuple de la Nouvelle-France, aujourd'hui appelé Québec, avec leurs croyances, leurs coutumes, leurs traditions, leur culture, leur langue. Dans ce sens-là le Canada va survivre, dans la mesure où il va favoriser l'épanouissement de ces peuples. Mais si un jour pour simplifier les choses le Canada décidait de tout unifier, de tout fédérer, de parler une seule langue, il risquerait de ne plus avoir d'avenir parce qu'il renoncerait à sa grande vitalité qui est le sang qui lui vient de ces peuples.

- *Il faut que ces peuples aient le courage et la maturité de prendre la parole ou la plume pour écrire. Je pense aux Juifs, aux Italiens, aux Grecs, à tous les autres [...] Les Italiens de Montréal commencent tout juste à écrire....*

- Justement, le Canada pratique une grande tolérance. En France, en Angleterre, aux Etats-Unis il est plutôt rare que les immigrés écrivent dans leur langue originale, s'ils deviennent citoyens du pays. En France Andrei Mackine<sup>3</sup> écrit en français, Tahar Ben Jelloun aussi [...]. Au Canada on peut écrire dans une autre langue parce que justement il n'y a pas cette centralisation, même de la part des deux peuples fondateurs; il y a deux langues officielles, mais les autres sont acceptées aussi. Je ne dis pas *tolérées*, parce que *tolérées* laisserait entendre une certaine condescendance, on peut donc écrire et publier en italien, il suffit de s'organiser. [...] Personnellement j'ai vu du théâtre en italien, en espagnol à Montréal, c'est du théâtre amateur, mais les immigrés gardent leur langue. C'est même fortement encouragé par les autorités.

- *Croyez-vous que les médias du XXIème siècle - nous y sommes maintenant - vont constituer une menace pour la culture acadienne qui est restée miraculeusement incontaminée jusqu'à aujourd'hui?*

- Je crois que la culture acadienne dépasse de beaucoup son expression. J'entends par là le médium ordinaire d'une culture qui est la langue. La langue acadienne va évoluer vers une langue plus universelle, le processus a

déjà commencé, mais la culture dépasse la langue qui n'en est que le véhicule. La culture c'est tout ce qui est derrière, c'est le corpus de base qui est une histoire, une mentalité, une mémoire, une façon de faire, un style. Un humour aussi révèle une culture et n'est pas contaminé par les médias. Au contraire, l'humour acadien se sert du théâtre, de la radio, de la télévision pour rester lui-même acadien. Les médias ne tuent donc pas une culture mais ils changent son véhicule.

- *Le péril, c'est la standardisation...*

- En accédant au niveau de la langue universelle, je pense que la langue acadienne va contaminer la langue française en introduisant un esprit, une forme, et certains mots qui pourrait la rendre plus riche.

- *Après le travail de sape de Malherbe, ce serait en effet très intéressant de voir l'Acadie renvoyer la balle, après trois siècles...*

- Pas seulement l'Acadie, mais je pense aux Antilles, au Québec, bien entendu, je pense à tous les parlants français du monde qui ajoutent quelque chose au français de la métropole. Le dictionnaire de l'Académie commence à introduire des mots francophones. Je pense à un mot qui n'est pas acadien mais suisse et que j'utilise avec plaisir, c'est le mot *grimpon*, pour désigner un arriviste, un opportuniste.

- *Oui, il faut être ouvert à la francophonie, c'est une question d'esprit. Or, vous le disiez hier, les Français ne sont pas francophones!*

- Eh bien les Français ont intérêt à s'ouvrir à la francophonie, aux 49 peuples d'expression française. Allons puiser dans ce trésor universel qui nous appartient!... Quand je lis une oeuvre grecque ou latine, je dis qu'elle est mienne, parce qu'elle fait partie de mon bagage ancestral. Si nous le faisons dans le temps, pourquoi ne le ferions-nous pas dans l'espace? Allons chercher chez les autres peuples parlant français ce qu'ils peuvent nous donner, c'est beaucoup plus que des mots, c'est un élargissement de l'esprit.

- *Mais il y a toujours cette force centripète qui caractérise la France, vous le savez... Et lorsque les intellectuels vous disent avec suffisance: "Ce n'est pas français..."*

- Moi je leur dis autrement: "Ça l'est devenu depuis que je le dis."

- *Bonne réponse!*

- Il faut se défendre! Je pense que la francophonie est là pour contrecarrer cette manière d'être.

- *Renersons la question: selon vous, est-ce que le cumul des cultures est une richesse ou une*



déperdition pour la mémoire des origines?

- Cela dépend. Qu'entendons-nous par culture? Si culture est une fin en soi, c'est une menace, mais la vraie culture ne menace pas la mémoire, la vraie culture, à mon avis, enrichit sans cesse[...]. La mémoire, c'est une espèce d'alambic ou de laboratoire, la machine qui nous fait oublier tout ce dont nous n'avons pas besoin pour l'instant afin de pouvoir vivre.

- Prenons le concept de culture dans une acception moderne du terme, comme un élargissement où trouvent place les comportements collectifs..., les rites, les fêtes, une langue communautaire. Il faut avoir, me semble-t-il, une grande conscience de sa propre culture pour la maintenir dans un pays étranger et la transmettre, surtout au contact d'une culture hégémonique. Ainsi l'immigré italien qui arrive au Canada ne risque-t-il pas de perdre la mémoire de ses origines dans sa volonté de s'intégrer au plus vite culturellement, linguistiquement?

- Je pense que c'est l'italien qui va infuser sa culture de base dans les moeurs canadiennes. La vie de Montréal et de Toronto a beaucoup changé depuis l'arrivée des immigrants. Je ne crois pas que ceux-ci aient à sacrifier grand-chose et tout le monde est gagnant. Il peut arriver bien entendu qu'ils lâchent le meilleur d'eux-mêmes et prennent le pire, s'ils lâchent les pâtes pour le hot-dog! Mais ils peuvent très bien choisir le meilleur des deux mondes.

- Venons-en à votre oeuvre maintenant. Vous êtes une conteuse née, cela se sent dès que l'on parle avec vous, et pourtant l'écriture s'est imposée à vous, à un certain moment de votre vie. Comment sent-on cette exigence intérieure d'écrire?

- Je pense qu'il n'y a pas de contradiction entre un conteur et un écrivain; on pense toujours au conteur traditionnel qui raconte oralement, mais Homère était un conteur, *L'Illiade* est à base de contes, de légendes, de mythes. *L'Odyssée* est un vaste conte, *Don Quichotte* aussi [...]. Le conte est une forme très ancienne et très littéraire qui fait partie de l'écriture et peut y rentrer tout aussi facilement. C'est pourquoi, en faisant passer mon pays, mon peuple, ma culture de l'oral à l'écrit je n'ai pas senti que je franchissais une barrière insurmontable, [...] j'ai tout simplement glissé vers un nouveau *medium* qui est l'écriture et qui était nécessaire: la littérature qui ne s'écrit pas risque de se perdre ou de dévier, surtout s'il n'y a plus de canaux normaux pour la transmettre. Les conteurs transmettaient la tradition orale mais il n'y a plus de conteurs et si ma génération ne se mettait pas à écrire, elle risquait de disparaître.

- Quand et comment avez-vous commencé à écrire en acadien? Il y avait des glossaires mais il n'y avait pas d'écriture proprement dite. Est-ce vous qui l'avez inventée?

- Je ne me suis pas servie des glossaires car les mots qui y sont contenus, je les connais. Il n'y avait pas d'écriture en acadien, il y avait une écriture en Acadie. Il y avait tout de même des historiens, des essayistes, des gens qui écrivaient [...] des prêtres, quelques laïcs aussi, mais il n'y avait pas d'écriture littéraire dans le sens de la fiction, de la créativité littéraire. Ils écrivaient des essais, des discours nationalistes, des réflexions, des poèmes, il y avait plusieurs poètes, mais ils racontaient l'histoire acadienne. Quand ma génération a commencé à écrire, le problème n'était pas de passer de l'oral à l'écrit, c'était de devenir des professionnels de l'écriture. Quant à moi, ce n'est pas moi qui ai décidé, ça s'est décidé! Très jeune, j'ai su que je voulais être un écrivain. C'est un peu comme quelqu'un qui serait au fond de la forêt et trouverait un petit bâton avec des trous, se met à souffler dedans et ne peut plus s'empêcher de faire de la musique. Pour moi, les mots se sont imposés, des mots qui créent des images, des mots qui bâtissent des histoires... une fois que j'ai compris cela, j'étais écrivain.

- Quel âge aviez-vous?

- J'ai compris très, très tôt que je voulais fonder ma vie sur la créativité, mais je ne savais pas ce que voulait dire le mot écrivain. A trois ans, je me suis passionnée pour les contes, j'ai écouté des contes, j'ai compris ce qu'était un conte et j'ai décidé d'en faire [...]. Plus tard j'ai compris que ce jour-là j'avais compris. De huit à douze ans j'écrivais de petits poèmes d'anniversaire, je les appelais *Les bonnes fêtes*, c'étaient toujours des poèmes drôles, humoristiques, ce qui est très acadien. C'étaient des poèmes de circonstance pour séduire un peu mes camarades, pour les épater, pour les faire rire. A douze ans j'ai affirmé publiquement que je voulais être écrivain. C'est un épisode que je raconte dans mon dernier livre qui va sortir à Paris, en janvier 1997, *Le Chemin de Saint Jacques*<sup>1</sup>. Un matin, la maîtresse nous demande de faire une composition et nous donne le titre: *My own funeral*. Ce n'était pas le fait d'écrire mes propres funérailles qui me choquait, au contraire je trouvais cela très amusant, je me suis dit que j'allais être dans mon cercueil et regarder tout le monde, que j'allais rire de ceux qui étaient en train de dire "quelle bonne petite fille elle était", alors que j'étais un vrai diable! Mais c'était que la maîtresse m'avait demandé d'écrire ma composition en anglais, j'en étais révoltée et je l'ai dit tout haut. Toute la classe a croisé les bras, je l'avais incitée à faire la première grève scolaire dans l'histoire canadienne!

- Mais pourquoi la maîtresse vous avait-elle demandé d'écrire en anglais?

- C'était une nouvelle maîtresse qui venait du nord, d'une province qui était plutôt anglophile, aujourd'hui je ne dirai pas qu'elle était francophobe mais je crois qu'elle était très pragmatique. "Il faut

que vous écriviez en anglais parce que vous aurez à vivre en anglais"...enfin tous les arguments que vous pouvez bien imaginer. J'ai protesté: "Je veux gagner ma vie en français - Comment gagnerez-vous votre vie en français? - J'écrirai - Vous écrivez où, dans *La revue des fermières*?" Moi qui rêvais d'écrire des contes, j'ai senti qu'elle se moquait de moi, mais aussi d'un peuple, d'une culture, de Pélagie qui avait ramené son monde au pays, au prix d'une vie. Je ne pouvais plus reculer, j'avais peur parce que la maîtresse était forte, j'ai pensé que j'allais être chassée de l'école, mais si je reculais je ne pourrais jamais être un écrivain. J'ai répondu: "J'écrirai des livres et en français." J'ai gagné! Mais le plus étrange, c'est que j'ai su qu'il y a deux ou trois ans que cette maîtresse, maintenant très âgée et à la retraite, a donné cent mille dollars - une somme énorme - à l'Université de Moncton...pour des bourses aux étudiants de français. C'est le juste retour des choses!

- Quelle victoire a posteriori! Votre première publication date de quand?

- Comme je vous ai dit, pendant mon adolescence j'ai écrit des contes, des poèmes, des pièces de théâtre. La première n'a jamais été publiée mais elle a gagné un prix de création au festival du théâtre du Canada, à Vancouver. Après la publication de mon premier livre, j'étais dans la jeune vingtaine, c'est un roman qui s'appelle *Pointes-aux-coques*. Curieusement, je m'efforçais à écrire le moins possible en acadien, je me nouais la gorge pour écrire en français de France. Plus tard j'ai compris que je me coupais les deux jambes et les deux bras et que je ne serais jamais un écrivain français de France, qu'il me fallait trouver ma voie. [...]

- Lorsque vous écrivez, vous pensez donc à un destinataire précis? A votre peuple avant tout?

- Je parle toujours à quelqu'un. Mon public a évolué parce qu'il a vraiment évolué dans la vraie vie. Dans mes trois premiers livres, *Pointes-aux-coques* [1958], *On a mangé la dune* [1962], *Don l'Original* [1972], je parlais au peuple acadien parce que je n'imaginai pas avoir de lecteurs en dehors de ma province, pour moi c'était déjà énorme de parler à tout un peuple. Mais à partir de *La Sagouine* [1970] mes livres ont été lus partout au Québec, je me suis donc mise à parler aux autres, même si je continuais à parler aux Acadiens, ce qui m'a permis de garder ma langue. Cependant, à partir de ce moment-là je deviens assez astucieuse pour savoir que je dois placer les mots dans leur contexte pour qu'ils soient compris par tous. Par exemple si je dis *la marçoune* j'écrirais que d'autres appellent l'être ou quelque chose de semblable. Alors que dans mes premiers livres je n'avais pas à penser dans ces termes-là. La troisième étape est lorsque j'ai commencé à parler aussi aux Français, à partir de *Les cordes-de-bois* [1977]. Mes livres étaient publiés en France, mon public

## Miscellanea

s'élargissait et devenait plus anonyme. En tout cas, j'ai toujours un lecteur hypothétique, un lecteur type, demême que lorsque je donne des conférences, des causeries, j'ai trois ou quatre baromètres. Dès que je commence à parler, instinctivement, il y a trois figures, une à gauche, une à droite, une au centre qui surgissent de la masse, ou de la foule qui s'imposent [...] réagissent, bien ou mal mais elles réagissent, je le sens. Je sais alors jusqu'où je peux aller, je sais l'orientation que je dois prendre. En écriture j'ai des baromètres invisibles.

- *Comment écrit-on l'oralité?*

- Je commence toujours mes phrases, mes livres, mes débuts de chapitre en les disant tout haut, j'ai un grand grenier, je marche et je me parle, de sorte que je n'écris pas un mot que je ne puisse prononcer [...] Je n'écris pas une phrase que je ne puisse respirer. [...]

- *Pour écrire faut-il avoir une patrie intérieure?*

Anne Hébert, qui vit à Paris, dit qu'il lui suffit de fermer les yeux pour voir le Québec. Quand vous écrivez, voyez-vous l'Acadie?

- Ma réponse est un Oui majuscule! Il faut un univers intérieur, c'est plus grand qu'une patrie, l'univers englobe le cosmos. Ma vision est sphérique, d'autres ont peut-être une vision linéaire. Si je situe un personnage au Moyen âge, il n'est pas médiéval mais il va être l'héritier d'un monde médiéval, je vois tout ce siècle rond, rond. J'ai l'impression de vivre à l'intérieur d'un cosmos où il y a plein d'étoiles et les étoiles, ce sont de petits mondes, ce sont des personnages pleins de visions [...]. Si on regarde le ciel étoilé, le ciel change avec les saisons, une étoile qui se lève en un point peut être là demain, elle n'est pas à la même place en hiver et en été. Quand je passe d'un roman à l'autre, mes personnages ne sont plus au même endroit, ils n'ont pas la même importance, toutefois c'est toujours le même univers que j'écris. [...] Je vois un espace, mais je vois surtout le temps, qui pour moi a plus d'importance que l'espace. Le temps que ma mère appelait *l'empremier* [...] le premier temps, très vieille expression médiévale qui veut dire jadis. J'ai une notion sphérique du temps.

- *Dans votre roman Les confessions de Jeanne de Valois, vous passez du passé au présent sans coup férir, du présent au futur avec une habileté vertigineuse!*

- Dans *Pélagie*, je fais ce que l'on appelle en anglais le *flashback* ou le *flashforward*, c'est-à-dire que je vais en arrière mais en avant aussi. Dans *Pélagie*, je voulais raconter cette histoire de déportation jusqu'à la sortie du bois, je ne pouvais pas le faire sans faire un roman qui aurait duré deux siècles, je ne voulais pas faire cela, alors je l'ai fait durer dix ans qui pour moi est un temps maximum mais avec les *flashback*, les retours en arrière qui englobaient un siècle plus tôt et avec la projection

en avant. Dans ce livre il y a deux niveaux de conteurs: il y a Bélonie qui raconte mais aussi La Gribouille et les descendants de Pélagie et de la Gribouille... C'est une manière de jouer avec le temps pour en être le maître. [...]

- *Dans vos romans on remarque la présence massive de femmes, de maîtresses femmes. La femme était-elle donc si importante dans la tradition acadienne?*

- Oui, elle l'était pour des raisons historiques, économiques et sociologiques: l'homme partait à la mer ou dans le bois - l'Acadien est bûcheron ou pêcheur - la femme restait à la maison, c'est elle qui devenait l'autorité d'une société assez matriarcale. En plus, elle était plus instruite que l'homme, elle enseignait et transmettait la langue et la culture, ce qui lui conférait une autorité morale et intellectuelle. Enfin l'Acadie est femme, elle est sous le signe de l'*anima* et non pas de l'*animus*, elle est instinctive, viscérale, - le viscéral est complexe dans les pays du nord - elle est symbolisée par le ventre. C'est pour cela que les femmes sont les plus fortes chez nous.

- *Quel est votre personnage féminin qui va résister au temps, celui que vous préférez?*

- Je crois que c'est la Sagouine. D'abord parce qu'elle à l'origine de la littérature acadienne. Je ne dis pas qu'elle a créé la littérature acadienne, plusieurs auteurs sont arrivés en même temps, mais elle dépasse d'une tête tous les autres personnages. Il y a beaucoup de bons poètes en Acadie, mais ils ne créent pas de personnages. [...] la Sagouine est vraiment un personnage qui a créé le temps acadien de la modernité. Pélagie pourrait l'être aussi pour des raisons semblables. C'est un personnage historique et épique, elle a ramené son peuple en Acadie, elle mériterait d'être sur un piédestal, tournée vers l'avenir. Jeanne de Valois, je l'aime beaucoup, c'est un personnage réel et épique, d'une épopée moderne, elle rejoint Pélagie, deux siècles plus tard, les deux héroïnes pourraient se donner la main.

- *A propos de la création des personnages, Marie-Claire Blais parle de personnages qui lui demandent d'exister. Marguerite Duras parle de déchiffrement de ce qui est déjà là, à l'insu de l'écrivain. En est-il de même pour vous?*

- J'en suis convaincue, je crois qu'on est déjà dans l'inconscient, un inconscient qui peut devenir collectif et contenir tous les inconscients qui nous entoure ou qui nous ont précédés. Les mères transmettent à leur enfant plus qu'un corps, elles transmettent une âme; en arrivant au monde, on a déjà un monde derrière soi. [...] Les personnages s'imposent à moi plus fortement qu'un enfant.

J'aurais voulu avoir un enfant, mais je compense parce que j'en ai des milliers!

- *Sans vouloir jouer sur les mots, l'écrivain est-il un médium?*

- L'écrivain va chercher dans l'inconscient et mettre à jour ce qui nous dépasse... c'est pour cela qu'un écrivain ne peut pas s'analyser lui-même. [...] Croyez-vous que Shakespeare savait la portée de son *To be or not to be*? Je suis convaincue qu'aucun écrivain ne connaît la portée de ses livres.

- *Vous dites qu'écrire devient pour vous toujours plus difficile. Croyez-vous à la perfectibilité de l'écriture?*

- Je crois qu'on améliore son écriture, comme outil, mais on grandit aussi dans son univers, car l'univers s'enrichit tout le temps. Il y a probablement des écrivains qui ont atteint un niveau de perfection de leur instrument à un certain âge et qui ne l'ont pas amélioré par la suite. Dans mon cas j'arrive trop tard, j'ai trop de temps à rattraper. Je suis sûre que je vais perfectionner mon instrument jusqu'à ma mort.

- *Vous ne vous sentez donc jamais menacée de tarissement?*

- Le tarissement! c'est la dernière de mes préoccupations! je n'y crois pas! je crois qu'on est tous comme un entonnoir, plus il devient grand, plus il est profond, plus sa dimension extérieure s'élargit, [...] plus un être approfondit son être, plus il se sent ignorant de tout ce qui n'est pas dans son être. Devenir sage, c'est connaître la dimension de son ignorance.

Venise, Hôtel La Fenice, le 2 novembre 1996

<sup>1</sup> Congrès biennal de l'Association Italienne de Etudes Canadiennes, Sienne, 6-9 novembre 1996.

<sup>2</sup> *Pélagie-la Charrette*, Ottawa, Leméac, 1979. Prix Goncourt 1979.

<sup>3</sup> *Le testament français* d'André Mackine a obtenu le Prix Goncourt et Médicis en 1995. Tahar ben Jelloun est un écrivain marocain d'expression française très connu en France.

<sup>4</sup> *Le Chemin de Saint Jacques*, Montréal, Leméac, 1996. Paris, Seuil, 1997.



## Libri ricevuti

Jacques BOULERIE, *L'embarcadères*, roman, Montréal, L'Hexagone, pp. 200.

George BOWERING, *Elegie di Kerrisdale*, (Trad. A. Goldoni), Empiria, 1996, pp.

Jacques DESAUTELS, *La dame de Chypre*, roman, Montréal, L'Hexagone, 1996, pp. 224.

Graham HUGGAN, *Peter Carey*, Oxford UP, 1996, pp. 96.

Gilles LAPOINTE, *L'Envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montreal, Fides-Cetuq, coll. Nouvelles études québécoises, 1996, pp. 278.

Martine LEONARD et Elisabeth NARDOUT LAFARGE (éd), *Le Texte et le nom*, Montréal, XYZ éd., coll. Documents, 1996, pp. 348.

B. W. POWE, *The Solitary Outlaw*, romanzo, Somerville House, 1996, pp. 206.

*Uncommon Wealth. An Anthology of Poetry in English* (ed. by N. Besner, D. Schnitzer, A. Turner), Oxford U.P., 1997, pp. 811.

Rabindranath Tagore, *La casa e il mondo*, romanzo, Parma, Pratiche, 1996, pp. 213.

Yolande VILLEMAIRE, *La constellation du cygne*, Montréal, L'Hexagone, coll. Typo, [1985], Rééd. 1996, pp. 150.

Marina Zito (ed), *Saint-Denys Garneau, Poèmes Choisis/Poesiae Scelte*, Montréal-Napoli, Noroît, Istituto Universitario Orientale, 1996, pp. 100.







